

**SIIRT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**Yunus NASIR**

**TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA MEKÂN (1940-1980)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Tez Danışmanı Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR**

**SIIRT-2019**

09/09/2019

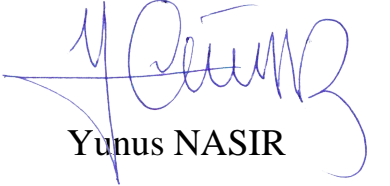
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Siirt Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Toplumcu Gerçekçi Türk Romanında Mekân (1940-1980)” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

09/09/2019

  
Yunus NASIR

## TEZ KABUL TUTANAĞI

### SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yüksek lisans danışmanlığında, Yunus NASIR tarafından hazırlanan bu çalışma 09/09/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR

İmza: 

Jüri Üyesi : Dr. Öğretim Üyesi Ulaş Bingöl

İmza: 

Jüri Üyesi : Dr. Öğretim Üyesi Canser KARDAŞ

İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir.

09/09/2019

İmza

Adı ve Soyadı



Doç. Dr. Veysel OKÇU

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET.....</b>	<b>II</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>III</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>VII</b>
<b>KISALTMALAR DİZİNİ.....</b>	<b>VIII</b>
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1. Araştırmanın Kapsamı.....	1
1. 2. Araştırmanın Amacı.....	2
1. 3. Araştırmada Kullanılan Materyal ve Yöntem.....	2
<b>BİRİNCİ BÖLÜM.....</b>	<b>5</b>
1. Marksist Anlayış ve Edebiyat.....	5
2. Gerçekçilik.....	9
3. Marksizm ve Gerçekçilik.....	12
4. Toplumcu Gerçekçilik.....	15
4.1. Toplumcu Gerçekçiliğin Genel Özellikleri.....	17
4.1.1. Gerçekçilik.....	17
4.1.2. Tarihsel Yaklaşım.....	19
4.1.3. Olumlu Kahraman/Tip.....	20
4.1.4. Sosyalist Tarafılık/Partililik/Partizanlık.....	21
4.1.5. Sosyalist/Devrimci Hümanizm.....	21
4.1.6. Biçim-İçerik-İşlev.....	21
4.1.7. Mizah.....	23
4.1.8. Mekân ve Tasvir Etme.....	23
<b>5. Türkiye’de Sosyalizm ve Toplumcu Gerçekçilik.....</b>	<b>24</b>
<b>İKİNCİ BÖLÜM.....</b>	<b>30</b>
1. Mekân Kavramı .....	30
2. Romanda Mekân.....	32

<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>40</b>
<b>TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA MEKÂN</b>	
1. <i>İçimizdeki Şeytan</i> – Sabahattin Ali.....	41
1.1. Yazar Hakkında.....	41
1.2. Roman Hakkında.....	42
1.3. Romanda Mekân.....	43
1.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	44
1.3.2. Algısal Mekânlar.....	45
2. <i>Denizin Çağırışı</i> – Kemal Bilbaşar	
2.1. Yazar Hakkında.....	51
2.2. Roman Hakkında.....	52
2.3. Romanda Mekân.....	55
2.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	55
2.3.2. Algısal Mekânlar.....	47
3. <i>Aganta Burina Burinata</i> – Cevat Şakir Kabaağaçlı.....	61
3.1. Yazar Hakkında.....	61
3.2. Roman Hakkında.....	62
3.3. Romanda Mekân.....	63
3.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	63
3.3.2. Algısal Mekânlar.....	64
4. <i>Ekmek Kavgamız</i> – Reşat Enis Aygen.....	68
4.1. Yazar Hakkında.....	68
4.2. Roman Hakkında.....	69
4.3. Romanda Mekân.....	71
4.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	71
4.3.2. Algısal Mekânlar.....	71
5. <i>Bizim Köy</i> – Mahmut Makal.....	76
5.1. Yazar Hakkında.....	76
5.2. Roman Hakkında.....	76
5.3. Romanda Mekân.....	78
5.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	79
5.3.2. Algısal Mekânlar.....	81

6. <i>Bereketli Topraklar Üzerinde</i> - Orhan Kemal.....	85
6.1. Yazar Hakkında.....	86
6.2. Roman Hakkında.....	86
6.3. Romanda Mekân.....	87
6.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	87
6.3.2. Algısal Mekânlar.....	89
7. <i>Yalnızlar</i> – Erhan Bener.....	94
7.1. Yazar Hakkında.....	94
7.2. Roman Hakkında.....	95
7.3. Romanda Mekân.....	96
7.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	97
7.3.2. Algısal Mekânlar.....	98
8. <i>Onbinlerin Dönüşü</i> – Samim Kocagöz.....	103
8.1. Yazar Hakkında.....	103
8.2. Roman Hakkında.....	104
8.3. Romanda Mekân.....	106
8.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	107
8.3.2. Algısal Mekânlar.....	109
9. <i>Tütün Zamanı</i> – Necati Cumalı.....	111
9.1. Yazar Hakkında.....	111
9.2. Roman Hakkında.....	112
9.3. Romanda Mekân.....	114
9.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	114
9.3.2. Algısal Mekânlar.....	115
10. <i>Toprak Uyanırsa</i> – Şevket Süreyya Aydemir.....	121
10.1. Yazar Hakkında.....	121
10.2. Roman Hakkında.....	122
10.3. Romanda Mekân.....	126
10.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	126
10.3.2. Algısal Mekânlar.....	126
11. <i>Bozkırdaki Çekirdek</i> – Kemal Tahir.....	132
11.1. Yazar Hakkında.....	132

11.2. Roman Hakkında.....	134
11.3. Romanda Mekân.....	136
11.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	137
11.3.2. Algısal Mekânlar.....	139
12. <i>Ölmez Otu</i> – Yaşar Kemal.....	144
12.1. Yazar Hakkında.....	144
11.2. Roman Hakkında.....	146
12.3. Romanda Mekân.....	149
12.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	150
12.3.2. Algısal Mekânlar.....	151
13. <i>İdamlıklar</i> - Kerim Korcan.....	156
13.1. Yazar Hakkında.....	156
13.2. Roman Hakkında.....	157
13.3. Romanda Mekân.....	160
13.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	160
13.3.2. Algısal Mekânlar.....	160
14. <i>Çelo</i> – Abbas Sayar.....	167
14.1. Yazar Hakkında.....	167
14.2. Roman Hakkında.....	168
14.3. Romanda Mekân.....	170
14.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	171
14.3.2. Algısal Mekânlar.....	174
15. <i>Sırtlan Payı</i> - Attila İlhan.....	179
15.1. Yazar Hakkında.....	179
15.2. Roman Hakkında.....	182
15.3. Romanda Mekân.....	185
15.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	185
15.3.2. Algısal Mekânlar.....	188
16. <i>Tütün Yorgunu</i> – Talip Apaydın.....	190
16.1. Yazar Hakkında.....	190
16.2. Roman Hakkında.....	191
16.3. Romanda Mekân.....	193

16.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	193
16.3.2. Algısal Mekânlar.....	194
17. <i>Musa'nın Gecekondu</i> – Hasan İzzettin Dinamo.....	197
17.1. Yazar Hakkında.....	197
17.2. Roman Hakkında.....	198
17.3. Romanda Mekân.....	199
17.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	200
17.3.2. Algısal Mekânlar.....	201
18. <i>Kara Ahmet Destanı</i> – Fakir Baykurt.....	206
18.1. Yazar Hakkında.....	206
18.2. Roman Hakkında.....	207
18.3. Romanda Mekân.....	208
18.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	209
18.3.2. Algısal Mekânlar.....	210
19. <i>Alnında Mavi Kuşlar</i> – Aysel Özakın.....	215
19.1. Yazar Hakkında.....	216
19.2. Roman Hakkında.....	216
19.3. Romanda Mekân.....	218
19.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar.....	218
19.3.2. Algısal Mekânlar.....	218
<b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....</b>	<b>223</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>223</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>227</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ.....</b>	<b>236</b>



**ÖZET**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA MEKÂN**  
**(1940-1980)**

**Yunus NASIR**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR**

**2019, 245 sayfa**

**Başkan: Doç. Dr. Hüseyin YAŞAR**

**Jüri Üyesi: Dr. Öğretim Üyesi Canser KARDAŞ**

**Jüri Üyesi: Dr. Öğretim Üyesi Ulaş BİNGÖL**

Dünyaya yön veren düşüncelerden biri olan Marksizm, sanat alanında da etkili olmuştur. Marksizm'e göre sanat üst yapının bir ürünüdür. Üst yapı ürünü olan sanat, toplumun asıl dinamik kitlesi olan proletaryanın eğitilmesinde ve devrimci bilince ulaştırılmasında önemli bir yere sahiptir. Bu anlayış çerçevesinde özellikle SSCB'de ortaya çıkan ve kendini toplumcu gerçekçi olarak tanımlayan sanat anlayışı, Marksizm'in güdümünde olmuştur. Güdümlü bir sanat anlayışı olan toplumcu gerçekçiliğin ürünlerinden olan roman da bu anlayış çerçevesinde şekillenmiştir.

Ülkemizde özellikle II. Dünya Savaşı sonrası toplumcu gerçekçi anlayış edebî hayatımızda önemli bir yer teşkil etmiştir. Bu çalışmamızda Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi romanda mekânın nasıl şekillendiği incelenmiştir. 1940-1980 yılları arasındaki belirlenen toplumcu gerçekçi romanlar incelenmiş, bu romanlardaki mekânın daha iyi anlaşılması için yazarın kısa biyografisi ve edebî anlayışı da ortaya konmuştur.

Romanda olayı şekillendiren, romanın ana unsurlarından bir öge olan mekân, toplumcu gerçekçi anlayışta da güdümlü bir şekilde kullanılmıştır. Sömürü mekânları ön plana çıkarılmış; işçi, köylü ve halk tabakasının sıkıntılarını daha iyi anlatacak mekânlar seçilmiştir. Mekân içinde sıkışan insanlar bir bilinmezliğe doğru yola çıkmış veya umutlu bir gelecek için mücadele verilen mekânlar içinde tasvir edilmiştir. Bu romanlarda mekân olgusunun dönemin sosyo-ekonomik durumundan etkilendiği görülmektedir. 1940'lı yıllardan sonra başlayan köy, sonrasında sanayileşme ve şehir hayatı beraberinde gecekondulaşma gibi sosyal problemleri meydana çıkaran mekânların toplumcu gerçekçi romanda mekân olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu çalışmada incelenen romanlarda mekân kullanımı, mekânın toplumcu gerçekçi anlayıştaki özellikleri ve şekillenışı tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Toplumcu Gerçekçilik, Romanda Mekân, Güdümlü Sanat, Marksizm ve Edebiyat

**ABSTRACT**  
**MASTER'S THESIS**  
**SPACE IN SOCIALIST REALISTIC TURKISH NOVEL**  
**(1940-1980)**

**Yunus NASIR**

**Thesis Supervisor: Associate Professor Hüseyin YAŞAR**  
**2019, 245**

**Head: Associate Professor Hüseyin YAŞAR**

**Juryman: Ph. D. Asst. Professor Dr. Canser KARDAŞ**

**Juryman: Ph. D. Asst. Professor Dr. Ulaş BİNGÖL**

Marxism, one of the ideas that shaped the world, was also influential in the field of art. According to Marxism, art is a product of superstructure. Art, which is the product of superstructure, has an important place in educating the proletariat which is the real dynamic mass of the society and reaching it to the revolutionary consciousness. Within this framework, the concept of art, which emerged especially in the USSR and defined itself as Socialist Realism, was under the guidance of Marxism. The novel, which is one of the products of socialistic realism, which is a guided art understanding, was shaped within the framework of this understanding.

In our country, especially II. Post-World War II socialist realism constituted an important place in our literary life. In this study, it is examined how setting(space) is shaped in socialist realistic novel in Turkish literature. The main socialist realist novels between 1940-1980 were examined and the author's short biography and literary understanding were also put forward to understand better the setting in these novels.

Setting, which is one of the main elements of the novel that shapes the event in the novel, has been used in a guided manner in the socialist realistic understanding. Exploitation settings have been brought to the fore; places to better explain the problems of workers, peasants and people were chosen. The people stuck up in the setting set out to an obscurity or were depicted in the places where they were struggling for a hopeful future. In these novels, it was seen that the fact of setting was influenced by the socio-economic situation of the period. The village life, which started after the 1940s, was followed by industrialization and urban life, as well as the slums were the settings that brought out social problems that were seen in the novel. In this study, the use of setting in the novel, the characteristics and shaping of the setting in socialist realistic understanding were tried to be determined.

**Anahtar Kelimeler:** Key Words: Socialist Realism, Setting in Novel , Guided Art, Marxism and Literature

**ÖN SÖZ**

Son iki yüzyıldır düşünceleriyle dünyaya yön veren ve ailesi tarafından edebiyatçı olması beklenirken büyük bir düşünür olan ve edebiyatı da yönlendiren Karl Marks, insana dair her şeyi değerli ve onurlu görmüştür. Onun düşünceleriyle şekillenen toplumcu gerçekçilik hem dünya hem ülkemiz edebiyatında önemli bir yer teşkil etmiştir. Yüksek lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışmada 1940-1980 yılları arasında Türk edebiyatındaki toplumcu gerçekçi romanın yapı unsurlarından mekânın bu güdümlü sanat anlayışında nasıl kullanıldığı geniş bir perspektiften incelenmiştir.

Çalışmama bilgi ve tecrübeleriyle değerli katkılarda bulunan, her geriye düşüşümde usanmadan elini samimiyetle uzatan, insani ve akademik büyük dersler aldığım danışman hocam sayın Doç. Dr. Hüseyin Yaşar'a, eleştirileri ve yönlendirmeleri ile çalışmama ufuk açan Dr. Öğretim Üyesi Ulaş Bingöl'e, desteklerini esirgemeyen Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyelerine ve hayatımın her döneminde eğitimim için beni yüreklendiren, destek olan, büyük fedakarlıklar gösteren değerli eşim Jale Nasır'a teşekkürlerimi arz ederim.

**Yunus NASIR**  
**Siirt-2019**

## KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

SSCB: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği

TG: Toplumcu Gerçekçilik

KM: Karl Marks

FA: Friedrich Engel



## 1. GİRİŞ

### 1.1. Araştırmanın Kapsamı

Karl Marks (1843–1881) ve Friedrich Engels (1878–1878) dünyada siyasi denklemleri değiştiren, düşünceleri bugün de dünyayı etkileyen düşünürlerdendir. Düşünceleri Marksizm olarak nitelendirilen Karl Marks ve Friedrich Engels'e göre sanatı da edebiyatı da doğuran proletaryadır. Karl Marks, sınıfların özellikle de proletaryanın toplumların kalkınmasında çok önemli bir yeri olduğunu şöyle ifade etmiştir: “Kölelik olmasaydı, Yunan devleti, Yunan sanatı, bilimi olamazdı; kölelik olmasaydı, Roma İmparatorluğu olamazdı.” (Marks, 1971:53) Bu yüzden Marksizm'i esas alan toplumcu gerçekçi romanında konusu proletarya oluşturmuştur. Karl Marks'ın düşünceleri SSCB (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği)'nin kurulmasıyla birlikte Marksizm'in kurumsal bir sanat anlayışı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu anlayış kendini toplumcu gerçekçi (socialist realism) olarak tanımlamış ve dünyadaki sanat anlayışlarını etkilemiştir. Ülkemizde de bu anlayış özellikle 1940 sonrası etkisini artırmıştır. 1940 sonrasında özellikle roman alanında kendini gösteren bu anlayış, diğer sanat dallarını da etkilemiştir.

Toplumcu gerçekçi anlayışın etkili olduğu edebî türlerden biri de romandır. Romanın yapı unsurlarından biri de mekândır. Romanda olayların gerçekleştiği, kimi zaman işlevsel bir özellik yüklenen kimi zamansa sadece yaşanan yer olarak bulunan, gerçek, hayali ya da ütöpik bir mekân mutlaka vardır. Mekânın romandaki işlevi ve görünümü klasik romandan günümüze gelinceye kadar birtakım değişikliklere uğramıştır. Toplumcu gerçekçi romanda da mekân, ideolojiyi etkili kılmak için önemli bir unsur olarak kullanılmıştır.

Yüksek lisans tezi olarak hazırlanan bu çalışma, Türk edebiyatında 1940-1980 yılları arasında yazılan belli başlı toplumcu gerçekçi romanlardaki mekân unsurunun incelenmesinden oluşmaktadır.

## 1.2. Araştırmanın Amacı

Marksist dünya görüşüne sahip yazarlar üst yapının bir ögesi olan sanatı dönüştürücü bir yapı olarak düşünmüşlerdir. Marksizm'e göre sınıflara ayrılmış bir toplum, eşitsizlikler üzerine kurulmuştur ve varlığını bu adaletsiz sistemden almaktadır. Üst yapının bir ürünü olan edebiyat bu adaletsiz sistemi anlatmalı, sınıf çatışmalarına değinmelidir. Edebiyat, bu bakımdan Marksizm'in bir nevi propaganda aracı olmuştur. Marksist yazarlar ezilmiş sınıfa bilinç kazandırma ve onu dönüştürme işlevini misyon olarak kabul etmişlerdir.

Türk edebiyatında özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında toplumcu gerçekçi romanın etkinliği artmıştır. Bu anlayışla yazılan eserler ne kadar ideoloji odaklı, güdümlü, belli bir alanı konu bir sanat anlayışı olsa da usta kalemlerin elinde büyük edebî değer kazanmıştır.

Toplumcu gerçekçi romanda, roman unsurları da bu anlayıştan etkilenmiştir. Roman kahramanları olumlu tiplerden seçilmiş, olaylar sınıfsal farklılıkları ortaya koyacak şekilde düşünülmüş, mekân ise kahramanların özelliklerini veya mücadelesini ortaya koyacak şekilde kurgulanmıştır.

Bu çalışmada Türkiye'de 1940-1980 yılları arasında yazılan belli başlı toplumcu gerçekçi romanlarda mekânın ideolojiye hizmet edip etmediği, mekânın nasıl kullanıldığı, tip mekânlar olup olmadığı, romanda mekân olgusunun romana ve ideolojiye nasıl hizmet ettiği ve bu romanlardaki mekân anlayışına geniş bir perspektiften bakarak yeni çıkarımlarda bulunmak amaçlanmıştır.

## 1.3. Araştırmada Kullanılan Materyal ve Yöntem

İnsanın mekâna bağımlılığı yüzyıllarca felsefeciler tarafından tartışılmıştır. Mekânın bir yaratım sürecimi yoksa içinde bulunulan bir durum mu olduğu insanın mekânla mı var olduğu ya da insanın mekânı var kıldığı tartışmaları sürüp gitmiştir.

Olay tabanlı bir anlatı türü olan romanda yapı unsurlarından olan mekân kavramı üzerine yüksek lisans ve doktora tezlerinde incelemeler yapılmıştır. İncelenen yüksek lisans ve doktora tezlerinde yazar-eser üzerine detaylı incelemeler yapılmıştır. Ancak bu inceleme teze konu olan yazarla sınırlı kalmıştır. Bu çalışmada farklı olarak aynı sanat anlayışına bağlı toplumcu gerçekçi yazarların eserlerindeki mekân olgusuna geniş bir perspektiften bakılmıştır.

Toplumcu gerçekçi roman Sovyet Yazarlar Birliğince ilan edilen ilkeler çerçevesinde şekillenen romandır. Ülkemizde özellikle 1940 sonrasında yaygınlaşan bu sanat anlayışına ait romanlarda mekân unsurunun kullanımını incelenmiştir. Çalışmamızda Marksist anlayışa göre üst yapının bir unsuru olan ve dönüştürücü bir yanı olan toplumcu gerçekçi sanat anlayışında romana yüklenen misyonda mekânın görevi tespit edilmeye çalışılmıştır.

Marksist sanat anlayışı ve bu anlayışla eserler veren yazarların eserleri incelenmiş birçok yerli ve yabancı kaynak taranmıştır. Romanların incelenmesinde Türk edebiyatında dönüm noktası olarak kabul edilen 1940-1980 yılları temel alınmıştır. Bu yıllar arasında yıl sıralamasına göre aşağıda verilen toplumcu gerçekçi yazarların eserleri incelenmiştir.

<b>İncelenen Toplumcu Gerçekçi Romanlar</b>			
<b>S. No</b>	<b>Yazar</b>	<b>Roman</b>	<b>Yıl</b>
1.	Sabahattin Ali	<i>İçimizdeki Şeytan</i>	1940
2.	Kemal Bilbaşar	<i>Denizin Çağırışı</i>	1943
3.	Cevat Şakir Kabaağaçlı	<i>Aganta Burina Burinata</i>	1945
4.	Reşat Enis Aygen	<i>Ekmek Kavgamız</i>	1947
5.	Mahmut Makal	<i>Bizim Köy</i>	1950
6.	Orhan Kemal	<i>Bereketli Topraklar Üzerinde</i>	1954
7.	Erhan Bener	<i>Yalnızlar</i>	1956
8.	Samim Kocagöz	<i>Onbinlerin Dönüşü</i>	1957
9.	Necati Cumalı	<i>Tütün Zamanı</i>	1959

10.	Şevket Süreyya Aydemir	<i>Toprak Uyanırsa</i>	1963
11.	Kemal Tahir	<i>Bozkırdaki Çekirdek</i>	1967
12.	Yaşar Kemal	<i>Ölmez Otu</i>	1968
13.	Kerim Korcan	<i>İdamlıklar</i>	1971
14.	Abbas Sayar	<i>Çelo</i>	1972
15.	Attila İlhan	<i>Sırtlan Payı</i>	1974
16.	Talip Apaydın	<i>Tütün Yorgunu</i>	1975
17.	Hasan İzzettin Dinamo	<i>Musa'nın Gecekondusu</i>	1976
18.	Fakir Baykurt	<i>Kara Ahmet Destanı</i>	1977
19.	Aysel Özakin	<i>Alnında Mavi kuşlar</i>	1979

Romandaki mekân kullanımının daha iyi anlaşılabilmesi için yazarların kısa hayat hikâyelerine değinilmiş ardından sanat anlayışları ile ilgili açıklamalar yapılmış, romanın edebiyat dünyasındaki yansımalarına değinilmiştir. Eserdeki mekânları daha iyi kavrayabilmek adına incelenen romanın özetleri verilmiştir. Ardından romanda mekân kullanımı incelenmiştir. Romanlardaki mekânlar Ramazan Korkmaz'ın *Romanda Mekân* adlı eserinde yaptığı sınıflamaya göre incelenmiştir. Romanlardaki mekânlar bu sınıflama çerçevesinde çevresel/fiziki mekânlar ve algısal mekânlar olmak üzere iki ana grupta incelenmiştir.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. Marksist Anlayış ve Edebiyat

Karl Marks, ideolojilere ve dünya siyasetine yön vermiş bir düşündürdür. Karl Marks, günümüzdeki birçok siyasi ve sosyal düşüncenin kaynağıdır. Almanya’da doğan Karl Marks, içinde yaşadığı topluma hep yakın ilgi duymuştur. Onun insanlığa ait düşüncesini Lâtin şairi Terans'in "İnsanım! İnsancıl olan hiçbir şey bana yabancı kalmaz." (Kıvılcımlı, 2009:229) sözüyle ifade etmiştir. Karl Marks, insanlık tarihini derinlemesine incelemiş ve insanlığa yeni bir yol bulmaya çalışmıştır.

Karl Marks'ı doğru anlayabilmek için yaşadığı dönemi iyi okumak gerekir. Fransız İhtilali'nin Avrupa'yı sarsan düşüncelerinin tam ortasında ve ilk işçi ayaklanmalarında genç bir üniversite öğrencisi olan Karl Marks, ağır çalışma şartları altında ezilen başta çocuklar ve işçi sınıfını yakından izlemiş, "ölmekte olan bir dünyanın canhıraş feryatlarını ve doğmakta olan bir dünyanın çelişkilerini, bulanık bir şekilde hissetmiştir." (Garaudy, 1975:17) Yaşadığı dönemin şartlarıyla birlikte Alman felsefesinden özellikle George Hegel'in düşünceleri, İngiliz ekonomi politiği ve Fransız sosyalizmi Karl Marks'ın düşüncesinin temellerini teşkil etmiştir.

İnsanı, yaşadığı toplumu inceleyen Karl Marks ve yakın arkadaşı Friedrich Engels'in görüş ve öğretileri Marksizm adı altında toplanmaktadır. "Marksizm, tarihsel-kültürel gelişmeyi maddi ve ekonomik etkenlerle açıklayan, tarihsel materyalizm adını alan, kapitalist düzeni devrim ile değiştirerek sosyalist bir düzen kurmak isteyen bir eylem felsefesi ve ideolojidir." (Tunalı, 1976:30) Bu anlayış tarihsel olarak bir toplumun üretim ilişkilerini bunların başlangıcı, bitişi ve çöküşünü felsefi, siyasi ve ekonomik açıdan inceleyen bir anlayıştır. "Marksizm, ideolojik alanda esas olarak sınıflar savaşımı teorisini ortaya atan ve bu savaşımın zorunlu sonucu olarak proletarya diktatörlüğüne ve oradan da toplumsal eşitlik ve özgürlük dünyası komünizme varılacağını öngören bir öğreti olarak bilinmektedir." (Tunalı, 1976:101-103) Bu görüşlerin temelinde insanlığın en ihtilalci -sınıfı olarak düşünülen proletaryanın dünyayı kavraması ve değiştirmesi düşüncesi yatmaktadır. Karl Marks

toplumların tarihsel süreç içinde komünizme doğru yol aldığını ifade eder: “Marksizm ekonomik teori üzerine oturtulmuş bir tarih felsefesidir ve iddia eder ki tarihin gelişmesi birtakım kanunlara göre olmaktadır. Bu kanunların ne olduğunu bize tarihî maddecilik açıklar ve bu sayede toplumun eninde sonunda sosyalizme ve nihayet komünizme varacağını önceden görmek mümkündür.” (Moran, 2002:43) Karl Marks’ın bu düşüncelerle asıl hedefi “insanın bağımsızlığı, ekonomik kalıplarından ve belirlenmişliklerden kurtulması ve bir insan olmanın onuru ile bütünselliğini yeniden kazanmasıdır.” (Fromm, 2004:29) Karl Marks ve Friedrich Engel insanlığın kurtuluşun ve özgürlüğünün ancak sosyalizm ve nihayetinde komünizmle mümkün olabileceğini savunmuşlardır.

Marksizm’e göre toplumsal yapı başlıca iki ana grupta toplanır. Bunlar alt yapı ve üst yapıdır. Ekonomik ilişkileri ve bunlar etrafında biçimlenen üretim ilişkilerini oluşturan maddi unsurlar grubuna "alt yapı" denir. Toplumun, manevi, siyasi, düşünsel olaylarının ve kurumlarının oluşturduğu ikinci grup unsurlara ise "üst yapı" olarak adlandırılır. “Üst yapı, toplumun alt yapısının bir yansımasıdır. Her toplum üretimi ne tarzda gerçekleştiriyor, hayatın yeniden üretimi sürecinde ne türden ilişkilere giriyorsa ve bu ilişkilerde hangi sınıf egemen durumdaysa üstyapıyı oluşturan elemanlar da bunların özelliklerini gösterirler. Her toplumda egemen fikirler, bu yüzden egemen sınıfların fikirleridir.” (Akdere, 2010:9) Sınıflı toplumlarda alt yapı ve üst yapı çatışma içindedir. Bu tür ülkelerde üst yapı alt yapının gelişmesini engelleyici roller üstlenir. Alt yapının ürettiği sınıf mücadelesi üst kültürel ve siyasi yapısıyla çatışma içinde olur. Üst yapının bir ögesi olan sanat, alt yapıda değişikliklere yol açar. Bu bakımdan ideolojik olarak sanat, toplumcu gerçekçi anlayışta bir misyon üstlenir.

Karl Marks ve Engels’e göre edebiyat toplumsal bir perspektiften bakılarak incelenmelidir. Onlara göre “sanatın özü, kökeni, gelişimi ve toplumsal işlevi yalnızca ekonomik etkenin-üretici güçlerin gelişiminin üretim ilişkileriyle olan karmaşık etkileşiminin-belirleyici rol oynadığı, tüm olarak toplumsal sistemin tahliliyle anlaşılabilir.” (Marx-Engels, 2009:13) Karl Marks ve Friedrich Engels, Marksist kuramı ortaya atmakla sanatı ekonomik yapıya bağlamış ve aradaki bağın niteliği üzerinde durmuşlardır. Buna göre sanat toplumsal bir bilinçtir ve sanat toplumsal değişimleri

yansıtmalıdır. Karl Marks ve Friedrich Engels, sanatın toplumsal niteliğinin sınıfsal çelişkilerden ve ideolojilerden etkilendiğini ortaya koymuşlardır.

Karl Marks ve Friedrich Engels ilkeleri belli, sitemli bir sanat kuramı oluşturmamış ancak felsefi, ekonomik, siyasi ve tarihî yazılarında estetik, sanat ve edebiyat hakkındaki düşüncelerini dile getirmişlerdir. Edebiyat ve estetik üzerine bir eser yazmamalarına rağmen düşünceleri belli kalıpların oluşmasına zemin hazırlamıştır. “Marks’ın yazıları, edebî kavramlar ve göndermelerle doludur. Sanat ve din üzerine yayımlanmamış ciddi bir el yazması külliyatı vardır, tiyatro eleştirisi üzerine dergi çıkarmayı planlamış, Balzac üzerine kapsamlı çalışma yapmış ve estetik üzerine bir soruşturma yazmıştır.” (Eagleton, 2014:15) Gençliğinde edebiyata çok meyilli olan yazar birçok edebî türle yakından ilgilenmiştir: “Marks’ın eşsiz bir şairlik muhayyilesi vardı. İlk edebî eserleri şiirler oldu. Marks’ın hanımı kocasının gençlik eserlerini özenle saklıyordu ama kimseciklere göstermezdi. Marks’ın ana babası, oğulları için bir edebiyatçı veya profesör mesleğini hayal etmişlerdi. Onların kanlarına kalırsa, oğulları sosyalist tahrikatına (ajitasyonuna) kendisini kaptırmakla ve o zamanlar Almanya’da pek az değer verilen ekonomi politiği uğraşma konusu yapmakla alınyazısını alçaltmıştı.” (Kıvılcımlı, 1966:61)

Karl Marks ve Friedrich Engels, edebî eserlerin zenginliklerini kullanmışlardır. Bu zenginlikleri belli bir ulustan seçmemiş dünyadaki tüm edebiyatlardan istifade etmişlerdir. Karl Marks ve Friedrich Engels’in üslupları toplumcu gerçekçi anlayışa temel oluşturmuştur. Okumaya çok düşkün olan Karl Marks, tiyatro alanında W. Shakespeare’e, roman alanında Rus yazarlara hayranlık duymuştur. Karl Marks, düşüncelerini açıklarken edebî eserlerden oldukça fazla yararlanmıştı. Para ile ilgili düşüncelerinde açıklarken Shakespeare’den alıntılar yaparak düşüncelerini açıklamıştır:

“Shakespeare Atinalı Timon’da şöyle yazıyor :

Altın! sarı, pırıl pırıl, halis altın! Yok, tanrılar,

Boşuna yemin etmedim ben: gökler, siz ey duru gökler!

Şu kadarı yeter bunun çevirmeye karayı aka; eğriyi doğruya,

Kötüyü iyiye; soysuzu soyluya, kocamı gence, yüreksizi yiğide

... İşte, bu

Rahiplerinizi, kölelerinizi çeker alır elinizden;

Koca adamların yastıklarını alır başlarının altından;  
 Bu sarı köle  
 Bağlar, çözer dinleri; günahkarı kutsar:  
 Cüzzamlıya bile taptırır insanı; alır hırsızını,  
 Unvan verir, nişan verir, şan verir,  
 Oturtur senatörle yan yana: budur  
 Kocamış dudu yeniden gelin eden;  
 Hastanenin, çibanların görse kusacağı kadını  
 Allar pullar da bu, ilk yazına kavuşturur.  
 Çekil karşımdan, kahrolası çamur,  
 İnsanlığın orta malı orospu, sen,  
 Ulusları birbirine düşüren ...

Beni insan hayatına bağlayan, beni topluma, doğaya, insana bağlayan şey para olduğuna göre, bütün bağların bağı değil mi para? Bütün bağları bağlayıp çözmüyor mu? Böylelikle aynı zamanda ayrılmanın da evrensel aracı değil mi? Bir araya getirmenin gerçek aracı olduğu kadar, asıl ayrılma aracı da odur, toplumun galvano-kimyasal gücüdür.” ( Marks, 1971:31-33) Görüldüğü gibi Karl Marks düşüncelerinin oluşmasında ve sunumunda edebî eserlerden yararlanmıştı. Karl Marks, özellikle edebî eserlerden çözümlemelerinde ve fikirlerini desteklemede çokça yararlanmıştı. Özellikle Balzac ve William Shakespeare Karl Marks’ın en çok önemseydiği yazarların başında gelir.

Karl Marks ve Friedrich Engels’in sanat ve edebiyat alanında dikkat çeken özelliklerinden biri bütün milletlerin sanatına eşit bir bakış açısıyla yaklaşmaları bu sanatları birbirinden üstün onların görmeden imkanlarından faydalanmak istemeleridir. Karl Marks ve Friedrich Engels “İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya, İspanya ve Rusya’daki sanat ve yazın gelişmelerine gösterdikleri ilgi kadar Doğu’nun ya da İrlanda, İzlanda, Norveç gibi küçük ülkelerin sanatsal ve kültürel hazinelerine de ilgi duymuşlardır.” (Marks,1971 :30)

Karl Marks ve Friedrich Engel *Komünist Manifesto*’da sosyalist, komünist veya devrimci yazından söz etmişlerdir: “Fransa’da, egemen bir burjuvazinin baskısı altında oluşan ve bu egemenliğe karşı mücadelenin yazımsal ifadesi olan sosyalist ve komünist

yazın, tam da burjuvazinin feodal mutlakçılığa karşı mücadeleye geçtiği sırada Almanya'ya sokuldu.” (Marks; Engel, 2014:65) Onlara göre bu yazın anlayışını proleter kültür doğurmuştur ve ister istemez proleter kültürü yansıttığından bu yazının gerici olduğunu ifade etmişlerdir. Ayrıca bu yazının oluşmasında işçi sınıfının mevcut durumunun önemli olduğunu söylemişlerdir. Bu düşünceler ileride toplumcu gerçekçi sanat anlayışının oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Marksist anlayışa göre kapitalist düzen, sanat ve edebiyata düşmandır. Sınıfsal çatışmalardan arındırılmış bir toplum düzeni sanatsal yaratıcılığa önemli katkı sağlayacaktır. Karl Marks ve Friedrich Engels, dünyayı değiştirecek; ekonomide, siyasette ve sanatta ilerleyecek gücün proletaryada bulunduğunu savunmuşlardır. Sanat bu noktada proletaryayı dönüştürme işlevini sağlayacaktır. Sonraki aşamada sanat, toplumun yükselmesi için bir araç olarak kullanılacaktır.

İdeolojik bağlamda sanat ve edebiyatın bir araç olarak düşünüldüğü Marksist anlayışta üst yapının bir ürünü olan edebiyat, ileride gerçekçilik anlayışı üzerinde daha çok belirginleşecek ve özellikle edebiyat eleştirisi alanında Marksist bir anlayışın ön plana çıkmasına ve bu anlayışın bazı ilkelere dayandırılmasına neden olacaktır.

## **2. Gerçekçilik**

Gerçekçilik (realizm), gerçekleri olduğu gibi yansıtmaya çalışan sanat anlayışıdır. Sanatta gerçekçilik kavramı eskinden beri tartışılan bir konudur. İnsanoğlunun yarattığı hiçbir şey, içinde yaşadığı toplumdan bağımsız değildir. İlk Çağ’lardan günümüze gerçeklik tartışmaları devam etmiştir. Bu kavram üzerine Antik Yunan düşünürlerinden Horatius sanatı “Hayatı ve insanları bir aynada gözler gibi gözleyeceksin, görmüş olduğun şeyleri taklit edeceksin. Bu hayatın tam kendi dili olacaktır.” (Göker, 1986:16) şeklinde ifade eder. İlk dönem düşünceleri sanatın tabiatın bir taklidi veya yansıması olduğu yönündedir. Gerçekçilik anlayışı zamanla değişikliklere uğramıştır. Kuram olarak gerçekçilik (realizm) anlayışı 19. yy.’da ifadesini bulmuştur. “Bu dönemde sanatın gerçek işlevi gerçekçilik ya da doğalcılık olarak tanımlanmıştır.” (William, 1990:78) Özellikle Fransız Gerçekçilik Okulunun bu akımın oluşmasında önemli bir katkısı vardır.

"Gerçekçilik" sözcüğü ilk kez 1835'te, yeni-klasik resmin şiirsellik idealine karşı Rembrandt'ın "insani gerçek"ini belirtmek üzere estetik bir niteleme olarak; daha sonra 1856'da, Duranty'nin beş ayda bir yayımladığı *Realizm* dergisinde tamamen edebî bir anlamda kullanılmıştır.

19 yy.'da kökleşen realist anlayış özellikle romantizme bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Romantizme tepki olarak ortaya çıkan realizm on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar altın devrini yaşamıştır: "Neo-klasik çağdan sonra gelen romantizm uzun süre hâkim duruma geçtikten sonra on dokuzuncu yüzyıl ortalarında bu akıma karşı tepki olarak beliren ve özellikle Fransa'da Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi romancıların elinde gelişen gerçekçilik akımı da, diyebiliriz ki, sırtını yine yansıtma ilkesine vermiş bir sanat anlayışına yaslanır." (Moran, 2002:39)

Realizmin yansıtma ilkesini nasıl kullanması realist yazarlar arasında tartışmaya neden olmuştur. "Sanat çoğu kez aynaya benzetilir. Bu benzetmenin yanlışlığı, 19. yüzyıl klasiklerinin bile gözünden kaçmamıştı: Ayna karşısında duran nesnelere donuk biçimde yansitmaktan öte bir şey yapmaz, oysa sanat gerçeğin özüne doğru çok inebilmek için gerçeği seçer, çözümler ve yeniden biçimlendirir." (Özdemir, 1980:2)

Sonuç olarak realizm veya gerçekçilik pozitivism düşüncesinden kaynaklanan nesnellik ilkesi ile çağdaş insanı ve toplumu olduğu gibi anlatmayı esas alan bir edebî anlayış olarak karşımıza çıkmaktadır. Romantizmin lirizmne tepki gösterip karşı çıkan realizm, felsefede anlayış olarak pozitivist düşüncenin ürünüdür. Bilim alanında önemli sonuçlar veren bu anlayışın sanat alanındaki karşılığının nasıl olması gerektiği üzerine birçok tartışma yaşanmıştır. Bu tartışmalar sonucunda realizm sadece akıl ve sağduyu ile yetinmez, gerçeği bilimle sınırlamak ister. "On dokuzuncu yüzyıl gerçekçilerinin gözünde 'gerçeklik' denen şeyin bir özelliği de, o devrin bilim görüşünden alınmıştı: Fizik dünyasında bir determinizm olduğu gibi insanlar dünyasında da her şeyin bir nedeni vardır ve bunları bilmek toplumsal yasaları bilmek demektir. Olaylar rastlantılarla, mucizelerle açıklanamaz; psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanabilir." (Moran, 2002:40) Bunun bir sonucu olarak realist eserlerde olağanüstü, hayali ve mucizelere yer verilmediğini görmekteyiz.

Realizmde gözlem ve betimleme önemlidir. Realizmin ilk değerli örnekleri Gustave Flaubert tarafından verilmiştir. Flaubert, bir mektubunda; “Olayları, bana göründükleri gibi ortaya koymakla, bana doğru görüneni ifade etmekle yetiniyorum... Doğruluğu sanata sokmanın daha zamanı gelmedi mi? Tasvirin tarafsızlığı o zaman kanunun yüksekliğine ve bilimin belginliğine ulaşacaktır.” (Kantarcıoğlu, 1993:46) Tasvirin birebir yansıtma olması gerektiğini ifade eden realist yazar Marie-Henri Beyle, (Stendhal) ise *Kırmızı Siyah* adı eserinde romanı şöyle ifade eder: Roman “büyük bir yolun üstünde gezdirilen bir aynadır.” (Martino, 1954:138)

Sanata bilimsel gözle yaklaşan realistler, bilgi ve belge tutmaya önem vermişlerdir. “Realistler, eserlerini inandıkları gerçek anlayışına uygun bir biçimde kaleme alabilmek için lüzumlu olan malzeme, bilgi, belge toplayabilmek düşüncesiyle gözlemde bulunur, araştırıp soruşturur, bilgi ve belge toplarlar.” (Çetişli, 2000:73) Ünlü realist yazar Tolstoy, *Diriliş* romanı için aylarca adliyeleri dolaşırken *Savaş ve Barış* romanı için yıllarca savaş meydanlarını dolaşmıştır.

Realistlerin genellikle alt sınıflardan insanlar üzerinde durdukları görülür. Alt sınıfa ait tipleşmiş insanlar ön plan çıkarılır. Tipleşmiş insanın karakter özellikleri tam olarak gösterilmez. Daha çok içinde bulunduğu sosyal sınıfın özelliklerini yansıtır.

Realist anlayışla yazan yazarlar eserlerinde genellikle kendilerini gizlemişlerdir. Okuyucunun eserin içine girerek bir değerlendirme yapması amaçlanmıştır. “Flaubert de, bir romancının karakterlerini objektif bir şekilde müşahede etmesini, onların yaşadıkları ruh olaylarının içine girebilmesini ve objektif bir şekilde bu olayları tahlil etmesini istemiştir.” (Kantarcıoğlu, 1993:123)

Realist anlayışa göre sanatın felsefi bir görevi vardır. Bu misyon okuyucuyu gerçekler üzerinde düşündürmektir. Söz konusu misyonu sağlamak için realist eserlerde romantik eserlere nazaran sade ve yapmacıksız bir üslup görülür. Gerçek düşünceler doğru sözcüklerle ifade edilebilir düşüncesi yaygındır. Realist yazarlar hayatın gerçeklerini romantizm ve duyguya dalmadan yalın bir şekilde vermişlerdir.

Dünya edebiyatında realizmin kendini en çok gösterdiği edebî türler roman ve hikâyedir. “Şiir alanına hiç girmeyen bu akım tiyatrodaki da kendini gösterememiştir. Dünya edebiyatında iz bırakan ünlü romancıların birçoğunun realist yazarlardan oluştuğunu söylemek yanlış olmaz. Çağdaş romanın kurucusu olan realist yazarlar ve eserlerinden bazıları şunlardır: Stendhal (Kırmız ve Siyah, Parma Manastırı), Balzac (Goriot Baba, Vadideki Zambak, Eugenie Grandet), G. Flaubert (Madame Bovary), Lev Tolstoy (Harp ve Sulh, Ölümden Dirilme, Anna Karenina), Dostoyevski (Suç ve Ceza), A. Çehov (Vanya Dayı, Vişne Bahçesi), E. Hemingway (Çanlar Kimin İçin Çalıyor), J. Steinbeck (Gazap Üzümleri), Charles Dickens (Oliver Twist, David Copperfield), Gogol (Müfettiş, Ölü Canlar), Turganyev (Babalar ve Oğullar), M. Gorki (Ana)” (Çetişli, 2000:92)

Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi’nde *Sergüzeşt* ve *Araba Sevdası* romanları realizmin Türk edebiyatındaki ilk yansımaları olarak kabul edilmektedir. Yine bu dönemde Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuat realist anlayışa uygun eserler vermişlerdir. Nabizade Nazım’ın *Karabibik* romanı gerçekçiliğin bir adım ötesine geçip toplumcu gerçekçiliğe yaklaşmış bir eserdir. Dönemin yazarları tümüyle realizme bağlı kalmasalar da Batı romanındaki realist unsurları eserlerinde oldukça fazla kullanmışlardır.

### 3. Marksizm ve Gerçekçilik

Marksist sanat anlayışına ait en temel bilgileri Karl Marks ve Friedrich Engels’in mektuplaşmalarından öğrenmekteyiz. Marksizm için en temel sanat ögesi şüphesiz gerçekçiliktir. “Marksizm on dokuzuncu yüzyılda gerçekçi romanın en başarılı çağında ortaya çıkmıştır. Marksizm toplumun ekonomik, politik ve sosyal açılarından eleştirisidir; gerçekçi roman da edebiyat alanında eleştirir toplumu. Balzac, Dickens, Thackeray gibi gerçekçi yazarları Marx sevmiş, övmüş ve sanal alanında yaptıklarını bir bakıma Marksizm’e yardımcı bulmuştu.” (Moran, 2002:63) Karl Marks ve Friedrich Engels 19. yy. da Marksizm dışında şekillenen realizmi (gerçekçiliği) düşüncelerine katkı sağlayan bir sanat görüşü olarak benimsemişlerdir. Karl Marks ve Friedrich Engels; Dickens, 19.



yüzyıl İngiliz ve Fransız realistlerini övmüşler, gerçekçiliğin hele hele toplumu yansıtan gerçekçiliğin edebiyatın en önemli başarısı olduğunu söylemişlerdir.

Realizmi ile kabul eden yazarlar, gerçekçiliğin katıksız halini eserlerde görmek istemişlerdir. Bir mektubunda Friedrich Engels, bir arkadaşının eserini gerçekçi olmamakla eleştirmiş ve gerçekçiliğe bazı çerçeveler getirmiştir: “Hikâyenizle ilgili ileri sürebileceğim tek eleştiri, hikâyenizin tam yeterince gerçekçi olmayışı. Bence gerçekçilik, ayrıntıların gerçekliğinden başka, tipik durumlarda tipik kişilerin tipik konumlarda gösterilmesi demektir. Sizin kişilerin de onları resmettiğiniz oranda, yeterince tipik. Ama onları çevreleyen ve eylemlerini belirleyen ortamları için aynı şey söylenemez. Sizin katıksız sosyalist bir roman, biz Almanların lendenzronları dediğimiz çeşitten, yazarının toplumsal ve politik görüşlerini yücelten bir eser yazmamış olmanıza kusur bulmaya çalışmıyorum. Benim demek istediğim bununla hiç ilgisi yok. Yazarın görüşleri ne kadar gizli kalırsa eser için o kadar iyi olur. Sözünü ettiğim gerçekçilik yazarın görüşlerine karşın da sızabilir esere. Bir örnek vereyim. Balzac’ın kendi sınıf duygudaşlıklarını ve önyargılarını çiğnemek zorunda kalması, sevgili soyluların çöküşünün gerekliliğini görmesi ve onları ‘bundan daha iyisini hak etmeyen kimseler olarak anlatması; geleceğin gerçek insanlarını görmesi —o zaman için yalnız onlar vardı— gerçekçiliğin en büyük zaferidir ve koca Balzac’ın en büyük özelliği budur bence.” (Marks, 1971:39)

Marksist gerçekçilik, gerçekçiliğin materyalist felsefe ile birlikte algısal ve sanatsal bir yapıda ortaya konduğu bir gerçekçiliktir. Bu anlayış yansıma kuramının diyalektik bir uyarlamasıdır. Birebir gerçeklik üzerine çok söz söylemeseler de Karl Marks ve Friedrich Engels bu alanda kendi estetiklerine en fazla uyan sanatsal, gerçekçi yönü Shakespeare ve Balzac’ta görmüşlerdir. Bu yazarların seçimi Marksist gerçeklikte birebir taklidin yerinin olmadığını göstermektedir. Gerçeklik hakkında Engel’sin şu görüşleri dikkat çekmektedir: “Ayrıntılardaki titizliğe ek olarak, gerçekçilik bana göre, tipik durumlardaki tipik karakterlerin sadık biçimde temsil edilmesidir. Marks ise, gerçekçilerin yapıtlarına daha geniş kapsamlı tarihsel gerçekçilikle birlikte işlenmesinden yanadır. Marks’ın damadı Fransız yazar Paul Lafargue ile bir söyleşisinde Marks’ın Balzac ile ilgili şunları söylediğini nakleder: “Balzac yalnızca çağının

toplumunun bir tarihçisi değil, aynı zamanda Louis Philippe döneminde gelişme aşamasında olan, ancak Balzac'ın ölümünden sonra III. Napoleon döneminde tam anlamıyla olgunluğa kavuşacak karakterlerin bilici yaratıcısıdır.” (Lukacs, 2004:62)

Yine Friedrich Engels, “büyük bir şair, evrensel ve anıtsal” dediği Goethe'yi değerlendirirken bakış açısını şöyle açıklamıştır: “Genel olarak ne ahlaki ne de partizanca görüş açılarından suçluyoruz O'nu. Suçlamamız estetik ve tarihi görüş açılarından.” Marksist gerçekliği temelinde sanat yapıtlarında politik değerlendirmelerden çok sanatsal ve estetik ölçülere göre değerlendirme yapılmalıdır görüşü ön plana çıktığı söylenebilir. Bu gerçekçilik anlayışı tarihsellik ve özellikle de sınıfsal ayrımı dile getirmelidir: “Marks ve Engels'in sanatçıdan istedikleri şeyler, hakikate bağlı çizim, çizilmiş olaylara somut tarihsel yaklaşım ve kişilerin, bağlı oldukları sınıfsal çevrenin belirleyici özellikleri içinde, canlı, çok yönlü çizimleriydi.” (Çalışlar, 1996:16)

Gerçekçilik anlayışı, her ne kadar bir tepki olarak ortaya çıksa da sonraki dönemlerde Karl Marks ve Friedrich Engels'in yönlendirmeleri ile eleştirel gerçekçiliğe ve sonunda toplumcu gerçekçiliğe evrilmiştir. Anatoly Lunaçarsky bu süreci şöyle ifade etmiştir: “Burjuvazinin gerçekçiliği başlangıçta ilerici gerçekçilik oldu. Burjuva mizahçıları üst sınıflarla alay ettiler, onların gülünçlüğünü sergilediler, burjuva ‘erdemlerini’ savundular ve burjuva ideolojisini canlı biçimlerde sunarak, bu ideolojiyi uyanmaya başlamış ezilen kitlelerin ideolojisi durumuna getirmeye çalıştılar. Ama bu diri, bu yıpranmamış dönem geçti. Bir başka tür gerçekçiler türedi. Bunlar, gerçeği kaba görüntüsüyle çizerek, çevrelerine kendilerini uydurmaktan başka bir şey yapmadılar. Ne var ki, gerçekçiliğin bu ikinci dönemini temsil eden (örneğin Balzac ya da Dickens gibi) sanatçılar, toplumu nereye yöneltmeleri veya toplumun karşısına hangi amaçları getirmeleri gerektiğini bilmemekle birlikte, yine de anlamlı yapıtlar verdiler. Bu sanatçılar, gerçek düşmanlarının nerede olduğunu açık seçik göremiyorlar, hatta aslında kimin adına yazdıklarını bile kesinlikle kavrayamıyorlardı. Bununla birlikte, belirli bir sanatsal gerçeğe hizmet ettiklerine inanıyorlar ve çevrelerini zaman zaman son derece kapsamlı sonuçlar çıkarılmasına olanak yaratan bir anlatımla belirliyorlardı. İşin tuhafı, ama nesnel gerçek şu ki, bu sanatçılar en çok proletaryaya hizmet ettiler. Hem de kendi devirlerinin henüz yeterince oluşup olgunlaşmamış proletaryasına değil de, daha sonraki bir dönemin

proletaryasına hizmet ettiler. Onların yapıtları kendilerinden sonraki proletaryaya silah oldu. (Şahin, 2011:s62)

#### 4. Toplumcu Gerçekçilik

Toplumcu gerçekçilik, insanı toplumsal ilişkileri içinde ele alan, toplum gerçeklerini devrimci bir doğrultuda yansıtmayı amaçlayan sanat anlayışıdır. ("TDK", 2019). İlk olarak Rusya’da ortaya çıkmıştır. Özellikle Vladimir Lenin’in yönlendirmesiyle “Rusya’da devletin resmî sanat görüşü sayılan toplumcu gerçekçilik 1930’larda ortaya çıkmış ve ana ilkeleri bilindiği gibi, 1934’te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği’nin Birinci Kongresi’nde saptanmıştı. Açılış konuşmasını Jdanov’un yaptığı kongrede M. Gorki, N.I. Buharin, Kari Radek gibi düşünür ve yazarlar konuşmuş, toplumcu gerçekçiliğin ne olduğu ve ne olmadığı üzerinde durmuş ve Sovyetler’deki sanatçıların nasıl bir anlayışı benimsemeleri gerektiğini açıklamışlardı.” (Moran, 2002:53)

Toplumcu gerçekçilik, Marksist felsefe ve ideolojik duruş baz alınarak oluşturulan edebî bir anlayıştır. Sovyet Yazarlar Birliği'nin 1934 kongresinde ana ilkeleri belirlenen toplumcu gerçekçilik, SSCB'nin resmi sanat anlayışı olmuştur. Tüzükteki tanımında “Toplumcu gerçekçilik, sanatçıdan, ileriye doğru gelişmesi içinde gerçekliğin hakikate bağlı, somut-tarihsel olarak verilmesini ister.” (Oktay, 1986:107) şeklinde ifade edilmiştir. İlk başlarda SSCB sathında etkin olan bu anlayış özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra dünya genelinde kabul görmüştür. Sanata kalıplar çizilmesi çoğu sosyalist yazar tarafından eleştirilmiştir. Sonraki kongrelerde bu eleştiriler ve dönemin siyasi aktörlerinin değişmesi (Lenin, Stalin) ile ilkelerde yumuşama ve değişiklikler yapılmıştır. Sovyet Yazarlar Birliği’nce alınan kararlar sosyalist Türk yazarlar tarafından da yakından takip edilmiştir. Türkiye’de sosyalist dergi veya oluşum etrafında toplanan yazarlar birebir olmasa da genel hatlarıyla toplumcu gerçekçiliğin ilkelerini yansıtmaya çalışmışlardır.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın ana sorun alanı burjuva ve proleter kültür arasındaki çatışma olmuştur. 20. yy. da özellikle Rusya’daki toplumsal çalkantılar ve

sonrasında gelen Ekim Devrimi ile kurulan sosyalist düzen, beraberinde toplumsal değişim çabaları toplumcu gerçekçiliğin kaynağını oluşturmuştur. Bu dönüşümün anlatıcısı ve savunucusu konumundaki sanatın gelişimini Boris Suçkov şöyle ifade ediyor: “Çağımızdaki tarihsel gelişmenin temel olgusu olarak görülen kapitalist sistemin sağlıksızlığı, açıkça ortaya çıkmaya başlamıştı gerçekçilik için. Birtakım yazarlar bunun içerdiklerini tam olarak kavrayıp, toplumsal dönüşüm fikirlerine açıkça sarılabilmislerdi. Ama başlıca eleştirel gerçekçiler, gerçeği, yerleşik görüşlerin yeniden değerlendirilmesindeki uzun ve oldukça acılı sürecin bir sonucu olarak görmeye yanaşmışlardı ancak. Bir bütün olarak sanat ve edebiyatta, kapitalizmin tarihsel varoluğu, yakın gelecekteki toplumsal değişmelerin özelliğini, tarihin hangi yönde yol aldığı, değişen dünyada insanın yeri ve bir dönüşüm hali içinde bulunan modern toplumda insanın alını yazısı gibi sorular, çok doğal olarak, başlıca ilgi konusu haline gelmiş; çok çeşitli eğilimlerdeki sanatçılar ile yazarların yapıtlarında gerek yönelimsel olarak gerek kendiliğinden yansıtılmıştı. Edebiyat ile bütün öbür toplumsal ideoloji biçimleri, oluşmakta olan tarihin bireşimsel bir biçimde algılanması gereğini anlamıştı artık. Burjuva toplum düşüncesinin, modern dünyadaki insan ilişkilerindeki ‘giz’i (ki, bu ‘giz’i bilimsel maddecilik çoktandır açığa çıkarmıştı), insan ile doğal görüngüler dünyası arasındaki ilişkiyi açıklayacak evrensel bir anlayışı geliştirmeye çalıştırmasının nedeni buydu.” (Suçkov, 1982:158-159) Bundan ötürü kapitalist düzenin bozukluğunu ve burjuva kültürünün yapmacılığı gerçekçi yazarların ana sorun alanlarından biri oldu.

Toplumcu gerçekçilik felsefesini Karl Marks ve Friedrich Engels’in görüşlerinden alır. Bu gerçekçilik anlayışı Karl Marks ve Friedrich Engels’in çok net olmayan sanat anlayışlarının yorumu mahiyetindedir. Toplumcu gerçekçilik üst yapının bir ögesi olan sanatın toplumu yönlendirme, geliştirme ve değiştirme işlevinin olduğunu savunur. Bu bağlamda sanatçı bulunduğu toplumu ekonomik temellere bağlı sınıf farklılıklarını ortadan kaldırmak, kapitalist toplum düzeninin yerine, sosyalist toplum düzenini kurmak amacıyla kalemini kullanan kişidir. Bu sanat anlayışında amaç sanatı halka, halkı da sanata yaklaştırmaktır. Toplumcu gerçekçilik sanatın dönüştürücü etkisini tüm toplum sathına yaymak istenmiştir. Toplumcu gerçekçilik anlayışı sanatın ne olduğu sorusundan ziyade ne olması gerektiği sorusuna cevap vermiştir.

Toplumcu gerçekçilik olumlu bir sonuç ortaya koymaya çalışır. Bu gerçekçilik anlayışı var olan kapitalist düzeni değiştirerek iyi ve güzel olanı hedefler. Bunun içinde büyük bir mücadele gerekir. “Toplumcu gerçekçilik, yaşamdaki gerçek estetiksel çelişmeleri, güzel- olan ile yüce olanın her şeyin üstesinden gelebilecek gücünü, kötülüğe, adiliğe ve mızraklı burjuvaziye karşı savaşta kazanacağı zaferin tarihsel zorunluluğunu vermeye çalışır.” (Kagan, 1982:109)

Toplumcu gerçekçi yazarlar sadece şahit oldukları gerçekleri aktarmazlar aynı zamanda kurgusal, sağlam gerçeklere dayanan konuları da işler. Bu sanatçının bilici yönünü yansıtır. Maksim Gorki bu bilici yönü şöyle ifade etmiştir: “Düş gücü tutarlı biçimde yöneltilmiş olan ve geniş bir gerçek bilgisi, bunun yanı sıra malzemeyi eldeki en kusursuz ayrıntıda biçimlendirme sezgisi bulunan sanatçı, aynı zaman da geleceği önceden görme yeteneğine de sahiptir. Bir başka deyişle, sosyalist gerçekçi sanatın ‘abartmaya’ hakkı vardır. ‘Sezgi’ derken, bilgiden önce kavramak ya da ‘kehanet’ gibi bir şey kastetmiyoruz. Buradaki sezgi, varsayım ya da kurgu olarak başlayan deneysel araştırmalar zincirindeki eksik halkaları ve ayrıntıları bağlamaya yarayan sezgidir. Yazarlarımız, deneylerle kanıtlanabilecek ve ‘çalışma doğruları’ olabilecek devrimci bilimsel varsayımları öğrenmelidirler.” (Oktay, 1986:114)

Toplumcu gerçekçiliğin sanat anlayışı genel bir bütünlük arz etse de ülkeden ülkeye değişen sanat anlayışı farklılıkları olabilmektedir. Örneğin SSCB’de gerçekleşmiş bir devrim üzerinden bir misyon yüklenen toplumcu gerçekçi sanatçı, Türkiye’de toplumu devrime hazırlama ve halkı bilinçlendirmeyi görev edinmiştir. Her ne kadar ülkeden ülkeye ekonomik, politik farklardan kaynaklı ilkesel değişiklikler olsa da toplumcu gerçekçiliğin kabul gören bazı temel özellikleri vardır.

#### **4.1. Toplumcu Gerçekçiliğin Genel Özellikleri**

**4.1.1. Gerçekçilik:** Toplumcu gerçekçilik sanatı yansıtma eylemi olarak kabul eder. Bu anlayışta yansıtma dış dünyanın taklit edilmesinden çok özü aramaktır. Gerçeklik olanca çıplaklığıyla sunulmalıdır. Bu gerçekçilik ders çıkarmak için vardır. Alexander Tvardovski bu durumu şöyle dile getirir:

“Yaşam, ne eksik olursa anlamını yitirir  
 Biliyor musunuz?  
 Yaşamı yaşanmaya değer kılan Gerçek,  
 Yüreğe işleyen Gerçek!  
 Benim için önemli olan  
 Ne kadar acı olursa olsun  
 Gerçek ve sadece Gerçek.’

Bu gerçekçilik devrimci gelişme içinde ifade edilen bir gerçekliktir. Gerçeklik proleter kültürü yansıtmalıdır. Emekçilerin hayatlarından kesitler sunulmalıdır. Yani amaca götüren gerçeklikler yansıtılmalıdır: “Tantanalı gösteriler gerçekten büyük sanat değildir. Bunları çekici, oyalayıcı birer eğlenti olarak adlandırmak daha doğru olur. Bu arada bizim işçilerimizin ve köylülerimizin de Romalı lümpen proletarya ile hiç bir benzerliği olmadığını unutmamak gerekir. Bizim işçi ve köylümüz, Devlet tarafından beslenmemekte, tam tersine onlar emekleriyle devleti ayakta tutmaktadırlar. Kanlarını dökerek, anlatılmaz fedakarlıklara katlanarak, devrimi onlar yaptılar ve devrim davasına onlar destek oldular. Bizim işçi ve köylümüz, tantanalı gösterilerden çok daha iyi şeylere gerçekten layıktır. Onlar gerçekten büyük sanata layıktır.” (Lenin, 2011:195)

Toplumcu gerçekçilerin sanatta gerçekçilik konusunda ısrarcı olmalarının bir sebebi de çözümlenmedir. Çözümleme “gerçekçiliğin özü toplumsal çözümlenmeydi; toplum içinde insan yaşamının, toplumsal bağların, birey ile toplum arasındaki ilişkinin ve toplumun yapısının incelenmesi ve betimlenmesidir.” (Suçkov, 1982:19) Bu bakımdan çözümleme toplumsal gerçekliği ifade etmelidir.

Toplumcu gerçekçiliğin gerçeklik ifadesi üzerine özellikle II. Dünya Savaşı sonrası yoğun tartışmalar yaşanmıştır. Gerçek dünya ve kurmaca dünya arasındaki bağın biçimlenişi yani estetikle olan ilişkisi sürekli tartışma konusu olmuştur. Özellikle ünlü eleştirmen György Lucaks’ın II. Dünya Savaşı sonrası görüşleri önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. György Lucaks toplumcu gerçekçiliğe farklı bir boyut eklemiştir: “Gerçekçilik yanlış nesnellikle yanlış öznellik arasında orta yol gibi bir şey değil, tam tersine, zamanımızın labirentinde krokisiz, plansız dolaşanların ortaya yanlış bir biçimde

attığı soruların doğurduğu tüm sözüm-ona ikilemlere zıt olarak, çözüm getiren gerçek üçüncü yoldur. Gerçekçilik, bir edebiyat yapıtının, doğalcıların sandığı gibi ne cansız bir ortalamaya ne de kendi varlığını hiçlik içinde eriten bir bireysel ilkeye dayanamayacağı olgusunun tanınmasıdır... Yani, hakiki büyük gerçekçilik, insanı ve toplumu, görünümünün yalnızca şu ya da bu yanını göstermek yerine, eksiksiz, bütün varlıklar olarak betimler. Bu ölçüte vurulunca, ister yalnızca içe dönüşle, isterse yalnızca dışa dönüşle belirlenmiş olan sanatçı yönsemeler gerçekliği aynı şekilde yoksullaştırır ve çarpıtır. Gerçekçilik, canlı karakterler ve insanî ilişkiler yaratan bir üç boyutluluk, bir çok yönlülüktür yani..." (Lukacs, 1978:14) Gerçekliğin çok boyutlu ele alınması düşüncesi özellikle 1950'lerden sonra toplumcu gerçekçi yazarlar tarafından benimsenmiştir.

Gerçekçiliğin ne olduğu üzerine tartışmalar devam etse de işlevsellik açısından gerçekliğin en saf şekilde ifadesi vazgeçilmeyecek bir toplumcu gerçekçilik ilkesi olarak devam etmiştir. Terry Eagleton bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Gerçekçi bir yapıt, insan, doğa ve tarih arasındaki karmaşık, kapsamlı bir ilişkiler kümesi bakımından zengindir ve bu ilişkiler, Marksizm'e göre tarihin belli bir aşamasının en "karakteristik" özelliklerini barındırır ve açığa çıkarır. Gerçekçi bir yazarın görevi, bireylerde ve eylemlerde duyuşsal olarak gerçekleşen bu "karakteristik" eğilim ve güçleri ayrıntılarıyla çözümlenektir. Böylece, bunu yaparak, birey ile toplumsalın bütünü arasında ilişki kurar ve "dünya-tarihsel" in -tarihin kendindeki önemli uğrakların gücüyle birlikte toplumsal yaşamın her somut parçasını şekillendirir." (Eagleton, 2014:43-44) Görüldüğü gibi gerçekçilik bu sanat anlayışının en temel ögesi konumundadır. Bu gerçeklik amaçlı bir yapı olarak karşımıza çıkar. Sınıflar arası çatışmayı daha net şekilde ortaya koyacak bu gerçekler romanın temel konusunu oluşturur.

**4.1.2. Tarihsel Yaklaşım:** Marksist düşüncenin temellerinden olan tarihsel yaklaşım toplumcu gerçekçilikte de yerini bulmuştur. Ünlü edebiyat kuramcısı Boris Suçkov bir tanımlamasında şöyle demektedir: "Toplumcu gerçekçilik, sömürölmekten kurtulmuş ya da kurtulmakta olup bilinçli tarihsel etkinlik düzeyine yükselmiş kitlelerin sanatıdır." (Suçkov, 1982:190) Bu bakımdan toplumcu gerçekçilik, sömürölmekten kurtulma mücadelesi veren veya kurtulmuş bilinçli tarihsel etkinlik düzeyine yükselmiş kitlelerin sanatıdır. Bu anlayışta sanatçının misyonu primitif toplumdan sanayi ve en

sonunda işçi topluma dönüşen yapıyı kavramak ve kavratmaktır. Tarihsellik toplumcu gerçekçilikte tarihin yapıcı etkeni olarak yerini bulmuştur. İnsanlar arasındaki yeni ilişkilerin ortaya çıkışını, birbirini doğuran süreçleri saptamak bu anlayışın ilkelerinden biridir.

**4.1.3. Olumlu İnsan/Kahraman/Tip:** Toplumcu gerçekçilikte amaç toplumu bilinçli bir hedefe yöneltmektir. Bu hedefe yönlendirirken rol modellere gerek vardır. Olumlu tip/kahraman veya tip oluşturma ihtiyacı buradan çıkmıştır. En umutsuz anlarda insanları kendine getirecek, yüreklendirecek, acı çekip yalnız kalsa dahi herkesin pes ettiği zamanlarda asla vazgeçmeyecek, kendini görevine adanmış, nefesine hâkim, çalışkan, sorunların çözümünde kafayı işletiş şekliyle entelektüel bir tip düşünülmüştür. “Gerçekte sosyalist gerçekçilikte ideal tip kavramı ‘gelecekteki insanı’ belirlemek için kullanılmıştır.” (William, 1990:83)

Maksim Gorki Birinci Yazarlar Kongresinde de olumlu tiple ilgili şunları söylemiştir: "Kitaplarımızın baş kahramanı olarak emeği, yani emek sürecinde örgütlenmiş insanı almalıyız... Emeği yaratıcı bir süreç olarak görmeyi öğrenmeliyiz." (Oktay, 1986) Dünyanın düzeleceğine ve haksızlıkların sona ereceğine ilişkin iyimserlik (bazı yazarlar bunu Rus iyimserliği olarak tanımlar), olumlu tip, olumlu insan veya olumlu kahraman anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Toplumcu gerçekçi yapıtlarda olumlu tip her zaman amacına ulaşmasa da verdiği kavganın devamına katkı sağlar. Kahramanın ölümü, bedenen yok oluşu, onun manevi zaferi, manen ölümsüzlüğü anlamına, yenilmezliğin simgesi haline gelir. Olumlu tip, toplumu örgütleyen ve onları kaynaştıran hedef doğru yönlendiren kişidir.

Olumlu tip anlayışı bir bakıma Marksist anlayışın ürünüdür: “Toplumcu Gerçekçilik’in temelini, bir anlamda Marksizm’in ekonomist yorumu oluşturur ve Sovyet yazarının başına ne gelmişse, çok uzun süre egemen olan, bugün de etkisini yitirmemiş bulunan bu ekonomizm yüzünden gelmiştir. Gorki’nin önerdiği ve savunduğu devrimci romantizm ve doğal uzantısı olumlu tip kavramı, doğrudan doğruya ekonomizm’den kaynaklanmaktadır.” (Oktay, 1986:112)



Olumlu insan/kahraman devrimci bir tiptir. Az da olsa bu kahraman romantik özellikler gösterebilir. Toplumcu gerçekçilik kuramı genel olarak romantizme karşıdır fakat kahramanların umut dolu bir gelecek hayal etmesi için az da olsa romantik unsurlar kullanılmıştır. Bu romantizm büyük tartışmalar sonrasında “devrimci romantizm” olarak kabul görmüştür.

**4.1.4. Sosyalist Tarafllık/Partililik/Partizanlık:** Toplumcu gerçekçilik taraflı, partizan bir anlayıştır. Toplumcu yeninden biçimlendirmeyi görev edinen sanatçının taraflı sosyalizmdir. Toplumcu gerçekçiliğe göre yazarlar toplumdan yana olmalıdır. Yazarın işçi sınıfından, sömürülen kesimlerden yana açık bir tavır koyması, eğitici/bilinçlendirici bir işlev yüklenmesi, sınıf tavrını ortaya çıkarması gerekmektedir. “Metinle siyasal bakış açısı arasında dolaysız ilişki kurmak ve metnin son kertede bir sınıf tavrını nesnelleştirmesini istemek, hiç kuşkusuz tarihin sonul bir amacı olduğunu öne süren tarihselci yaklaşımdan doğmaktadır. Bu yüzden, partizanlık yapıtın değer ölçütlerinden biri sayılıyor.” (Oktay, 1986:216)

**4.1.5. Sosyalist/Devrimci Hümanizm:** Sosyalist hümanizm düşüncesi kapitalist düzene karşı ezilen insanlara, emekçilere hak ettikleri değeri vermektir. Hümanizm düşüncesi Marks’ın enternasyolist anlayışıyla paralel bir düşüncedir. Karl Marksa göre insan “ekonomik kalıplardan kurtulmuş, kendisinin dışındaki belirlenmişliklerle bağını kesmiş, bütünsel bir insanın onurunu ve benliğini yeniden kazanarak ortaya çıkmasını” (Fromm, 2004:29) hedeflemelidir. Bu kavram Maksim Gorki tarafından ortaya atılmıştır. Özellikle Gorki’nin kapitalist toplumu evrensel bir biçimde eleştirisine, kapsamlı bir biçimde çözümlemesine ve çizimine dayanmaktadır.

**4.1.6. Biçim-İçerik-İşlev:** Toplumcu gerçekçilik proleter emekçi sınıfın anlayabileceği nitelikte anlaşılır bir edebiyat yaratma faaliyeti olmuştur. Sade, açık, anlaşılır dil; toplumcu gerçekçi romanın önemli öğelerinden biridir.

Toplumcu gerçekçi romanın içeriğinde folklorun önemli bir payı vardır. Toplumcu gerçekçi eserlerde halk deyimleri, halk söyleyişleri birebir eserlere yansıtılmıştır. Olumlu tip destansı bir mücadele verecektir. Destansı anlatım, olumlu tipi yüceltmede önemli bir

anlatım tarzıdır. Olumlu tip geçmişteki destan kahramanlarına benzeyecektir. Destansı mücadeleler halkın bilinçaltına yerleşmiş nesilden nesile devrenden kültür öğeleridir. Bu bakımdan olumlu tipin destansı mücadelesi destansı bir anlatımla sağlanır ve destansı mücadele toplumun hafızasında yer edinir.

Toplumcu gerçekçilikte, insan kaderci değildir. Toplumcu gerçekçi romanda insanların tümüyle baş eğdikleri, durumu kabullendikleri bir anlayış yoktur. “İnsan, çevresinin bir işlevi olarak değil, toplumsal gelişmenin etkin bir ilkesi, tarihin itici gücü olarak ele alınır ; kendi çevresi ile tarih üstünde etkin bir etkide bulunarak, onları değiştiren, kendisine düşmanca koşul ve durumlarla çatışan biri olarak verilir. Bunun sonucu, yaşamın gerçek çatışmaları ile çelişmeleri, toplumcu gerçekçi yapıtlarda, yalnızca toplumsal güçlerin bir araya gelişinin saptanışında değil, kişiler arasındaki ilişkilerin, görüşlerin, yaşam anlayışının, insanın ödev ve yükümlülüklerinin saptanışında da nesnel olarak yansıtılır.” (Suçkov, 1982:205)

**4.1.7. Mizah:** Mizah, toplumcu gerçekçi yazarların önemli silahlarından biridir. Toplumcu, egemen devleti, burjuvaziyi eleştirmek gerçekliği halkın anlayabileceği düzeyde ifade edebilmek için mizah önemli bir unsurdur. Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da toplumcu gerçekçi yazarlar mizah ögesi üzerinde fazlasıyla durmuşlardır. Bu yazarlardan biri olan Rıfat Ilgaz, “1940'lardan beri belli bir sanat anlayışını sürdürüyorum: Toplumcu gerçekçilik. Mizah anlayışım da buna bağlıdır. Kendimden söz açsam bile çevremi ön plana alırım. Hep çevreyle ilgiliyimdir. Çevremdeki insanları -sorunlarıyla birlikte- tanımak isterim. Onların çelişkilerini, yaşama güçlerini, umutlarını, tasarımlarını yansıtmaya çalışırım.” (Bezirci, 1992:49-50) diye ifade etmiştir.

**4.8. Mekân ve Tasvir Etme:** Toplumcu gerçekçilerin gerçekçilik anlayışı mekân ve çevreye önem verilmesine neden olmuştur. Gerçekçi bir anlatım için insanın dış görünüşü ve içinde yaşadığı mekânın bütün ayrıntılarıyla tasvir edilmesi gerekir. Mekân insanın ruh ve düşünce dünyasını şekillendiren bir araçtır. Tasvir, o mekânda yaşayan insanı her yönüyle tanıtmada (karakter, kültür, ekonomik durum, psikolojik durum) ciddi

bir işleve sahiptir. Realistlerde olduğu gibi detaylı mekân tasvirleri toplumcu gerçekçi yazarlarda da görülmektedir.

Toplumcu gerçekçiliğin habercilerinden realist Ivan Gonçarov Oblomov romanında Oblomov'un durumunu yansıtmak için oldukça fazla tasvire başvurmuş, mekânı en ince ayrıntısına kadar anlatmıştır: “İlya İlyiç'in yattığı oda ilk bakışta pek zengin görünüyordu: Maun bir yazıhane, ipek örtülü iki sedir, üzeri görülmedik meyveler, çiçekler işlenmiş güzel bir paravana, ipek perdeler, halılar, birkaç resim, tunç heykeller, Çin porselenleri ve birçok güzel tablo. Ama zevkli, görgülü bir adamın gözü daha ilk bakışta bütün bunların sırf âdet yerini bulsun diye öteye beriye konmuş olduğunu fark edebilirdi. Oblomov çalışma odasını döşerken başka bir şey düşünmemişti. Ağır kaba akaju sandalyeler, bu iğreti etajer, ince bir zevki tatmin edebilecek şeyler değildi. Sedirlerden birinin arkası içine göçmüş, yer yer tahtalar birbirinden ayrılmıştı. Resimler, vazolar, biblolar da aynı halde idi.” (Gonçarov, 2011:9) detaylı tasvirler yapmıştır.

Türk edebiyatındaki toplumcu gerçekçi yazarlardan Yaşar Kemal'in *İnce Memed* adlı eserinde de derin betimlemeler yapıldığını görülmektedir: “Toros dağlarının etekleri ta Akdeniz'den başlar. Kıyılan döven ak köpüklerden sonra doruklara doğru yavaş yavaş yükselir. Akdeniz in üstünde daima, top top ak bulutlar salınır. Kıyıları dümdüz, cilalanmış gibi düz killi topraklandır. Killi toprak et gibidir. Bu kıyıları saatlarca içe kadar deniz kokar, tuz kokar. Tuz keskindir. Düz, killi, sürülmüş topraklardan sonra Çukurovanın bükleri başlar. Orülmüşçesine sık çalılar, kamışlar, böğürtlenler, yaban asma lan, sazlarla kaplı, koyu yeşil, ucu bucağı belirsiz alanlardır bunlar. Karanlık bir ormandan daha yabani, daha karanlık! Biraz daha içeri, bir taraftan Anavarza'ya, bir taraftan Osmaniye'yi geçip İslahiye'ye gidilecek olursa geniş bataklıklara varılır. Bataklıklar yaz aylarında fıkır fıkır kaynar. Kirli, pistir. Kokudan yanına yaklaşılmaz. Çürümüş saz, çürümüş ot, ağaç, kamış, çürümüş toprak kokar. Kışınsa duru, pırıl pırıl, taşkın bir sudur. Yazın otlarından, sazlardan suyun yüzü gözükmeyiz. Kışınsa çarşaf gibi açılır. Bataklıklar geçildikten sonra, tekrar sürülmüş tarlalara gelinir. Toprak yağlı, ıslık ıslıdır. Bire kırk, bire elli vermeye hazırlanmıştır. Sıcacık, yumuşaktır.” (Kemal, 2008:9-10)

Mekân toplumcu gerçekçi romanda çok önemli bir unsurdur. İnsan mekânla var olur ve bu mekân yazarın amacına hizmet edecek şekilde kurgulanır. Yazar toplumsal sorunları birebir yansıtan mekânları esere taşır. Toplumsal sorun mekânları dönemin siyasi ve ekonomik şartlarına göre köy, kasaba, şehir, gecekondu, hapisane, deniz vb. olabilir.

Toplumcu gerçekçi yazarın birinci önceliği sınıf çatışmalarını yansıtan mekânları ortaya koymaktır. Bu mekânlar genellikle sömürü mekânları olarak karşımıza çıkar. Dağ mekânı düzene karşı isyan eden kahramanın sığındığı bir yer olur, gecekondu devrimci mücadelenin merkezi olur, köy bazen yoksulluğun mekânı bazen de devrimi gerçekleştirmek için kıvılcımın ateşlendiği bir yer olur, deniz bazen emek mücadelesinin verildiği bir yer bazen de bozuk düzenden kaçmanın mekânı olur. Bu bakımdan mekân da bir misyon yüklenir.

## **5. Türkiye’de Sosyalizm ve Toplumcu Gerçekçilik**

19. yüzyılın başında Sovyet yazarlar birliğinin kararlarıyla sistemleşen, Marksizm’i esas alan Toplumcu gerçekçilik 1934’ten sonra Sovyetler Birliği’nde etkisini artırmış II. Dünya Savaşı sonrasında birçok ülke edebiyatında etkilerini göstermiş bir sanat anlayışıdır. Toplumcu gerçekçilik sanatçıdan sosyalist devrimin inşa sürecinde aktif rol almasını ister. Bu anlayış doğrudan SSCB’deki ideolojik anlayışın güdümündedir. Bu anlayışın istediği politik, kültürel ve toplumsal değişimlerin yerine getirilmesine hizmet eden bir sanat görüşüdür.

Sosyalizm ve toplumcu gerçekçiliğin Türkiye’de geçirdiği aşamalar Sovyet Rusya’dakinden farklı olmuştur. Türkiye’nin ekonomik gelişimi Batı toplumundaki gibi olmamış bu bakımdan toplumsal bir işçi sınıfı ancak 1960’lara doğru ortaya çıkmıştır. İktidara ulaşamama, Türkiye’nin kapitalist bir ülke olmaması ve toplum yapısının farklılığı sosyalist düşüncenin yerleşmesinde olumsuz etkiler yapmıştır. Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğin ilk izleri Tanzimat Dönemi ve sonrasında gerçekçilik anlayışına bağlı verilen eserlerde sürülebilir. SSCB’deki toplumcu gerçekçilik anlayışı özellikle 1940 sonrası Türk edebiyatında tam olarak yerini bulmuştur.

Avrupa’da sanayi devrimi sonrasında ortaya çıkan işçi sınıfı, Karl Marks ve Friedrich Engels’in felsefi düşüncelerini örgütlü bir şekilde uygulamaya başlamışlardır. Avrupa işçi ayaklanmaları ile çalkalanırken Osmanlı aydınları bu gelişmeleri yakından takip etmiştir. Özellikle muhalefette olan aydınlar işçilerin başkaldırılarını takdir etmelerine karşın bir düşünce olarak sosyalizmi ilgi çekici bulmamışlardır. Osmanlı aydını sosyalizmle ilgilenmemiştir. Dönemin önemli aydınlarından daha önce Lenin ile de görüşen Şemsettin Sami *Tercüman-ı Şark* Gazetesinin 10 Haziran 1878 günlü 74. sayısında *Sosyalizm - İştiraki Emval* başlıklı makalesini yayımlanmıştır: “Şemsettin Sami makalesinde sosyalizm kelimesiyle iştiraki emval yani mallarda ortaklık arasında bir zıtlık olduğunu belirtmekte ve mallarda ortaklığın insan tabiatına, adalete ve ahlaka aykırı olması sebebiyle sosyalizmle bir bağının olamayacağını öne sürmektedir. Komünizmin nefret edilmesi gereken bir yol olduğunu onun zıddı olan sosyalizmin ise insanlığı özgürlük ve eşitliğe kavuşturacak bir kurtuluş yolu olduğunu savunan Şemsettin Sami, Gotha Programı’nda ilan edilen esasların mallarda ortaklık ve komünizm lekesi gibi suçlar taşımadığını söyleyerek programın İslamiyet’e uygunluğunu ileri sürmektedir.” (Sadi, 1994:103)

Osmanlı’da kurulan ilk işçi örgütlenmelerinden birisi “1894 yılında Tophane Tabakalarında çalışan işçilerce kurulan Osmanlı Amele Cemiyeti’dir. Osmanlı Amele Cemiyeti, Türkiye topraklarında kurulan ilk sınıfsal örgütlenmelerden birisi olarak kabul edilmektedir.” (Aydoğanoglu, 2007:87) Sosyalizm, II. Meşrutiyet’ten sonra Osmanlı aydınları üzerinde etkili olmaya başlamıştır. 1910’da kurulan Osmanlı Sosyal Demokrat Fırkası ilk sosyalist parti olarak bilinmektedir. Bu dönemde sosyalist Osmanlı aydınları İslamiyet ve sosyalizm arasında bir bağlantı kurmaya çalışmışlardır: “Osmanlı Sosyalist Fırkası’nın yayın organı *İdrak* gazetesinin başyazısına göre, Müslüman Osmanlı İmparatorluğunda, şeriat hükümleri yürürlükte idi ve sosyalist düsturuna uyuluyordu. Bu sebepten dolayı millet bolluk ve mutluluk içinde yaşamıştı. Yine sosyalist şeriat hükümleri uygulanırsa, memleket yine bolluğa ve mutluluğa kavuşacaktır: Memleketimiz ezeli bir sosyalist memleketidir. Şer-i mübin-i Ahmedi (Kutsal İslam dini) ise esasen ahkâm-ı münifisile bir sosyalist düsturudur.” (Akal, 2018:71)

Sosyal Demokrat Fırka parti yöneticilerinden İştirakçi Hilmi ve arkadaşları dönemin yönetimi İttihat ve Terakkicileri olabildiğince eleştirmişlerdir. 1913 yılında Sosyalist Fırka kapatılmıştır ve kurucuları sürgüne gönderilmiştir. 1918 yılında Türkiye Sosyalist Fırkası ismiyle yeni bir parti kurulmuştur. Millî Mücadele'ye destek vermemeleri nedeniyle halk tarafından kabul görmeyen bu parti de kısa süre içinde kapanmıştır. 1919 yılında Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası kurulmuştur. *Aydınlık* dergisini çıkaran Şefik Hüsnü Değmer devrimleri destekleyici tavrı ile aydın kesim arasında kabul görmüştür. Şefik Hüsnü, 1920'lerin sonlarında TKP'ye katılarak ve Mustafa Suphi ve Hikmet Kıvılcımlı ile yoluna devam etmiştir. İlk başlarda Mustafa Kemal'e duyulan hayranlık ve emperyalizmle mücadele ekseninde rejimin yanında olan sosyalistler daha sonra rejimle çatışmaya başlamışlardır.

Millî Mücadele döneminde çıkarılan *Aydınlık* dergisi sosyalist düşüncenin ülkemizde aydınlar arasında yayılmasında önemli bir yere sahiptir. *Aydınlık* dergisinde bir araya gelen nazım Hikmet, Vedat Nedim, Kerim Sadi gibi yazarlar sosyalist düşünceye dair yazılar yayımlamışlardır. *Aydınlık* dergisinin kapatılmasından sonra sosyalist aydınların toplandığı diğer bir dergi *Resimli Ay* dergisidir: “Toplumcu-gerçekçiliğin Türkiye’de kuramsal olarak tanınır hale gelmesinde *Resimli Ay* dergisi etrafında toplanan yazar ve düşünürlerin görüşlerinin önemli olduğu bilinmekle beraber Sadri Ertem’in özellikle *7 Gün* dergisinde kaleme aldığı yazılarının da dikkate alınması gerekir.” (Kacıroğlu, 2016:45) Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğin yerleşmesinde önemli bir yeri olan *Resimli Ay* dergisi etrafında toplanan Nâzım Hikmet, Kerim Sadi, Hikmet Kıvılcımlı, Suat Derviş, Behice Boran ve Sabiha Sertel edebiyatımızda toplumcu gerçekçi anlayışın ilk temsilcileri olarak bilinmektedir.

Nâzım Hikmet’le Marksist sanat tartışmaları beraberinde edebiyatta gerçekçilik ve sanatın toplumsal işlevi konularındaki tartışmaları da alevlendirmiştir. Bu dönemde Marksist sanatçılar sistemli bir poetika ortaya koymamışlardır. Toplumcu gerçekçilikle ilgili ilk değerlendirmelere *Kadro* dergisinde yayınlanan “Artist ve Politikacı” ve “Sovyet Edebiyatı” yazılarında görülmektedir.

Türkiye’de asıl manada toplumcu gerçekçilik anlayışı özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında kendini göstermiş ve 1980’lere kadar edebiyat ve sinema başta olmak üzere birçok sanat dalında etkisini göstermiştir. 1940’larda açılan köy enstitüleri, Anadolu’da, köylerde yetişen bu enstitülerden mezun olan yazarların, köy gerçeğine yönelmelerini sağlamıştır. Köy enstitüsünde yetişen ve köy kökenli olan birçok toplumcu yazarımız içinde yetiştikleri köy hayatını eserlerine gerçekçi bir tavırla yansıtmışlardır. Toplumcu gerçekçi yazarlarımız zamanla, Anadolu köylerinden kasaba ve kentlere yönelmişlerdir. Bu yıllarda toplumcu gerçekçiliğin köy gerçekliğine kaydığını görmekteyiz. Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Yasar Kemal gibi yazarlar bu eğilimin önde gelen isimleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

1950’li yıllarda serbest ekonomi modelinin benimsenmesiyle şehirleşme ve şehir insanın mücadelesi gündeme gelir. Sanayileşme ile birlikte oluşan işçi sınıfını hayat mücadelesi, gecekondü yaşamları, hayat kadınları toplumcu gerçekçi romanın yeni konuları olarak ortaya çıkar. Orhan Kemal, Burhan Arpad, Suat Derviş, Tarık Dursun gibi yazarlar bu tür konuları eserlerinde işlemişlerdir.

1940-1950’li yıllar *Yeni Edebiyat* dergisinde başlayan gerçekçilik ve toplumcu sanat tartışmalarına Reşat Fuat Baraner, Zeki Başıtar, Abidin Dino, Hüsamettin Bozok, Sabiha Sertel, Zekeriya Sertel ve Naci Sadullah gibi isimler katılmışlardır. Toplumcu gerçekçilik devrimci sanatın bir yöntemi olarak uzun yıllar görülmüştür. György Lukacs’ın gerçekçilik üzerine tartışmaları ülkemizde de karşılık bulmuş 1950’lerden sonra Atilla İlhan’ın başlattığı “Gerçekçilik Savaşı”, ile daha güdümlü edebiyat rolünden sıyrılmaya çalışmıştır. İlhan, toplumcu gerçekçiliğe getirdiği eleştirilerle yeni bir yön bulmaya çalışmıştır: “Düşünüyorum da, bizim yerli sinemaya 'piyasa işi' senaryolar yazdığım sıralarda, buna benzer bir durumu yaşadığım halde, nasıl bilincine varamadığıma şaşıyorum. Yeşilçam Sokağı’nın mantığı, inanılmayacak kadar sağlam bir reçeteye bağlanmıştı. Bulaşanlar bilir: Oğlan, daima haklı, daima namuslu, daima temiz, daima üstündür. Kız asla kötü niyetleri olmayan, başına dert gelse bile 'kaderin cilvesinden' gelmiş olan, bir tazecek. Kötü adam. Tanrının kötü yarattığı, düzeltilemez, iyi tarafı olamaz bir adamdır, vs... Apaçık değil mi? Kötü adam tipine kapitalist burjuva etiketini

yapıştırıp, oğlanı sosyalistten saydınız mı, bizim piyasa işi yerli filmlerin hepsini sansüre yasak ettirmeniz olasıdır, toplumcu gerçekçi diye!

Şaka bir yana, Türk romancılarının toplumcu gerçekçilik anlayışları, 50, hatta 40 yıllarından kalma olduğu için, bizim sosyalistten sayılan yazarlarımızın çoğunda, Yeşilçam için de geçerli olan yukardaki reçete çeşitli uygulama biçimleri bulmuştur. O kadar ki, Türk toplumunun özgünlüklerine uysun uymasın, o yiğit sosyalizm emekçisi, o el değmemiş körpe ve taze kız, o iğrenç burjuva, hepsinde yerli yerindedir. Toplumcu geçinen eleştirici dersenez, zaten onun işi, elinde reçete, eserin ona uygunluk derecesini aramaktır, toplumsal gerçeklere uygunluk derecesini değil! Hatta daha garibini söyleyeyim, reçeteye değil ama toplumsal gerçeklere uygun bir eser ortaya çıkarsa, can sıkıntısından ne yapacaklarını, nasıl gargaraya getireceklerini bilemezler.” (İlhan, 1993:118) İlhan’ın bu görüşleri çokça tartışılmış sosyalist çevrelerde büyük bir yankı oluşturmuştur.

Türkiye’de sosyalist hareketler 27 Mayıs darbesi sonrasında giderek yaygınlaşmıştır. 1960 kalkınma planları ile giderek yaygınlaşan sanayileşme, köyden kente göçler, dünya genelinde yaygınlaşan antiamerikanizm düşüncesi toplumcu gerçekçi sanata olan ilgiyi artırmıştır. 1960’lı yıllarda ülkemizde yaygınlaşan sosyalizm siyasi alanda meyvelerini vermiş, Türkiye İşçi Partisi (TİP), 1965 seçimlerinde TBMM’ye 15 milletvekili ile girmiştir.

1960 yılların sonuna doğru Avrupa’ya yapılan işçi göçleri önemli bir toplumcu gerçekçiliğin önemli konularından biri olmuştur. Avrupa’ya giden işçilerin orada çektikleri zorluklar, uyumsuzluklar, işçilerin dil soruları, sıra özlemleri, geride bıraktıkları aileler ele alınan konulardan olmuştur.

1960-80 arası dönemde Türkiye’de ortaya çıkmış ve sosyalist düşüncenin yaygınlaşmasında etkili olan grup *Yön Hareketi*’dir. 20 Aralık 1961’de yayımlanan Yön dergisi etrafında toplanan aydınlar ve yayımlanan yazılar entelektüel çevrelerde büyük beğeni toplamıştır.



1970 darbesi sonrası Türkiye’de siyasi açıdan fikir ayrılıkları yaşanmıştır. Sağ-sol çatışması olarak karşımıza çıkan bu durum beraberinde şiddet olaylarında ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sosyalist aydınlar devrim gerçekleştirmek için harekete geçmiştir. Bu dönemde özellikle öğrenci olaylarının hızla attığı görülmüştür. Emekçi kesim bu mücadeleye ciddi destek vermediğinden sosyalist aydınlar amaçlarına ulaşamazlar. Ülkedeki iç karışıklık beraberinde 12 Mart 1971 askeri darbesini getirir. Darbe sonrası durulan olaylar 1977’de tekrardan alevlenen olaylar 12 Eylül 1980 darbesi ile son bulmuştur. Bu olaylar toplumcu gerçekçi eserlerde de kendine geniş bir şekilde yer bulmuştur.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 1. Mekân Kavramı

Mekân; içinde bulunulan yer, oturlan yer, ev, mesken için kullanılan bir kelimedir. Arapça ka-ne kelimesinden türeyen mekân kelimesinin kökü var olma, varlık, dünya anlamlarına gelmektedir. Mekân bu anlamda insanı var kılan bir yer olarak da değerlendirilebilir. “Gerçekten de kelimenin sözlük anlamı biraz zorlanıp ayrıntıya girildiğinde ‘mekân bir bakıma var olmaktır’ denilebilir.” (Göka, 2001:8)

Mekân, felsefenin ana sorun alanlarından biri olmuştur. Platon mekânın maddeyi tamamen içine aldığını, bir kap gibi doldurulduğunu ifade etmiştir. Farabi’de bu görüşü desteklemiştir. Aristo, mekânı Platon’un tersine madde ile ilişkilendirmemiştir. Ona göre mekân ne madde ne de bir biçimdir. Her ikisi de nesneden ayrılamazken mekân her nesneyi bırakıp onlardan ayrılabilme potansiyeline sahiptir. Uzun bir dönem geçerliliğini koruyan bu algı Kant’la birlikte değişmeye başlamıştır. Kant, mekânı dış sezgilerin temelinde yatan zorunlu bir priori (hissedilir olguları yerleştirmenin bir tarzı) tasarım olarak kabul etmiştir. Ona göre mekân her şeyi içine alan bir yapı değil algılamamanın bir formu ve hazır bulunan bir tasarımdır. Martin Heidegger ise mekânı tanımlamadan önce onu anlamamanın gerekliliğine inanır. Heidegger, varoluşla mekânı bütünleştirmektedir. “Heidegger mekânı bu dünya içindeki “önümüzde-hazır-varlık” ve “el altında-kullanıma-hazır- varlık” ayrımı ile onun Dasein’in ilgisine bağlı olduğunu düşünür. Bu durumuyla mekân, bir etkileşim ve deneyim yeridir ve insanın yer ile olan ilişkisini anlamamızı sağlamaktadır.” (Hisarlıgil, 2008:23) Dünya düşünce tarihi boyunca mekâna ait tartışmalar süregelmiştir.

Mekân üzerine en detaylı açıklamalar yapanlardan biri Marksist felsefeci Henry Lefebvre’dir. Henry Lefebvre, mekânı üretim süreçleri içinde yorumlamıştır. “Ürün-üretici olan mekân, ekonomik ve toplumsal ilişkilerin dayanağıdır. Mekân kavramı zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlar kesin bir şekilde, mekân üretilir; bu üretim, büyük otobanlar, havaalanları, sanat eserleri çapında olmasa da bu böyledir.” (Lefebvre, 2014:24-25) Mekânı üretilen bir kavram olarak gören Lefebvre

kendi düşünceleriyle mekânı şöyle örneklendirir: “Venedik. Bu örneği yeniden ele alalım. Evet, biricik mekân, muhteşem. Sanat yapıtı mı? Hayır; önceden tasarlanmış bir plan yok. Sulardan doğdu. Ama yavaş yavaş doğdu; Afrodit gibi bir anda değil. Başlangıçta (doğaya, düşmanlara) bir meydan okuma ve bir hedef (ticaret) vardı. Bataklıkları, denizin sığ yerlerini, açık denizlere uzanan alanları kullanarak lagün üzerinde iskan edilen mekân, daha geniş bir mekândan, o dönemde henüz küreselleşmemiş, bilhassa Akdeniz' e ve Doğu 'ya özgü olan ticari mübadele mekânından ayrılamazdı. Büyük bir niyetin, pratik bir projenin, politik bir kastın, gücünü denizden alan ticaret oligarşisinin sürekliliği gerekiyordu. Lagün havzasına dikilen ilk kazıklardan itibaren her alan, insanlar -politik "şefler", onları destekleyen grup, projenin gerçekleşmesi için çalışanlar- tarafından tasarlandı, sonra gerçekleştirildi.” (Lefebvre, 2014:102-103)

Lefebvre'ye göre kapitalizm egemenliğini pekiştirmek için farklı mekân üretim yolları dener. Mekân algısını iyi yöneten kapitalizm yerini tahkim eder. Mekânın çok önemli olduğunu vurgulayan Lefebvre'ye göre her şeyin merkezinde mekân vardır: “Mekân asla boş değildir; daima bir anlamı vardır. Aralıkların algısı, bütün vücudumuzu işin içine katar. Her yer ve nesne grubunun bir merkezi vardır; ev, şehir ve dünya da buna dâhildir. Merkez her taraftan algılanır, her yerden ona ulaşılabilir; bir kişi, bulunduğu yerden her şeyi algılar ve ortaya çıkkanı keşfeder. Anlamlar ona göre belirlenir.” (Lefebvre, 2014:173)

Mekân felsefî algı olarak yaşanan yerden daha geniş anlamda kozmos bazen varoluşun nedeni veya var olmanın yegâne şartı olarak görülmüştür. Dünden bugüne varlığı algılamada yegâne kavram olan mekân hâlâ felsefenin ana sorunsallarından biridir. Bazen de mekânın kendisi insan olup küçük bir dünya olarak karşımıza çıkabilir.

Mekân kendimizi algılamamızda da önemli bir yere sahiptir. Mekân insanı şekillendiren bir yapıdır aynı zamanda. İnsan, “kendini saran havadan, sudan, bitkiden, topraktan kısacası mekândan ve diğer insanlardan ayrı düşünülemez. Bunlar ve ekleyebileceğiniz benzeri şeyler onun için olmazsa olmaz denilen türdendir.” (Göka, 2001:25)

Mekân zamana sınırlar çizmeyi veya zamanın belli bir çerçevede tutulmasını da sağlar. “Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar.” (Bachelard, 2015:41) Mekânla birlikte zamanda anlam kazanır. Zamanı belirleyen asıl unsur mekândır. Orta çağ Avrupa’sında bir kiliseyi anlatan mekân elbette ki zamanı kendi kıskacında sınırlandıracaktır.

Mekân insan psikolojisinin yansıtılmasında önemli bir unsurdur. “Çünkü ilk bakışta önemsiz gibi görünen birçok şey, insan psikolojisi ve sosyal gelişmeler açısından son derece önemli olabiliyor. Sanırız, günlük koşuşturmadan biraz sıyrılıp, dikkatimizi etrafımızdaki şeylere yönelttiğimizde ya da biraz durup, düşündüğümüzde bunu hissedebileceğiz . Kim bilir, bu belki değişik açılardan kendimizi tanımanın da iyi bir yöntemidir.” (Göka, 2001:28) İnsanı var kılan bu dünyadır, yeni dünyalar arayışı bu mekânda barınama düşüncesinden ileri geliyor. Düşünsel ve eylemsel olarak insanları etkileyen bu olgu sanatta da büyük bir tutmaktadır.

## 2. Romanda Mekân

Sanatsal bir tür olan romanda mekân kurgusaldır. Bu anlamda mekân, felsefenin gerçekliğinden bir nebze olsun uzaklaşır. Ama kurgusal da olsa gerçeğe dayanan veya gerçeğe götüren eserde mekân önemlidir. Romanın diğer ana unsurları kahraman, zaman, yer, olay gibi mekân da zorunlu yapılardan biridir. “İnsanın yaşadığı çevreyle, insanın hayalleriyle ilgili bir tür olduğu düşünüldüğünde insanın yaşadığı mekânın da, romanda belirleyici öğelerden biri olması gerektiği söylenebilir. Bugüne kadar, mekân unsurunun bulunmadığı bir romanın yazılamamış olması da bunu göstermektedir.” (Şengül, 2010:531)

Romanın yapısını oluşturan unsurlarından biri olan mekân, çeşitli işlevlere de sahiptir. Olayların geçtiği yer, dekordur. Kurgudaki anlatı sınırını genişletmeye yarayan bir roman ögesidir. Romanı görselleştiren ve akılda kalmasını sağlayan bir yapıdır. Olayların daha rahat anlaşılmasında yardımcı olan bir unsurdur.

Mekân nesnel olabileceği gibi algısal da olabilecek bir yapı da olabilir. Romanın amacına, romancının sanat anlayışına, konuya göre çeşitli işlevlerde kullanılabilir. Mehmet Tekin romancının mekânı kullanım amaçlarını şu şekilde sıralar:

- “a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,
- b) roman kahramanlarını çizmek,
- c) toplumu yansıtmak,
- d) atmosfer yaratmak

cihetinde kullanılabilir ve o, olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi, birkaçını da dikkate alabilir.” (Tekin, 2015:143)

Öncelikle romanda mekân; olayın geçtiği yer, çevredir. Bu çevrenin varlığı olayın anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. “Mekânla eserde nakledilen olay örgüsü arasındaki ilişkiyi gözden uzak tutamayız. Metinde ifade edilen şartlarda ve belirtilen zaman zarfında, eserde anlatılan olay örgüsünün ortaya çıkması için nasıl bir mekâna ihtiyaç vardır sorusu, kurmaca dünyasının bazı özelliklerini anlamamıza yardım ettiği gibi bizi, eserde tatbik edilen yapma ve yaratma tarzının eşiğine kadar götürür.” (Aktaş, 2015:64) Olayın detayları mekân tasvirlerinde sezdirilir. Olayın mahiyeti, mekân tasvirlerine ayrılan satırlarda sezdirilir: "Bana bakın, dedi. Şimdi biz bükün yakınındayız. Anavarzaya sığınsak yüzde yüz kurtulurduk Ona imkân yok. Yolda yakalarlar bizi.

Kulak kabarttı: 'Yakınımızdalar, işliyor musunuz sesleri?'

Memed: Çare yok.

Çavuş: Bükün arkası Ceyhan ırmağı. Kendimizi ona atarız. Akıntıya bırakırız kendimizi. Kurtulursak kurtuluruz.

Çavuş: Büke, dedi. Tutun elimden.

Elinden tutup büke doğru koşmaya başladılar. Arkalarındaki ayak sesleri hızlandı, keskinleşti, çoğaldı. Üstlerine doğru bir hışırtıdır akıyor. Gece hışırtıyla birlikte üstlerine yürüyor. Dağ, taş, çalı, ağaç üstlerine yürüyor. Öyle geliyor onlara. Bu ova... Bir belalı ova. Ne kadar da çok düzlük!.. Vay anam vay! Gün doğunca, kalaylı bir siniye vurmuş gibi yalp yalp ediyor. Tepeler küçücük küçücük. Yığma. Anavarza'nın kayalıkları... Bir ulaşılsa, can kurtaran ötesi Ceyhan ırmağı. Bir karanlık, bir hızla akan sudur. Bazı bazı da ölüleşir. Yanları kara topraktır. Dökülür. Kıyısına basmaya gelmez. Kıyıları sazlıktır. Uzun bacaklı toyların yatağı... Püreni burcu burcu kokar. Yalnız bir dut ağacı vardır

ovanın ortasında. Yaprakları toz içinde.” (Kemal, 2008:280-281) Anavarza kayalıkları, bük, Toroslar İnce Memed için en emniyetli yerler olmuştur. Ne zaman başı sıkışsa bu yerler onun kurtuluşu olur. Görüldüğü gibi olayların sahnesi mekândır ve mekân tasvirleri ile anlatılmak istenen daha kısa bir şekilde verilir.

Roman sadece olayların geçtiği alanları belirlemede değil aynı zamanda kahramanlar üzerinde de etkilidir. Karakter oluşturmada ve karakterleri tanımada mekân önemli bir yere sahiptir. “Romanda çevre insanın kaderini etkilerken, olayın geçtiği yer, fizikî ve sosyal bir etken olarak da yerini alır. Böylelikle mekân, bir karakter olarak bazen de karakterin şekillendiren bir yapı olarak karşımıza çıkar. Modern tarzdaki romanlarda, mekânın şahıslaşmasını daha sık görürüz.” (Narlı, 202:104) Kahramanın doğup büyüdüğü yer ve çevresi onun karakterinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. “Bazı romanlarda, bazı kahramanları kişisel özelliklerinden çok içinde yaşadığı çevreyle hatırlarız. Bu kişiler, içinde yaşadıkları çevreyle adeta özdeşleşmiş gibidirler.” (Tekin, 2015:144) Gecekondu, fakir bir muhitte yetişen bir kahramanın alafranga, vurdumduymaz olması beklenemez. Çamlıca Tepesi Tanzimat Dönemi’nde alafranga tiplerin uğrak mekânıdır. Bu mekân aynı zihniyete sahip insanların toplandığı bir yerdir. Bu bakımdan karakterlerin çizilmesinde mekân, önemli bir yere sahiptir. “Modern romanda özellikle ruh betimlemelerinde mekânın ruha veya ruhun mekâna yansımalarını daha net biçimde görmekteyiz. Bu bakımdan nitelikli bir romanda mekânın katkısı önemlidir.” (Yaşar, Nasır, 2017:25)

Mekânın çağrıştırdığı simgesel değerler kişinin kültürüne tanıklık eder. Böylece, anlatıcının vereceği bazı bilgiler, anlatıcıya gerek kalmadan verilmiş olur. “Bir odanın tefriş tarzı, orada günlerini geçiren insan hakkında bilgi verir. Anlatma esasına bağlı eserlerde mekâna ait görünüşle vaka kahramanının uyuşması kadar mahalle has hususiyetlerle ferdin yaşayış tarzı arasındaki çatışmalardan da yararlanılabilir. Kısacası vaka zincirinin muhtevası ve kahramanlarının psikolojik hali, mekân tasvirlerinden de anlaşılabilir. Yakup Kadri'nin Kiralık Konak romanında Naim Efendi ile konağı arasında öylesine bir uzlaşma vardır ki, bunlardan birini diğerinden ayrı olarak düşünmek mümkün değildir.” (Aktaş, 2015:67)

Her metinde mekânın zamanı sınırlandırıcı ve şekillendirici bir yönü vardır. “Entrik yapı anlatıcı parçalarla belli bir sürenin (durée) içinde geçer; metindeki betimsel parçalar da bu yapıyı mekânla buluşturur. Bu bağlamda roman ve öykü kuramı içinde mekânın önemli bir yeri vardır. Kahramanın eylemlerini kayıt altına alan bir kategoridir.” (Yaşar, 2012;38)

Mekân genel olarak algısal bir anlamı karşıladığı gibi özel olarak yazarın yüklediği bir anlamı da ifade eder. Ev güvenli sığınılacak bir alan gibi düşünülürken yazar bunu çocukluğunda yaşadığı mutsuz bir yer olarak anlatarak bunalımlarının ve sıkıntılarının sebebi olarak gösterebilir. Bu bakımdan yazarın işlediği algısal durumlar kahramanın psikolojik durumu hakkında bilgiler sunar.

Algısal mekânlar kahramanların anlaşılmasında daha çok ön plana çıkar. “Algısal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, antlaşırılmış yerlerdir; yalnızca topoğrafik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir...Algısal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur.” (Korkmaz, 2017:13)

Kişinin içinde bulunduğu ortam, onun psikolojik durumu hakkında da bilgi verebilir. “Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı içten dışı doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içinde. Kapalı ve dar mekânlar nasıl çatışma mekânları ise, açık ve geniş mekânlar da uyumun ve huzurun mekânlarıdır.” (Korkmaz, 2017:21)

Mekânın kişinin ruh hâlini yansıtmada şekillenışı Selim İleri'nin *Her Gece Bodrum* romanında Bodrum Kalesi, kahramanların ruh haline göre şöyle şekillenir:

“sevgi değildi

sanki öyle bir şeydi yani sevgi gibiydi Kale'nin dışında kalmıştık çünkü dışı içinin korkunçluğunu anlatıyor yeterince sevgi-yokluktan bir simge Kale'nin taş duvarları taş örme duvarları sevgi gibiydi diyorum çünkü beni buraya onu yani oraya iten sonra her

şeyden vazgeçerek gittiğim burayla ilgili bir şey olmalı demek istiyorum ki sevgiye benzeyen sevgiye benzemediğini fark edince üzölmeye mi başladım hayır yarı yolda anladım pantolonu çıkarırken cebimden para çıkardım.” (İleri, 1976:250)

Roman toplumu yansıtan bir türdür. Toplumsal bir niteliğe sahiptir. Mekân yaşanan yeri ifade etmesi bakımından sosyal, kültürel, ekonomik vb. açımları da olan bir kavramdır. “Dolayısıyla edebiyat teorisinin ve geleneğin getirmiş olduğu kurallar veya imkanların dışında sosyal yaşamın mekâna yüklemiş olduğu anlamlar da mekânın seçimi ve ifadesinde etkili olmaktadır.” (Akdeniz, 2012:3) Mekân, toplumsallaşmanın temel değerlerini barındırır. En küçük manada ev, geniş manada dünya veya kozmos mekân olarak kullanılabilir. Mekânla romancı bireyden topluma veya uygarlığa ulaşabilir. Romancı eserinde döneminin bir aynası gibidir. “Eserin bünyesinde yer alan tablosunda, bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıklar, modalar, argo ve günlük konuşmalar... yer alır ve bunlar, kuşkusuz, toplumu toplum yapan temel dinamiklerdir. Yazar, bunları ağırlık ve önem sırasına göre işleyerek romanını, o günkü toplumun aynası yapar.” (Tekin, 2015:145) Bu aynayı toplumun yaşadığı çevre (fiziki, sosyal, siyasi) şekillendirir. Keçecizade İzzet Molla'nın Keşan sürgününün anlattığı mesnevi tarzı eseri *Mihnetkeşan*'da yaptığı mekân tasvirleri ve bunun psikolojik yansımaları bu eserin klasik mesnevi çizgisinin dışında roman daha yakın bir tür olmasını sağlar.

Roman toplumsal algılara göre zamanla değişikliklere uğramıştır. Bu değişiklikler tabi ki mekânı da etkilemiştir. Toplumsal şartların değişmesi ve insanın giderek yalnızlaşması romanı da birey merkezli olaya itmiştir. Bu anlayışta mekân da somut bir alandan soyut imgesel bir alana doğru kaymaktadır. “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatının önde gelen isimlerinden ve ilk romancılarımızdan olan Ahmed Midhat Efendi, romanlarında vak'aları çok geniş bir mekân yelpazesinde cereyan ettirir. Romanlarını, halkın kültür seviyesini yükseltmek için bir eğitim aracı olarak gören yazar bu amaçla, okuyucuya bilgi vermek düşüncesiyle roman kahramanlarını dünyanın değişik coğrafyalarında dolaştırır.” (Doğanay, 2015:95) Tanzimat Dönemi sanat anlayışında halka mesaj vermek önemli olduğundan mekân da bundan nasibini almıştır. Modern



romanda mekân unsuru daha daralmış bazen bir ev bazen de insanın iç dünyası bir mekân olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Romanda mekân bir atmosfer yaratmak amacıyla da kullanılmaktadır. Atmosfer yazarın romanda oluşturduğu genel hava, durumdur. Mekân bu atmosferin oluşumuna katkı sağlar. Amaç gerçekçi bir atmosfer oluşturmak ve okuyucuyu bu atmosfere sokmaktır. Romancı bunu mekân ve çeşitli anlatım teknikleri ile sağlar. Romanın anlatı sınırları belirleyen mekân, bu anlatı sınırın psikolojik olarak durumunu da beliler. Peyami Safa *Fatih-Harbiye* romanında kahramanlarının gözünden iki farklı atmosfer oluşturur: “Galatasaray’dan Tünel’e doğru yürüdüler. Neriman Beyoğlu’na çıktığı vakit, halis Türk mahallelerinde oturanların çoğu gibi, kendini büyük bir seyahat yapmış sanırdı. Gene Fatih uzakta, çok uzakta kaldı. Tramvayla bir saat bile sürmeyen bu mesafe, Neriman’a Efgan yolu kadar uzun görünürdü ve Kabil’le New York arasındaki farkların çoğuna İstanbul’un iki semti arasında kolayca tesadüf edilir. Bir İstanbul kızı olduğu için Neriman’ın bu farklar karşısındaki hayreti azalmıştı; fakat bir zamandan beri kendisinde yeni bir hayatın iştihakı ve yeni bir medeniyetin şuuru uyanmağa başladığı için bu farkların her birine ayrı ayrı dikkat etmekten hoşlanıyordu. Bir itriyat mağazasının camekânı önünde durdular. Burada her şey, tek başına konmuş zarif bir küçük şişenin tatlı mavisini, kırmızı ipek bir püskül, siyah kadifelerin arasında gizlenmiş ampulün yumuşak ziyası, bir gümüşün parıltısı...Gözleri ayrı ayrı çekiyor ve zapt ediyordu; burada her şey, rahat ve mes’ut insanların kullanmayı adet ettikleri eşyaydı; burası, aynı zamanda, bir insanın ne kadar mes’ut olabileceğini hissettiren imkanlara doğru açılmış pencereydi.” (Safa, 1999:32-33) Şinasi ve Faiz Bey için Fatih, huzurun olduğu bir atmosferken Neriman için Harbiye aynı anlamı ifade eder. Fatih semti, Neriman’ın boğulduğu bir yerdir. Hep oradan kaçıp ferahladığı güzel bir atmosfer olarak hissettiği Beyoğlu’nda Macit’le buluşmak ister.

Eşya ve çevre her ne kadar nesnel bir geçerlilik ifade etse de şiirdeki gibi imgesel anlamları ifade edebilir. Yazar bu anlamları bu mekânlara işleyebilir. Ev sıcak ve güvenli bir yuvayı, dağ özgürlüğü ve isyanı, şehir boğulmuşluğu ve yalnızlığı simgeleyebilir. Özellikle romanı bu çerçevede işleyen realistler “kahramanlarına sağlam, ayrıntılı ve eşya itibariyle zengin bir ortam hazırlarlar.” (Tekin, 2015:33)

Mekân çeşitli açılardan sınıflandırılabilir. Ramazan Korkmaz bu sınıflamayı Çevresel ve Algısal mekânlar olarak ele almıştır: “Çevresel mekânla algısal mekân arasındaki fark, fenomenolojik açıdan çevre ile dünya arasındaki farka benzer. Çevre; işlenmemiş, anlaşılmamış, dönüştürülmemiş bir yer’dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliğine görülmez, kişi ve/ya olayı derinden etkilemez. Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler. Anlatımın veya olayın akışındaki hız, mekânın veya karakterlerin görülmelerine pek imkân tanınmaz.” (Korkmaz, 2017:13) Algısal mekânlar açık, kapalı, geniş, dar gibi sınıflandırmalara tabi tutulur. “Açık mekânlar özelliklere göre romanlarda mekân türlerini belirten açık, kapalı, geniş, dar, özel gibi adlandırmalar kullanılır. Açık mekân (ülke, bölge, deniz, şehir, dağ, park v.s.) vaka parçalarının yaşandığı diğer mekânları kapsayıcı özelliğe sahiptir. Kapalı mekânlar (ev, oda, hastane, fabrika vs.) bazı şahısların içinde yaşadıkları diğer şahısların giremedikleri kapsanan mekânlardır. Bu sınıflandırılan mekânların birbirlerine göre konumları değişebilir.” (Narlı, 2002b:100)

Roman anlayışında yaşanan felsefi, bilimsel değişikliklere paralel olarak mekân üzerinde de değişiklikler yaşanmıştır. Özellikle bilimsel yenilikler romancıları da yeni ufuklara yönlendirmiştir. Klasik romandaki mekânla gerçekçi bir romandaki mekân aynı işlevde olmayabilir. “Klasik romanda, mekânın ve eşyanın görünüşü de statik bir durumdadır. Mekânla ve eşya ile insan, içli dışlı değildir... Kişiyle eşya ve mekân arasındaki zihni ilişki, klasik romancıyı pek ilgilendirmez. Romancının bütün dikkati, kişiler ve onların birbirleriyle olan ilişkileri üzerinedir. Eşya var veya yok, romancı bunun üstünde durmaz, onun için önemli olan, kişinin karakterini veya tipini belirlemek için ne kadar gerekiyorsa o kadarını vermektir. Yazar, bu kadarında bile oldukça sınırlıdır. Mekân ve eşya, kişinin duyularına göre değil, objektif var oluş şartına göre tasvir edilip bırakılır.” (Özdenören, 2013:107) Klasik romandaki mekân bir arka fon mahiyetindedir. Gerçekçi yazarla romanda mekânı bir araç olmaktan çıkararak işlevsel bir hâle getirirler. “Kısacası: Bakılan yer, bakan kişinin konumunu (psiko/kültürel konumunu) yansıtan bir ayna olur.” (Tekin, 2015:151)

Her dönem öne çıkan, önemsenen mekânlar olabilir. Bu durum biraz da popüler kültürün etkisinden kaynaklanmaktadır. Örneğin “Tanzimat romanı İstanbul'un Çamlıca çevresini mekân edinirken, Servet-i Fünun romancıları Tepebaşı"ndan dünyaya bakar ve olmayacak hayaller kurarlar. *İntibah*. *Araba Sevdası ile Mai ve Siyah* adlı romanlar, Osmanlılara farklı İstanbul portresi çizerken, Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Turfa mı* adlı romanında İstanbul 'a vapurla ilk kez gelen roman kahramanı Boğaz'a girerken bambaşka bir şehir görür. İstanbul'un sokaklarında dolaşan Ahmet Mithat Efendi ile Ömer Seyfeddin'in anlattığı İstanbul büsbütün başkadır. İşgal İstanbul'unu anlatan Yakup Kadri ile Kemal Tahir'e karşılık, Halide Edib'in *Sinekli Bakkal* adlı romanında Abdülhamid dönemi ile sonrasındaki İstanbul anlatılır. Mithat Cemal'in *Üç İstanbul*'u ile Nahit Sırrı'nın *Sultan Hamit Düşerken* adlı romanında birbirinden farklı İstanbul ruhu görmemiz tabii...” (Miyasoğlu, 2002:368)

Mekânı anlatmanın tek yolu genişçe tasvirler yapmak veya birebir mekânı anlatmak değildir. Bir anlatıdaki mekân çok çeşitli şekillerde belirtilebilir, ayırtılarla ön plana çıkarılabilir: “Mekân özellikle belirtilemez, kısaca isim verilebilir, bir iki sözcükle değinilebilir ya da mekân bir karakter ya da esas karakter olarak görülebilecek kadar ayrıntılarıyla betimlenebilir. İnsanlar ile mekânlar ve insan ile doğa ilişkileriyle ilgili çeşitli varsayımlar bu açıkça belirgin yollarla iletilir. Öteki gelenekler mekânlar ve toplumlar -çevreler- arasında çok çeşitli ilişkiler olduğunu varsayar ya da belirtirler. Örneğin mekân insandan soyutlanabilir, insanlar mekân belirtileri olarak algılanabilirler, mekân insanların meydana getirdikleri bir şey olarak gösterilebilir. Büyük evlerin, kırsal bölgelerin, şehirlerin ya da fabrikaların betimlenmesi bu çeşitli geleneklerin örnekleridir, bu geleneklerde bakış açısı, estetik bir seçim gibi uygulanabilir oysa ki insanları dışlayan ya da onları manzara betimlemelerine dönüştüren herhangi bir bakış açısı bile toplumsaldır.” (William, 1990:140)

Mekân kavramı hem anlam hem de kurguya etki eden bir faktördür. Toplumcu gerçekçi anlayışta üst yapının bir ögesi olan sanat eserleri toplumda sosyalist toplumcu gerçekçi düşünceyi ve bilinci yaymak amacıyla kullanılmıştır. Bu amaçlı edebiyat hareketinde kurgunun ana öğelerinden olan mekân bilinçli bir şekilde kurgulanmıştır. İlerleyen bölümlerde romanda mekânın toplumcu gerçekçi sanat anlayışında aynı hangi amaçla kullanıldığını görülecektir.

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANINDA MEKÂN (1940-1980)**

Toplumcu gerçekçi anlayışla yazılan aşağıda verilen romanlarda mekân kullanımı incelenmiştir. Gündümlü ve amaçlı bir sanat anlayışı olan toplumcu gerçekçi sanat anlayışında romanın mekân unsurunun nasıl kullanıldığı ve bu sanat anlayışına nasıl hizmet ettiği irdelenmiştir. Romanlar yıllara göre seçilmiştir.

	<b>Yazar</b>	<b>Roman</b>	<b>Yıl</b>
1.	Sabahattin Ali	<i>İçimizdeki Şeytan</i>	1940
2.	Kemal Bilbaşar	<i>Denizin Çağırışı</i>	1943
3.	Cevat Şakir Kabaağaçlı	<i>Aganta Burina Burinata</i>	1945
4.	Reşat Enis Aygen	<i>Ekmek Kavgamız</i>	1947
5.	Mahmut Makal	<i>Bizim Köy</i>	1950
6.	Orhan Kemal	<i>Bereketli Topraklar Üzerinde</i>	1954
7.	Erhan Bener	<i>Yalnızlar</i>	1956
8.	Samim Kocagöz	<i>Onbinlerin Dönüşü</i>	1957
9.	Necati Cumalı	<i>Tütün Zamanı</i>	1959
10.	Şevket Süreyya Aydemir	<i>Toprak Uyanırsa</i>	1963
11.	Kemal Tahir	<i>Bozkırdaki Çekirdek</i>	1967
12.	Yaşar Kemal	<i>Ölmez Otu</i>	1968
13.	Kerim Korcan	<i>İdamlıklar</i>	1971
14.	Abbas Sayar	<i>Çelo</i>	1972
15.	Attila İlhan	<i>Sırtlan Payı</i>	1974
16.	Talip Apaydın	<i>Tütün Yorgunu</i>	1975
17.	Hasan İzzettin Dinamo	<i>Musa'nın Gecekondu</i>	1976
18.	Fakir Baykurt	<i>Kara Ahmet Destanı</i>	1977
19.	Aysel Özakın	<i>Alnında Mavi kuşlar</i>	1979

## 1. İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN (1940) – SABAHATTİN ALİ

### 1.1. Yazar Hakkında

Sabahattin Ali (1907-1948) 1907’de Bulgaristan Eğridere’de doğdu. İlk eğitimini Balıkesir’de tamamladı. Yunan işgali sonrası ailece zor günler yaşadı. Ardından İstanbul’a taşınan yazar, İstanbul ilk öğretmen okulunu bitirdi. Yozgat’ta bir müddet öğretmenlik yaptı. Sonra Almanya’ya eğitime gitti. Almanya fikri ve sanatsal düşüncesinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. “Gündüzleri müzelerdeki ve yeni açılan galerilerdeki tabloları seyrediyor ve pansiyona daha yüz adım uzakta iken burnumda lahana kokutan hissediyordum. Fakat ilk aylar geçince eskisi kadar canım sıkılmamaya başladı. Yavaş yavaş kitap okumaya çalışıyor ve bu işten zamanla daha çok zevk duyuyordum. Bir müddet sonra bu adeta bir iptila halini aldı.” (Bezirci, 2007:24) Almanya dönüşünde bir müddet Almanca öğretmenliği yapan yazar, *İçimizdeki Şeytan* romanından sonra görevden alındı. Yazdığı yazılar ve siyasi düşünceleri nedeniyle hakkında mahkemeler açıldı, hapis cezalar aldı. Şiir, hikâye ve romanlarından başka gazete yazıları yazdı, çeviriler yaptı.

Sanat hayatına şiirle başlayan yazarın hece ölçüsüyle yazdığı şiirlerin çoğu bestelenmiştir. Şiirle başladığı sanat hayatına hikâye ile devam etti. Hikâyeleri sonrasında yazdığı ilk romanı *Kuyucaklı Yusuf*’la büyük bir başarı elde etmiştir. Genellikle konularını köy ve kasaba hayatından almıştır. “Türk edebiyatında sistemli ve yöntemli olarak köye ve köylüye en büyük ilgiyi ilkin Sabahattin Ali göstermiştir.” (Bezirci, 2007:94) Yazar eserlerinde genel bir mekân olan köy ve kasabanın doğal çevresi ile birlikte yansıtılmasını önemsemiştir. Doğaya âşık olan yazar kenti romanında ve hikâyelerinde pek işlemez. Bu durumu *Dağlar* şiirinde şu şekilde ifade der:

"Şehirler bana bir tuzak  
İnsan sohbetleri yasak  
Uzak olsun benden, uzak,  
Benim meskenim dağlardır." (Ali, 1999:31)

Sabahattin Ali'nin Eserlerinde yalın bir dil ve sade bir üslup görülür. Buna bağlı olarak genellikle halkın, sokağın dilini kullanır. Yazar, Argo ve halk deyişlerini roman ve hikâyelerine taşır. “İkilemelere çokça yer veren yazar kurallı cümle yapısından hiç vazgeçmez.” (Korkmaz, 1991:341) Eserlerindeki diğer bir önemli özellik de samimi anlatımdır. Eserlerinin çoğu ya kendi başından geçen gerçekliklere ya da çevresindeki insanların hayatındaki gerçekliklerden meydana gelmiştir. Kahramanların çoğu karamsar bir ruh yapısına sahiptir. Yazar, kahramanların ağzından eleştirilerini güçlü bir sesle dile getirmiştir. Toplumcu gerçekçi romanın en güçlü ilk eserlerini veren yazar, Türk edebiyatında önemli bir yer edinmiştir.

## 1.2. Roman Hakkında

*İçimizdeki Şeytan* yayımlandığı dönemde çok büyük tepkilerle karşılaşmıştır. Özellikle Türkçü ve Turancı cephe tarafından oldukça fazla eleştirilmiştir. Kitabı uzun bir dönem sansürlenmiş sonradan yayımlansa da birçok mahkemeye maruz kalmıştır. Toplumcu gerçekçi anlayışın öncü yazarlarından olan Sabahattin Ali “güncel, savaşçı, toplumsal bir edebiyat yanlısıydı. Sanatı amaç değil, hayatın devrimci yolda değiştirilmesi, daha güzel bir toplum düzeninin kurulması, kişinin harmonik bir biçimde manen yükselmesi için bir araç sayıyordu. Türk edebiyatının, ileri dünya edebiyatı arasında yer alacak bir duruma yükseltilmesini özlüyordu.” (Özkırımlı, 1979:244) Sabahattin Ali, gerçeklik anlayışı ve sanatçı olmanın verdiği anlayışla insanın ve sanatçının bir misyon sahibi olması gerektiğini ifade etmiştir.

Sabahattin Ali, insanı iyiliği ve kötülüğüyle tüm yönleriyle ortaya koyar. İnsana ait olan bir bakıma insanın şeytani olan tüm yönlerini. Romanın olumsuz kahramanı olan Ömer, kendi güçsüzlüğünü, aciziyetini sürekli şeytana yormaktadır. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi Ömer de zayıf bir kişiliktir: “Kuyucaklı Yusuf çok zaman mütereddit ve iradesizdir. Kaymakam Selahattin Bey, *İçimizdeki Şeytan*'ın Ömer'i hep irade noksanından malul kimselerdir.” (Günyol, 1945:82)

Roman, daha çok iç konuşmaların geçtiği bazen birbirinden bağımsız olayların anlatıldığı bölümlerden oluşur. Sabahattin Ali bu romanında hayatı ve bu hayat içindeki

insanı sorgular. “Hayat herhalde bir katakulli değildi. Ama neydi? Bu hayatın bir manası olmak icap ederdi. İnsan dünyaya sadece yemek içmek, koynuna birini alıp yatmak için gelmiş olamazdı. Daha büyük daha insanca bir sebep lazımdı.” (Ali, 2003:177)

*İçimizdeki Şeytan*, severek evlenen dünya görüşleri ve fitratları birbirine uymadığı için ayrılan iki gencin aşk hikâyesidir. Romanın asıl kahramanı üniversite ikinci sınıf öğrencisi Ömer, kendisi gibi taşradan gelen tesadüfen akrabası olduğunu öğrendiği Macide ile evlenir. Diğer romanlarında ve hikâyelerinde olduğu gibi bu aşkta bir tesadüfle başlar ve Macide'nin geçim sıkıntıları onu Ömer'e daha da yaklaştırır. Ömer evin geçimini sağlamak için postanede çalışmaya başlamıştır. Bir saz eğlencesinde Macide, Ömer'in arkadaşı Bedri ile tanışır. Birbirlerine ilgi duyarlar. Bir gün onları tek başına konuşurken gören Ömer, Bedri ve Macide'ye olmadık hakaretlerde bulunur. Ömer, Macide uyurken ondan boşanmak istediğini yazan bir mektup yazar ancak üniversitede sosyalistlerin yanında gezdiği için polis tarafından tevkif edilip hapse atılır. Ömer, sosyalistlerin yanında bulunmuştur ancak onların düşüncelerine hiçbir zaman katılmaz. Hapiste derin düşüncelere dalan Ömer, Macide ile olan ilişkisini gözden geçirir. Macide'nin ona uygun biri olmadığını düşünür. Hapishanede Ömer'i ziyarete gelen arkadaşı Bedri'den Macide ile evlenmesini onu mutlu etmesini ister. Hapisten çıkan Ömer, bir bilinmezliğe doğru yola çıkar. Yazar, yaptığımız tüm kötülüklerin asıl nedeninin kendimiz olduğunu ortaya koymaya çalışır.

### 1.3. Romanda Mekân

*İçimizdeki Şeytan*'da olay örgüsündeki kopukluklar ve geniş ruh tasvirleri nedeniyle fazla bir mekân kullanılmamıştır. Toplumcu gerçekçiliğin güdümlü sanat anlayışı çerçevesinde mekânlarda bu güdümlü sanat anlayışından payını almıştır. “Sabahattin Ali'nin romanlarında mekân; anlatılan olayın içeriği, yazarın niyeti ve kahramanların ruhi yapısıyla ilgili mesajları içinde taşıyan canlı ve fonksiyonel bir unsur olarak dikkati çeker.” (Korkmaz, 1991:329)

### 1.3.1. Çevresel / Fiziki Mekânlar

*İçimizdeki Şeytan*'da çevresel mekânlar oldukça azdır. Romanda kullanılan fiziki mekânların çoğu kapalı niteliklidir. Ev (s. 21, 69, 77,94, 122...) Darülfünun (s. 66,113, 126, 176, 190) kahvehaneler (s. 28, 30, 38, 40, 88, 113) ve vapur bu mekânlardandır. Vapur, olayın başladığı yerdir. Darülfünun öğrencilerin tartıştığı fiziki bir mekândır. Kahvehaneler yine öğrencilerin birleşip oturdukları mekânlar olarak kullanılmıştır.

**1.3.1.1. Balıkesir:** Romanda açık fiziki mekânlar Balıkesir/Edremit'tir. Balıkesir/Edremit yazarın romanlarına ve hikâyelerinde genel olarak kullandığı açık mekânlardandır. *İçimizdeki Şeytan*'da Ömer ve Macide'nin de memleketidir:

“Nihayet Profesör Hikmet:

Siz nerelisiniz bakayım, kızım? diye sükûtu bozdu.

Balıkesirliyim!..

Karşısındaki memnuniyetle başını sallayarak:

Yani Anadolulusun!.. Çok iyi... Ömer de oralı galiba? dedi.

Evet...” (Ali, 2003:116)

Macide İstanbul'da bunalmaktadır. Ancak alternatif olarak düşündüğü Balıkesir'de hiç iç açıcı bir mekân değildir: “Birdenbire durakladı. Ne hazırlanırken ne de evden çıkarken Balıkesir'e dönmeyi aklına bile getirmemiş olduğunu fark etti... Yalnız gitmek, bu evden kaçıp gitmek istemişti... Nereye?.. Bunu hâlâ bilmiyordu. Balıkesir aklına gelince tüyleri ürperdi. Orası daha mı iyiydi?.. Ne münasebet! Artık kendi evleri yoktu ki... Eniştesinin yanına gidecekti...” (Ali, 2003:94)

Balıkesir romanda çevresel bir mekân olarak kullanılmıştır. Mekanın kullanımından Ömer ve Macide'nin orya gitmek isteği ancak barınabilecek bir yerlerinin olmadığı anlaşılmaktadır.

**1.3.1.2. Ev:** Macide İstanbul'da teyzesinin evinde kalmaktadır. Bu ev dar, kapalı bir mekândır. Eniştesi iki de bir laf sokarak onu evde istemediğini ifade eder: “Macide



bütün bunları görüyor, anlıyor fakat fevkalade bulmuyordu. Kendini bildi bileli babasının Balıkesir'deki büyük evinde de aynı şeyleri görüp işitmiyor muydu? Orada da hep sıkıntıdan, bu sene mahsul kaldırılmadığından, falanca tarlanın ipotek edildiğinden, filanca bağın satıldığından başka ne laf edilirdi? Kendi annesi de bir beşibirlik bozdurunca başını çatkılar, kendi babası da akşamları eve gelince hiç konuşmadan dizlerini dikip oturarak tespah çekmeye ve zihnen, içinden çıkılmaz hesaplar yapmaya daldardı.” (Ali, 2003:21)

### 1.3.2. Algısal Mekânlar

**1.3.2.1. Şehir (İstanbul):** “İçimizdeki Şeytan'da asıl mekân, İstanbul'dur. Bu mekân içinde olaylar Kadıköy Beyazıt, Babıali ve Şehzadebaşı gibi semtlerde gerçekleşir.” (Korkmaz, 1991:267) İstanbul algısal olarak açık ama boğucu bir mekândır. Yazar bunu şu şekilde ifade eder: “Pencerelerin dışındaki şehir ve hayat bir anda, insanı içinde boğacak kadar kudretli ve geniş oluyor.” (Ali, 2003:81) Yazara göre şehir, ahlaki çöküntünün ve emek sermaye çatışmasının yoğun yaşandığı bir yerdir. Şehrin yapısı insanların ahlakının bozulmasına neden olmaktadır. “Yazara göre şehirlerin bu suni havası, bütün kişilere etki ederek onların benliklerine girip dejenere olmalarına sebep oluyor. Medenileşmenin ve teknik imkanların doğurdukları, şehir insanlarını birtakım kaideler içinde davranmaya zorluyor. Ayrıca çağdaş uygarlık seviyesine erişmek için girdiğimiz Batılaşma çabaları; bilhassa büyük şehirlerin elit tabakalarında, eski Osmanlı nezaketinin yerine Avrupalı burjuva terbiyesini koymaya çalıştığı için, Tanzimat'tan beri büyük şehir insanlarının elit tabakasını ikili yaşamaya ve davranış yozlaşmasına sürüklemiştir. Sonradan görmelerin para zoru ile tuturmaya çalıştıkları sosyetik yaşam ise, ikinci elden taklit olduğu için iyicene kağşamıştır.” (Kutlu, 1972:188)

İstanbul, Batı tarzı kültürün hâkim olduğu taşralıların gıpta ettiği bir yerdir. Aslında İstanbul taşralıların özendiği kadar da güzel bir yer değildir. Taşralı olan Macide'nin gözünden İstanbul tasviri şu şekilde yapılır: “Macide altı yedi aydan beri İstanbul'da olduğu ve hemen hemen her gün Beyoğlu'na çıktığı halde bu tip insanları bu kadar yakından ve bu kadar toplu bir halde görmüş değildi. Ağzı yarı açık bir halde kenarda bir iskemlenin üzerinde oturuyor ve satıcılar eline paketini verdikten sonra bile

uzun zaman orada kalıyordu. Buraya gelenlerin çoğu on dörtle yirmi beş yaş arasında genç insanlardı. Bir balodan yeni fırlamış gibi bin bir çeşit elbise içinde ve gizli bir el tarafından daima gıdıklanmış gibi kıvrılıp fıkırdarak dondurmalarını yalayan genç kızlar ve suratlarının kaba, küstah ve aptal ifadelerinden sporcu oldukları anlaşılan delikanlılar, vâkıf gözlerle birbirlerini ölçüyorlardı. Erkekler mühim miktarını terzilere borçlu oldukları geniş omuzlarından kâh birini, kâh ötekini ileri sürüp mutlak surette bir hiçlik ve zavallılık ifade eden, fakat süzgün olmaya da ayrıca çalışan bakışlarla bu çocuk denecek yaşta boyanmaya ve nefsinin arz etmeye başlayan kızlara sokuluyor ve bağıra bağıra konuşuyorlardı. Söyledikleri şeylerin ne olduğunu Macide tamamıyla işitemiyor, fakat her kelimedenden sonra ortalığı saygısızca dolduran kahkahaları fevkalade boş ve ürpertici buluyordu.” (Ali, 2003:124) Macide bu hayatı kendine uygun bulmamakta, bu mekândan ayrılmanın düşüncelerine dalmaktadır.

Macide, İstanbul’u sevmemesine rağmen teyzesi tarafından İstanbullu olmakla suçlanacaktır. İstanbul gibi İstanbulluluk da olumsuzlukla özdeşleşmiştir: “Kendisine karşı müşfik muameleyi elden bırakmamaya çalışan Emine teyze bile değişmişti. Akşamları ‘Nereden teşrif küçükhanım?’ diye imalı sualler soruyor, karşısındakinin sükûtu üzerine: ‘Eskiden gezip dolaşmaktan hiç hoşlanmadığımı söyledin... Bugünlerde İstanbul seni sardı galiba... Öyle ya, baharda insanın kanı kaynarmış! diyordu.’” (Ali, 2003:83) İstanbul ahlaksızlığın, vurdumduymazlığın, hoppalığın mekânı olmuştu.

Ömer ise Macide’nin zıttı bir görüşe sahiptir. Onun için İstanbul değerlidir ve özeldir: “Ömer İstanbul’dan ayrılmayı aklına bile getirmek istemiyordu. Buraya bütün azasıyla, bütün hücreleriyle bağlı bulunduğunu hissediyor ve bunu kendisine karşı şöyle izah etmeye çalışıyordu: ‘Bir fikir adamı, kafası adamakıllı teşekkül etmeden, İstanbul’dan ayrılamaz... Kültür merkezimiz, maalesef, şimdilik bir tane... Ve o da İstanbul... Dışarda dimağların inkişafının nasıl yavaşlayıp durduğunu görüyoruz... Tatillerde gelen arkadaşlara bir bakmak kâfi...’ Lakin, nefesine karşı daha samimi olduğu anlarda bu kültür merkezinin ehemmiyetini lüzumundan fazla büyüttüğünü itiraf etmeye mecbur oluyordu: ‘Haydi canım’ diye bazan kendisinden daha çok İstanbul âşığı olan arkadaşlarıyla münakaşa ederdi: ‘İstanbul’dan ayrılmak istemiyoruz, fakat senede kaç defa kütüphaneye gideriz? Üç beş cadde ile bir o kadar kahveden başka ne biliriz? Fikir

hayatı, fikir hayatı diyoruz... En kabadayımız bile gevezelikten başka ne konuşuyor? Kahve münakaşalarıyla zihnimizi inkişaf ettirdiğimizi sanmakla pek akıllıca bir iş yaptığımıza kani değilim... Bizi buraya asıl bağlayan bir alışkanlıktır... Biz burada maksatsız yaşamayı ve boş beyinle dolaşmayı tatlı bir meşgale haline getirmek yolunu keşfetmişiz... Hepimizi İstanbul'a bağlayan sadece bu... Burada insan, kafasını zerre kadar işletmeden, mütefekkir bir kimse olduğuna inanmak ve buna başkalarını da inandırmak imkânına malik... Bu şehrin ve buradaki muhitlerin dayanılmaz cazibesi işte bundan ibaret!..” (Ali, 2003:126-127) İstanbul bu yönleriyle taşralılar tarafından tercih edilen bir yerdir. Ömer bu yerde mutludur. Sabahattin Ali'nin Ömer'in gözünden çizdiği İstanbul muhiti eğlenmeyi ve yemeyi kendine şiar edinmiş hiçbir düşüncesi ve ilkesi olmayanların çoğunlukta olduğu bir yerdir. Taşranın dertlerine aldırmandan arkadaşlarının tartışmalarına da bigâne kalarak hayatını devam ettirmek niyetindedir. Yazar, Ömer ve onun gibi yarı aydınları eleştirmiş yaşadıkları gerçeklerle memleketin gerçekleri arasından ne kadar uzak düştüklerini göstermek istemiştir.

Romanın kahramanı Ömer sosyalist öğrencilerin yanında çok bulunduğu için göz altına alınır ve tutuklanır. Savcılık onu suçlu bulmaz ve tahliye eder. Ömer'in dünyasında artık çok şey değişmiştir. En büyük değişiklik de Macide'den ayrılması gerektiği düşüncesidir. Bu düşüncelerini bir bir Bedri'ye anlatır: “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 muhitimizdekilere benzemeyen insanların arasına dalarak yeni bir hayata başlamaya çalışırım. Yalnız, geçmiş günlerimle bütün alakamın kesilmesi lazım... Kim bilir... Belki uzak bir günde, büsbütün başka insanlar olarak tekrar karşılaşırız ve belki gülüşerek birbirimize ellerimizi uzatırız...” (Ali, 2003:236) Artık Ömer çok sevdiği İstanbul'dan ayrılmak istemektedir. Sosyalist arkadaşlarının düşüncelerinin değişmesinde etkili olmuştur. Ömer her ne kadar suya sabuna dokunmasa da düzendeki bozukluklar kendine yansırken bunlar üzerine düşünme ihtiyacı hissetmiştir.

Yazarın *Kürk Mantolu Madonna* eserinin kahramanı Raif ölerek bilinmezliğe gider. *Kuyucaklı Yusuf*'ta Yusuf, düşmanlarını öldürdükten sonra bir bilinmezliğe gider. *İçimizdeki Şeytan*'da ise Ömer, hapisneden çıkışında bir bilinmezliğe yelken açar. Bu

yazarın bozuk düzenden kaçışının bir yoludur. “Etrafımız o kadar çirkefle dolu ki, temiz kalmak için tek yol kendi dünyamıza çekilmek, hiç olmazsa muhitle manen alakamızı kesmektir.” (Ali, 2003:138)

**1.3.2.2. Köy:** Olayların gelişiminde mekân olarak yer almayan köy, öğrenciler arasındaki tartışmalarda söz edilen bir mekân olmuştur. Yazarın önceki romanı Kuyucaklı Yusuf'ta köy gerçekliğini yakından işlemiştir. Köy sürekli olarak ihmal edilmiş, köylü sadece devleti jandarma ve tahsildardan ibaret bilmektedir. Alacağı hizmet jandarma ve tahsildardır. Köy, devletten bağımsız kendi kendine yeten sosyal yardıma muhtaç bir mekândır. Yazar, Anadolu köylüsünün gerçekliğini *İçimizdeki Şeytan*'da öğrenciler arasındaki tartışma ile algısal bir mekân olarak kullanır: “İcap etmesi nedir? Nasıl icap eder? Köyün doktora ihtiyacı var! Sen gitmek istersen kimse de mâni olmaz. Ne bekleyeceksin?” Çocuğun cevap vermeye hazırlandığını görünce devam etti: “Hiçbir şey söyleme iki gözüm. İtirazlarını senden evvel ben sayıvereyim: Köylere gitmeden evvel birçok şehirlerimize bile doktor lazım!.. Köylerde, vesait noksanı yüzünden kâfi derecede faydalı olamayız!.. Bu kadar tahsili ve yurdun bizde tecelli edeni emeğini mahdut bir mıntıkada ziyan edemeyiz.” (Ali, 2003:178) Ömer'in sosyalist arkadaşları köye gidilmesinin köylerdeki düzensizliğin ortadan kaldırılmasını savunurken Ömer şehri daha çok önemsemektedir.

Yine köylerdeki toprak ağalığı romanındaki tartışma konularında biridir. Köylerin bütün gelirlerini elde tutan bu kişiler emeğin sömürülmesinde önemli bir yere sahiptir. “Çocukluğundan beri bu bitmez tükenmez dertlerden ziyade, onu hayrete düşüren başka bir şey vardı: Bu ne sonu gelmez tarla, bağ, ev, zeytinlik ve beşibiryerdeydi! Nesilden nesile değişen zamanın değirmeninde, bu servetler bir türlü bitmek bilmiyordu. Borçlar alınıp verilir, tarlalar satılır veya alınırken, eskilerini aratmayan düğünlerle kızlar gelin ediliyor, akraba düğünleri için kenardan köşeden elmas küpeler, inci gerdanlıklar bulunup çıkarılıyordu.” (Ali, 2003:21) Romanda olayların gelişiminde yeri olmayan köy, algısal olarak kullanılmış, romandaki ana tartışma alanlarından biri olmuştur.

**1.3.2.3. Dünya:** Açık ve geniş bir alan olarak karşımıza çıkar. Dünya'da şehirler gibi giderek kokuşmuş bir yere dönmektedir. İnsanlar yaptıklarıyla bu dünyayı daha da

çirkinleştirmektedir: “Ömer uzun zaman cevap vermedi. Nihat kendi sözlerinin ona tesir ettiğini zannediyor, halbuki Ömer bu anda büsbütün başka şeyler düşünüyordu. ‘Hakikaten çirkef mahluklarız! Ne yüzle, hangi cesaretle temiz kalmaktan, kendi dünyamıza çekilmekten bahsediyorum? Ben... Ben... Ne suratla?.. Sonra bu Nihat neler yumurtluyor? Onun her saçmalığını bilirdim ama, büyüklük delisi olduğunu şimdi öğreniyorum. Dünyaya hükmetmeye hazırlanıyormuş! Dünya kim?.. Benden başka dünya var mı? Herkesin bir tek dünyası vardır, o da kendisi... Üst tarafıyla alakadar olmaya bile değmez... Zeki olmak, kuvvetli kafa ve bilgi sahibi olmak neye yarıyor? Bizi istediğimiz saadete götüremedikten sonra... Zekâmız olmasa daha iyiydi. Otlar, hayvanlar, bulutlar ve kayalar gibi yaşamak bana daha saadet verici, daha yorgunluksuz, daha manalı geliyor...” (Ali, 2003:138)

Toplumcu gerçekçi anlayışa göre mevcut dünya düzeni insanlığı sömürmektedir. Dünya var olan durumuyla olumsuz ve kapalı bir mekândır. Bu sömürü düzeni olumsuzluk oluşturmaktadır. Romanda da dünya olumsuz bir mekân olarak çizilmiştir. Romandaki olumlu tipler bu olumsuz mekânı dönüştürme çabası içindedirler.

**1.3.2.4. Postane:** Postane kapalı-dar algısal mekânlardan biridir. Ömer öğrencilik dışında postanede muhasebeye bakmaktadır. Önceki muhasebeciler birçok kez para çalmıştır. Postane hantal, işlevsiz bir yer, devletin çürümüş bir kurumu olarak tasvir edilmiştir. Ömer burada zorunluluk nedeniyle çalışmamaktadır. Evine bakabilmek için fazladan mesai almaya çalışır. İş yerindeki sinsi işler midelerini bulandırmaktadır. “Zayıf genç mühim bir tavırla başını sallayarak: "Seni yakında sepetlerler. Bu kadar asmak olur mu? Zaten bütün daireler darülfünuna devam eden memurları yakalarından atmak için bahane arıyorlar. Senin gibi postanede çalışanların vaziyeti büsbütün berbat. Orada vakit her yerden pahalıdır yahut böyle olması icap eder. Sonra gülerken ilave etti: 'Tevekkeli değil, Beyazıt'tan gönderdiğimiz mektuplar Eminönü'ne kırk sekiz saatte varıyor. Senin gibi gayretli memurlar sağ olsun. (Ali, 2003:10)"der.

Postane Ömer’i sıkı ve bir an önce oradan kurtulmak istediği bir mekândır: “Postane yakınından geçerlerken örneğin içinden bugün şeytanın ayağını kırıp daireye uğramak geçti, fakat öğle paydosu yaklaşmıştı; gitmek gülünç olacaktı.

Vazifeperverlikten geldiğini zannettiği ve manasız bulduğu garip bir üzüntü ile ayaklarını sürüdü. Bir tütüncünün tezgâhında, su musluğunun yanına sıralanmış duran mecmualardan birini 15 kuruş verip aldı; yazanların ismine bir göz attıktan sonra kıvrıp cebine koydu.” (Ali, 2003:s38)

Postane devletin bir kurumudur. Devlet kapitalist sistemi besleyen bir yapıdır. Devlet kurumları doğru işlemeyen bir yapıya sahiptir. Postanede böyle bir yapıya sahiptir. Devlet kurumları rüşvetin, ahlaksızlığın mekânıdır. Temel ihtiyaçlarını karşılayamayan memurlar bir şekilde kendi adaletlerini sağlamaya çalışmaktadırlar. Toplumcu gerçekçi bu romanda devlet kurumları adaletsizliğin ve rüşvetin mekânı olarak tasvir edilmiştir.



## 2. DENİZİN ÇAĞIRIŞI (1943) – KEMAL BİLBAŞAR

### 2.1. Yazar Hakkında

Kemal Bilbaşar (1910-1983) Çanakkale'de doğdu. Babasını erken yaşlarda kaybetti. Zor bir hayatın içinde büyüdü. İlk öğrenimini Eskişehir'de tamamladı. Yazar Edirne Öğretmen Okulunu bitirdi. Ardından Gazi Eğitim Enstitüsü Tarih Bölümünü bitirdi. Çeşitli okullarda öğretmenlik yaptı. Ortaokullar için tarih, coğrafya ve yurttaşlık bilgisi ders kitapları hazırladı. Emekli olduktan sonra İstanbul'a yerleşip yayıncılık faaliyetlerinde bulundu.

Kemal Bilbaşar, öncü toplumcu gerçekçi bir yazar olması bakımından önemlidir. Özellikle roman ve hikâyede II. Dünya Savaşı sonrası yazarlar arasında yaygınlaşan bu anlayışın ilk örneklerini veren yazarlardan biridir. "Tenkitçi-sosyal-gerçekçiliğin iyice anlaşılmadığı bir devirde, şartların hiç de uygun olmadığı bir zamanda bu yolu denemiş, bir takım tepkilerle karşıladıktan sonra, yolunu daha çok yerli renk gerçekçiliğine, Anadolu kasabalarının yaşayışına, büyük şehirlerdeki küçük insanlara çevirmişti." (Alangu, 1965:297) Yazar sanatın halka hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur.

Kemal Bilbaşar toplumcu gerçekçi sanatın bir gereği olarak sanatın topluma dönük olmasını savunmuştur: "Toplum etkisinde geniş bir halk edebiyatı, halkın edebiyatı olması gerek. Çünkü toplumu meydana getiren halktır. Onun problemlerini, onun isteklerini göz önünde tutmak bizim anlayışımıza göre sanatçının başlıca amacı olacaktır. Bu anlayışta olduktan sonra bir an önce mutluluğa, rahata kavuşmanın, insanlara eğlenme, övünme, gösteriş duygusu verecek bir süs edebiyatına nasıl katılırız. (Bilbaşar, 1960:19)"

Bilbaşar'a göre gerçekliği yansıtabilmek için geleneği de eserlerde yansıtmak gerekir. Yazar, hikâyesini veya romanını yazacağı bölgenin gelenek ve göreneklerini incelemiş, dil özelliklerini tespit etmiş ve eserlerinde halkın konuşma dilini kullanmaya özen göstermiştir.

İlk eserlerinde tek parti döneminin eşraf, tüccar, memur ve sıradan insanların sorunlarına değinmiştir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise savaşın yarattığı bunalımlar, çok partili hayat, sınıfsal ayrımlar üzerinde durmuştur. Bu eserlerinde sosyal hayatın içindeki dengesizlikler ve bunların birey üzerindeki yansımalarını konu edinmiştir. "İçtimai adaletsizliğe karşı olduğunu belirten yazar eserlerinde insanları koruyamayan sosyal düzene karşı olduğunu her fırsatta ortaya koyar. Hikâyelerinde toplumda örnekleri çok da olsa seslerini duyuramayan, bin bir ıstırap içinde kıvranan insanları çok çarpıcı olayların kahramanı olarak anlatan yazar, "sosyal adaletsizliğin" tezahürlerini gösterir." (Enginün, 2005:325) Yazar, eserlerinde sınıfsal çatışma mekânlarını eserlerine taşımıştır.

Bilbaşar'ın romanlarının çoğu kasabada başlar ve büyük şehirlerde son bulur. Kasaba üzerine yoğunlaşan yazar dönemin bu küçük idari birimini en küçük ayrıntısına kadar işlemiştir. "Kasaba birimini işleyen romanları, kasaba olgusunun değerlendirilmesinde edebiyat ve toplumbilim açısından paha biçilmez belgeler taşır." (Hızlan, 2001:146)

Yazarın "romanlarında politik yaklaşım, kendi ifadesi ile masal ve destan dilini kullanarak halka ulaşma amaçtır. Bütün romanlarında ezen-ezilen arasındaki çatışmayı işleyen yazar, kendisini 'halkın yazarı' diye niteler. Bu yüzden yer yer dilinde yöre özellikleri görülür..." (Enginün, 2005:325) Yöresel dille "...aramızda köyden yetişmiş, köylü diyalektiğini rahatlıkla kullanan bir konuşmacımızı anlayışla izlediklerini görünce, halkçı bir yazarın, sözlü edebiyat ortamında yaşayan geniş halk topluluğuna ancak masal ve destan dilini kullanarak yaklaşabileceğini, içinde bulunduğumuz ekonomik, sosyal ve siyasal bunalımlar ve onların çözüm yollarını ancak bu araç ile anlatabileceğim." (Önertoy, 1984:397) diyerek halka daha iyi yöneleceğini düşünmüştür.

## 2.2. Roman Hakkında

1943'te yayınlanan *Denizin Çağırışı*, Kemal Bilbaşar'ın ilk romanıdır. Roman bir kasaba öğretmenin hayat hikâyesidir. "Yahya Kemal'in 'İnsan âlemde hayal ettiği nispette yaşar' cümlesiyle biten *Deniz Türküsü* şiirinin son dört mısramını bir giriş olarak almış roman, psikopat bir ilkokul öğretmenin dengesiz dünyasını yansıtan bir hâtrâ defteridir." (Necatigil, 1992:117)



Romanda taşrada büyük kent tutkusuyla yetişmiş bir öğretmenin mesleğini bırakarak büyük şehre yerleşmesi konu edilmiştir. İsmi verilmeyen bu öğretmen, bilinçaltında onu çağıran şehirdeki sarışın sevgilisini aramak üzere yola çıkar. İzmir'e giden kahraman bilinçaltından gelen sesleri takip eder. Bilinçaltı onu farklı yollara savurur, sonunda babası gibi o da denizin serin sularına deniz tanrıçasına kavuşmak üzere varoluş gerçeğine doğru yola çıkar. Onu intihara kadar sürükleyen sosyo-ekonomik nedenler de yazarın gözünden kaçmaz.

Roman dönemine göre oldukça farklı bir konu ile karşımıza çıkmaktadır. Doğan Hızlan eserin *Tutamayanlar* romanının müjdecisi olduğunu değerlendirerek “Bireyin arayışını, zihinsel serüvenini Türk romanında ilk yazanın Kemal Bilbaşar olduğu kanısındayım.” (Hızlan, 2003) der. Fethi Naci'ye göre de “Üniversite yıllarında, yani nerdeyse yarım yüzyıl önce, okuduğum *Denizin Çağırışı*, bende unutulmaz izler bırakmış bir romandır, bence Bilbaşar'ın en iyi romanıdır.” (Naci, 1990:281) Çoğu eleştirmen eserin kıymetinin bilinmediği yönünde hemfikirdir. Fethi Naci romanı “talihsiz bir roman” (Naci, 2007:280) olmakla nitelendirirken Selim İleri “döneminde -ve sonraları da- değeri, derinliği, incelikleri pek anlayamamış” (İleri, 2015:299) bir eser olarak değerlendirmektedir. Behçet Necatigil romanda “Dostoyevski tiplerinin ve Knut Hamsun'un Açlık romanının kahramanını hatırlatan grotesk, hasta kişisi” (Necatigil, 1992:117) ile benzerlik gösterdiğini ifade etmiştir.

Romanda toplumcu gerçekçilik bağlamında alt sınıftan olan insanların yabancılaştırılması konu edilmiş, bireyin yabancılaştırılmasında sosyo-ekonomik şartlar irdelenmiştir. Romanın kahramanı baştaki fakirliğine en sonda paraları Adalet'e yedirdikten sonra geri döner. “Onu aşmasına, sınıf atlamasına olanak yoktur. Kazanacağını umduğu öteki kimlik, parasının bitmesi ve işten çıkarılmasıyla birlikte, bir olanaksızlık olarak belirir.” (Oktay, 1986:75)

Romanda vaka öğretmenin etrafında şekillenir. Bilinçaltından gelen düşüncelerin peşinde koşan öğretmenin macerası otuz altı bölüm halinde yazılmıştır. Geçmişe ait

izlenimler hep geri dönüşlerle anlatılır. Sefaletle başlayan hayat yine aynı şekilde sefaletle son bulmuştur.

Beş yıldan beri çoğu imkândan yoksun bir kasabada öğretmenlik yapan ve kasabadaki boğucu sıkıcı ortamdan bunalan öğretmen biraz rahatlamak biraz da içinden gelen sese “Sarışın kadın! Senin davetini ben duydum ve uzaklardan, bilmediğim bir şehrin insan bilincini karartan yabancılığında, seni bulmağa geldim.” (Bilbaşar, 1972:39) kulak vererek İzmir’e doğru yola çıkar. Öğretmenin birçok psikolojik rahatsızlığı vardır. Karanlıktan korkmakta ve bütün rahatsızlıklarının intihar eden babasından miras kaldığını düşünmektedir. Öğretmen İzmir’de lüks bir otele yerleşir. Hayallerindeki sarışın kadını orda görür ama kadın ona yüz vermez onu bir otel çalışanı zanneder.

Hayallerinden biri yıkılan öğretmen otelden bir pansiyona taşınır. Pansiyon sahipleri onu çok sever, öğretmen onlarla içli dışlı olur. Pansiyon sahibinin Zehra adında bir kızı vardır. Öğretmen, Zehra ile nişanlanır ama çok geçmeden öğretmenin psikolojik sıkıntıları bir gece sinemadayken ortaya çıkar ve öğretmen hiçbir şey söylemeden nişanlısı Zehra’yı terk etmek zorunda kalır.

Öğretmen parkta dolaşırken Hasan adında bir alkolikle tanışır. Kendi sıkıntılarından söz eder. Hasan kendi başından geçenleri anlatınca öğretmen ona acır. O sırada oteldeyken gördüğü sarışın kadın Adalet, Hasan’ın yanına gelir. Adalet, Hasan’ın kardeşidir. Adalet öğretmenle konuşur, öğretmenin gideceği bir yeri olmadığını anlayınca onu evine davet eder. Adalet, zengin erkeklerden faydalanarak yaşamını sürdürmektedir. Öğretmenin de biraz parası olduğunu öğrenen Adalet, onun bütün parasını sömürüp beş parasız bırakır.

Öğretmen; Hasan’ın Adalet’i pazarladığını, Adalet’in de bir hayat kadını olduğunu anlayınca dünya başına yıkılır, Zehra’ya yaptığı haksızlık aklına gelir. Bu arada arabacı Mahmut adlı biri de onu kandırarak parasının çoğunu almıştır. Adalet’in maddi isteklerine de yetişmek imkansızdır. Öğretmenin parası suyunu çekince Adalet onu evden kovar. Sınıf arkadaşı Hamit’in yanına gider ancak o da onu evine kabul etmez. Parkta yatıp kalkamaya başlar. Uzun süredir işe gitmediği için işinden de olmuştur. Parkta

çocukluğundaki gibi sefil bir hayat yaşar; ısırılmış elmaları yer, hamallık etmek ister beceremez, çocukluğunu annesinin hizmetçilik yaptığı yılları hatırlar. Zehra'yı görebilmek için çalıştığı fabrikanın önüne gider, biri Zehra'ya sarkıntılık yapar müdahale eden öğretmeni Zehra tersler. Zehra'ya ait umudunu da kaybetmiştir. Öğretmenin artık hayatta tutunacak bir dalı kalmamıştır. Hayat onu bir hiçliğe doğru itmiştir.

Öğretmen, babası gibi denizin çağrısını duymuştur. Deniz ona “Baban gibi sen de kollarımda rahat edeceksin. Ne bekliyorsun? Safo'nun altın saçları da bende” (Bilbaşar, 1972:169) diyerek onu çağırır. O da deniz tanrıçası beni çağırıyor diye denize doğru yol alır ve “Sana geliyorum. Engel olan her şeyi bırakarak geliyorum... Sema şahidimdir ki, bu yaptığımdan pişman değilim.” (Bilbaşar, 1972:169) diyerek denize kavuşur.

### 2.3. Romanda Mekân

Türk edebiyatında yabancılaşmanın ilk işlendiği romanlardan biri olan *Denizin Çağırışı*'nda mekânlar kahramanın ruh halini ortaya çıkaracak şekilde kullanılmıştır. Taşrada sıkışan öğretmen geniş mekâna ardından geniş mekân içinde otelde, pansiyonda, parkta, sinemada sıkışan ruhunu rahatlatmak için sürekli dolaşır ve sonunda daha geniş bir mekân olan denize yönelir. Öğretmen açık mekânlarda rahatlarırken kapalı mekânlarda korkuları ile baş başa kalmaktadır. Kıra gittikleri bir gün psikolojik sıkıntılarının azaldığını hisseder, mutlu olur.

Mekânların sürekli değişmesi kahramanın psikolojik yapısının bozukluğunun bir göstergesidir. Mekânlar kahramanın içindeki varoluş arayışının yerleridir. Mekânların çoğu kişileştirilerek kullanılmıştır.

#### 2.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

**2.3.1.1. İzmir:** Yıllardır kasabada bunalan öğretmen için eşsiz bir kaçış mekânıdır. Öğretmen kasabadan ve kasabadaki insanlardan kurtulacak, medeni insanlar içinde olacaktır. “O küçük kasabada, gizli bir çağrının çekimiyle içimde yolculuk istekleri çağıl-

damaya başladığı zaman, İzmir'den başka bir yer bana daha sevimli görünmemiştir.” (Bilbaşar, 1972:8) İzmir’de bir otelde başlayan roman yine İzmir’de denizde son bulur.

**2.3.1.2. Otel:** Öğretmen ezikliğini bir şekilde atmak için her yola başvurmaktadır. Kendisini otele getiren arabacıya bahşiş vermek ister ama arabacı “Kemer oruspusundan bahşiş kabul edebileceğini ama benim gibi adamların sadakasına muhtaç olmadığını” (Bilbaşar, 1972:22) söyler. Öğretmen en iyi oteli aramaya başlar. Otelde kendisini farklı karşılandığını düşünürken “Kuşkusuz ben bir efendi idim ve böyle bir otele gelenlerden farklı karşılanmamıştır.” (Bilbaşar, 1972:26) der.

Otel odası beklediği gibidir. Lüksü ve şatafatı yansıtmaktadır: “Aynası, lavabosu, karyolası, gardrobu, komodini, abajurlu lambaları ve eşyanın yerleştiriliş tarzıyla, tıpatıp Avrupa örneğine göre hazırlanmış olan odaya girdiğim zaman, küçük bir kasabanın, çatlak döşemelerinden alttaki kahvenin sigara dumanları, tavlâ gürültüleri ve ihtiyarların öksürükleri dolan, küçük han odasında beş yıl yaşamış insan sanki ben değildim.” (Bilbaşar, 1972:277)

Otelde hayallerinde onu çağıran sarışın kızı gördüğünü düşünür ona yanaşmaya çalışır ama kadın onu otel görevlisi zanneder. Bu durum üzerine öğretmenin umutları bir daha kırılır. Otel her ne kadar nezih ve geniş olarak tasarlansa da öğretmenin mevcut durumla kendi durumunu yaşadıklarını kıyaslaması nedeniyle kapalı ve dar bir mekâna dönüşür. Öğretmen istediği beyefendi rolünü oynayamaz. Sarışın kadından ilgi göremez ve orada duramayarak başka bir otele taşınmaya karar verir. Ancak gittiği oteller onun pansiyonda daha rahat edeceğini söyleyerek onu bir pansiyona yönlendirir.

**2.3.1.3. Pansiyon:** Otelde kalamayan öğretmen kalacak yer ararken kendisine bir tavsiye edilen pansiyona gelir “Sahipleri iyi biri olan” (Bilbaşar, 1972:54) bir pansiyona yerleşir. Kaldığı yer bir evdir. “Kalacağım ev, bu semtle hiçbir bağlantısı olmadığını gösterir bir tarzda, mahallenin ucunda kalıyordu ve demir bir kapı, yüksek duvarlar onun bu ayrılışını tamamlıyorlardı.” (Bilbaşar, 1972:55)

Pansiyon sahipleri halktan kişilerdir. Öğretmenle ile iyi ilişkiler kurar hatta kızlarını öğretmenle nişanlarlar. Ama öğretmen sinemadan çılgınlık ile çıkınca bir daha pansiyona geri dönemez. Pansiyon öğretmenin sığınmak istediği bir mekândır ancak nişanlısı Zehra'nın onun psikolojik sıkıntılarını irdelemek istemesi nedeniyle oraya bir daha dönemez. Pansiyon dar ve kapalı bir mekân olsa da içindeki insanlar nedeniyle güvenilir bir mekâna dönüşmüştür. Öğretmen korkularından sıyrılıp bu mekâna gitmek ister ama onlara haksızlık yaptığını düşünerek geri döner.

### 2.3.2. Algısal Mekânlar

**2.3.2.1. Kasaba:** Kemal Bilbaşar'ın romanlarında en çok işlediği mekândır. Kasaba, öğretmenin çocukluğunun geçtiği ve öğretmenlik yaptığı yerdir. “Sapa bir yerde kurulmuş küçük bir kasabada” (Bilbaşar, 1972:7) öğretmen birçok imkândan yoksundur.

Kasaba bünyesindeki insanları şekillendiren bir yapıya sahiptir. Kasaba öğretmenin bir nevi aynasıdır. Babasından kalan kötülüklerle birlikte yetişmesinde kasabanın da önemli bir payı vardır. “Ah o ilçe, o küçük kasaba, beni böylesine zavallı yapan orası değil miydi? Belki mayamda bozukluk vardı. Belki de ben gerçekten hasta yaratılmış bir adamdım. Ama hiç kuşkusuz beni hasta ve zavallı yapmakta o kasabanın büyük günahı vardı. Düşündükçe yalnız benim değil oraya gelen hükümet doktorunun da savcının da jandarma komutanının da az zaman sonra kabuk bağladıklarını ve bu kabuk içinde gizli bir derdin yumağını sardıklarını hatırlıyorum. Demek kasaba da suçluymuştu. Onun yıkık kalesinin dişleri arasında çok insanın yaşama hevesleri törpülenmişti.” (Bilbaşar, 1972:14) Bu bakımdan insanı olumsuz şekillendiren bir yapıya da sahiptir.

Kasaba her türlü fiziki yapısıyla insanlara hükmeden, insanları ezen, biçimlendiren bir yapıya sahiptir. Çoğu toplumcu gerçekçi romanda çevresel olarak rahatlama mekânı olan taşra, bu romanda kapalı ve dar bir mekân olarak karşımıza çıkar. “Bu kasabanın etrafını dağlar, bir engel olma, bir sınırlama direnişi ile çevirmişti. Burada insan dağların ardındakini göremediği ve hasretlerine eremediği için kendi ruhsal boşluğunda bir sonsuzluk aramak zorunda idi. Kendi içine kapanmasın da ne yapardı

kişioğlu burada? Hangi parlak gelecek tutkusu, bu avuç kadar yerde, ölümsüz bir sonsuzluk yaratabilirdi?” (Bilbaşar, 1972:24-25)

Öğretmenin toplumdan ilk yabancılaşmaya başladığı mekân kasabadır. “Ahçısında yemek yiyemediğim, çeşmesinden su işemediğim, ekmeğini tekrar ateşten geçirmek zorunluğunu duyduğum, kahvesine gidemediğim, eşyalarına el süremediğim, öğrencilerini bile okşayamadığım o kasabada, beş yıl, gergin bir uyanıklık içinde yaşamak neye mal olurdu?” (Bilbaşar, 1972:35) kasaba bu yönleriyle hayatının mahvolmasına ve içindeki açlığa sebep olan bir mekândır. Bu mekândaki asker, doktor gibi kamu görevlilerini kendi üzerinde baskı kuran kişiler olarak düşünmektedir. Toplumcu gerçekçi romanda genelde düzene karşı çıkma olarak karşımıza çıkan bu durum romanda düzenden kaçmak üzere kurgulanmıştır. Öğretmen daralan bu mekândan hayalini kurduğu daha geniş bir mekâna kaçma çabası içindedir.

**2.3.2.2. Sinema:** Öğretmenin en büyük korkularından biri karanlıktır. Karanlık yokluk, hiçlik, bilinmezliği simgeler. Öğretmen bunlardan korkmakta, karanlıkta kalmamaktadır. Öğretmen korkularını şöyle dile getirir: “Işıklar sönünce burada bulunan bütün insanları bir karanlık yutacaktı. Yalnız insanları değil, buradaki bütün şekilleri ve mesafeleri de yok edecekti. Karanlık kadar güçlü bir şey var mıydı? Karşımızdaki beyaz perde bir an için ay gibi soluk ışıklar dökerek bizi sihri içine alacak, kalplerimiz perdenin avuçlarında, hazla daralacak, bazen gene onun izniyle geniş bir yeis, karanlıkta kalma yeisi, bizi sarmakta gecikmeyecekti. O andan itibaren ayaklarımızın altındaki zeminin çekildiğini ve bir boşlukta sallandığımızı duyacaktık. Çocukluğumuzun sağlam topraklarını, bir kahkaha tufanı içinde bıraktığımız o masal dünyasının olanaklarını, burada göz yaşıyla hatırlamayan, sonsuzluğun yalnız karanlığa özgü bir şey olduğunu görerek, karamsarlıkla erimeyen insan var mıydı?” (Bilbaşar, 1972:136-137)

Karanlığı simgeleyen mekânlardan biri de sinemadır. “Sinema karanlığa açılmış bir pencere idi. Ölümsüz yokluk içinde aldaticı dünyamızı hatırlatan bu karanlık salonda, ölüm terleri dökerdim. Sinema bana göre bir eğlence değildi.” (Bilbaşar, 1972:136) Zehra ile sinemaya gittiğinde “..hayvansal bir ses çıkardım. Bağırarak, kahkahalar ve

gözyaşlarıyla salonu alt üst etmek üzere olduğum bir sırada, kendi kendimden bir kaçışla (Bilbaşar, 1972:139)” bir daha geri dönmek üzere Bahribaba’ya kaçar.

Bu karanlık mekân da geleceğinin kararmasında önemli bir yere sahiptir. Sinemadan kaçan öğretmen bir daha Zehra’ya dönemeyecek dönmek istediğinde ise Zehra ona yüz vermeyecektir çünkü “bütün bu hakaretlere müstahaktım. Tanrı benden ölç alıyordu. Sinemada bırakarak kaçtığım genç kızın parmağındaki nişan yüzüğü henüz on günlüktü ve yavrucuğun hiçbir suçu yoktu.” (Bilbaşar, 1972:159) Böylece bu kaçış sonu intiharla sonlanacak sefil bir hayata dönecektir.

**2.3.2.3. Deniz:** Deniz genel olarak geniş, açık bir mekân olarak düşünülebilir. Ancak ilk başlarda öğretmen için kapalı ve dar bir mekândır. Çünkü babası denize atlayarak intihar etmiştir. Öğretmenin korkusu o kadar büyüktür ki “deniz kenarında dolaşmaktan” (Bilbaşar, 1972:10) bile çekinmektedir. Bu korku zamanla bir ünsiyete dönüşür. Çünkü içindeki karanlıkları temizleyecek olan denizdir. “Mavi ufukları, alabildiğince genişleyen bir mavi deniz karşısında, ruhtaki bütün karanlıklar yıkanır.” (Bilbaşar, 1972:25) Bu yüzden denize karşı bir ilgi duymaya başlar.

Öğretmen korkularından kurtulmak ve karanlıkları aydınlatmak için babası gibi denize koşar. Deniz Tanrıçası onu çağırmaktadır. Bu ses ona huzur vermektedir. Hayat karşısında çektiği acıların, sıkıntılarının son bulacağı ve onu huzura kavuşturacağı bir mekân olarak düşünür: “Denize .. Denize!.. Onun sonsuz maviliğine koş!” diyen kim? Bana kim sesleniyor? Doktor mu? Onun hakkı var. Etrafımızı çeviren zaman ve mekânın boyutları içindeyiz. Burada her şey hesaplı, sınırlı. Mavi sonsuzluk, tüm engellerden kurtarır mı insanı? Ah, ne kadar da tatlı bu ses... Anlıyorum, şimdi anlıyorum. Deniz tanrıçası! Beni çağırın sensin... Beni çağırın sarı saçlı tanrıça! Guruba karşı saçlarımı yay ve beni bekle! Tüm aydınlıklar, tüm mavilikler sen de... Sana geliyorum. Engel olan her şeyi bırakarak geliyorum... Sema şahidimdir ki, bu yaptığımdan pişman değilim.” (Bilbaşar, 1972:169)

Şehir ve kasabada kendine yer bulmaya çalışan ve bu mekân içinde sıkışan öğretmen veya aydın varoluş gerçeğine, özgürlüğe doğru bir yolculuğa çıkar. Geniş ve

olumlu bir mekân olan denize doğru gider. Toplumcu gerçekçi romanların son bölümü genellikle zaferle sonuçlanan bir son, kahramanca bir mücadele veya bir bilinmezliğe doğru gidiş şeklinde kurgulanmıştır. *İçimizdeki Şeytan*' da Ömer, *Aganta Burina Burinata*'da Mahmut, nasıl ki bir bilinmeyene doğru yola çıkmışsa *Denizlerin Çağırışı*'nda da öğretmen de bilinmezliğe doğru yola çıkar. Bu bilinmezlik içinde bulunan mekândan daha geniş bir mekân olarak hayal edilmiştir. Denilebilir ki toplumcu gerçekçi romanda insanı toplum içinde var kılan, onun değerini artıran insanı ön plana koyan bir düzen ve bu düzenin içindeki mekân hayal edilmiştir.





### 3. *AGANTA BURİNA BURİNATA* (1945) – CEVAT ŞAKİR KABAAĞAÇLI

#### 3.1. Yazar Hakkında

Cevat Şakir Kabaağaçlı (1886-1973) 'de Girit'de doğdu. Aslen Afyonlu olan yazar, elçi olan babasının görevleri nedeniyle farklı yerlerde bulundu. Atina'da İngilizce öğrendi, İstanbul Robert Kolejini bitirdi. Ardından Oxford Üniversitesi Yeni Çağlar Tarihi Bölümünü bitirdi. Türkiye'ye dönünce çeşitli gazetelerde çevirmenlik, yazarlık yaptı. Babasının ölümüne neden olan yazar bir müddet hapis yattı. Ardından gazetelerde köşe yazarlığı yapmaya başladı. Yazdığı bir yazı nedeniyle Bodrum'a sürgüne gönderildi. Bodrum'un Antik Çağ'daki ismi "Halikarnas"ı takma ad olarak kullanarak eserler yazdı. Uzunca bir müddet Bodrum'da yaşadıkdan sonra İzmir'e yerleşti. Öğretmenlik ve turist rehberliği yaptı.

Romanlarında kara ve deniz insanların (kendi tabiriyle) hayatlarını işlemiştir. Karada bunalan deniz insanların denize olan hasretlerini, denizle olan mücadelelerini işlemiştir. Tarihe olan ilgisi eserlerinde mitoloji, efsane ve destanları çokça kullanmasına vesile olmuştur. Yazar zaman zaman romanın akışını keserek tarihî bilgilendirmeler yapmaktan çekinmemiştir. Yazar bir gözlemci olmaktan çok eserlerini kahraman bakış açısıyla anlatmıştır.

Sanatı topluma hizmet eden bir araç olarak gören yazar, sanatın anarşik bir tarafı olduğunu düşünmektedir: "Malum ya sanat insanoğlunun anarşik tarafından kaynar. Artist ile ister bürokrat ister ihtiyar ister eski, ister taşlaşmış kurular arasında ezeli bir düşmanlık, bir savaş vardır. Bu savaşta çoğu kere artist yenilir öldürülür. Fakat sonunda hayatlarına getirdiği sevinç dolayısıyla insanoğullarının şükranını kazanır." (Erhat, 1979:68)

Eserlerinin çoğunda ekonomik olarak toprakla denize bağlı olan insanlar karşı karşıya gelir. Yazara göre deniz insanları kara insanlarından farklı ve üstüdür. Deniz insanları denizden kopup karada yaşamaya çalışsalar da içlerindeki deniz tutkusuna dayanamayıp tekrar denize dönerler.

## 2.1. Roman Hakkında

Yazarın Bodrum sürgününün roman alanındaki ilk meyvesi *Aganta Burina Burinata*'dır. Yazar, sürgün olarak gönderildiği Bodrum'da çocukluğundan beri hayalini kurduğu denizle iç içe olma hayalini gerçekleştirmiştir. Deniz terimlerinden yola çıkarak yazılan roman, yazarın deniz sevdasını tüm derinliğiyle gösterir. Halikarnas Balıkcı'sı için "deniz sevdası ve denizin doğası önemlidir." (İleri, 1976b:12).

Çatalkaya köyünden Fatma ve Mahmut'un aşk öyküsü etrafında şekillenen romanın genelinde "deniz-insan ilişkisi ile toprak-insan ilişkisini karşılaştırılır." (Günyol, 1999:155) Doğayla iç içe başlayan romanda "insanın toplumla, kendisiyle mücadelesi; emek mücadelesi, aşk, insanın toplumla, insanın insanla ve insanın kendisiyle olan ilişkilerinde ortaya çıkan yaklaşımları, davranışları, öncelikleri, tercihleri ve kararları, denize bağlı olarak güzelliğe, özgürlüğe, başkaldırıya, arayışa, kayıplara, bunalımlara ve korkulara dönüşmektedir." (Cihan, 2013:97)

Cevat Şakir Kabaağaçlı, *Aganta Burina Burinata*'da sömürülen insanların yaşamlarını farklı bakış açılarıyla (sömüren ve sömürülen) tüm gerçekliğiyle ortaya koymuştur. Sömürü mekânları kara ve denizi derinlemesine tahlil eden yazar, sınıfsal ayrımları oluşturan bu mekânları net bir şekilde ortaya koymuştur. Bu şekilde toplumcu gerçekçi romanın ezilmiş halk yığınlarının hayatlarını anlatma ilkesini farklı açılardan gösterme imkânı bulmuştur.

Romanın kahramanı, romanın olumlu tiplemesi Mahmut'tur. Denizci bir ailenin çocuğu olan Mahmut küçük yaştan beri denize sevdalı, köylü bir çocuktur. Mahmut; deniz türküleri, efsaneleri, balıkçı kahvelerinde gördüğü gemicilerin aşlarından geçen olayları dinleyerek büyür. Babasını denizde kaybetmiştir. Ailesi onun denizci olmasını istememektedir. Ailesini de karşısına alarak denizci olur. Amcasının gemisinde çalışmaya başlar. Orada deniz insanlarının emeklerinin nasıl sömürüldüğünü görür. Amcası tayfların emeklerini sömürmektedir. Bu durumu içine sindiremeyen Mahmut, amcasına karşı durur. Amcası ilk limanda Mahmut'u geminden atar. Denizdeki durum karadakinden pek de farklı değildir. Mahmut, Bodrum'a dönerek Fatma ile evlenmeyi

amaçlar. Ancak Fatma'nın başına birçok iş gelmiştir ve Fatma, Mahmut'la evlenmek istemez ve köyü terk eder. Mahmut da çevresindekilerin telkiniyle Zeynel Kaptan'ın kızı ile Ayşe ile evlenerek bir toprak ağasına iç güveyi olur. Ama bu iş hiç de ona göre değildir. Defalarca dener ama bir türlü başarılı olamaz. Derin bir iç hesaplaşmadan sonra kara insanların çıkarıcı, hesapçı dünyasında yapamaz ve tekrardan denizlere açılma kararı alır.

### 2.3. Romanda Mekân

*Aganta Burina Burinata'* deniz merkezli yazılan bir romandır. Olayın kurgusu deniz üzerine şekillenir. Romanda geniş ve açık mekânların fazlalığı dikkat çeker. Yazar, “Balıkçı, genellikle doğal mekân dediğimiz dış mekânı kullanır. Bunun nedeni, yazarın tabiatta bulduğu sonsuzluk, özgürlük ve süreklilik duygularını ancak, buna uygun bir mekânla ifade edebileceği; dar mekânları içeren sosyal mekânların (ev, dükkân, bar, vs...) Balıkçı'nın duyguları için yetersiz oluşundan kaynaklanmaktadır.” (Yazıcı, 2002:274) Deniz mekânı hemen hemen he romanının ana omurgasını oluşturur.

#### 2.3.1. Çevresel/Fiziksel Mekânlar

**2.3.1.1. Çömlekçi Köyü:** Deniz, Mahmut için her şeydir. Denizden koptuğu yerleştiği Çömlekçi Köyü dar ve kapalı bir mekân olarak tasvir edilir: “Evlendik. Gençtik. Ben kendimi ona oda kendisini bana ziyafet çekti. Deniz yüzü görmeyen Çömlekçi köyünde yaşıyorduk. Bahardı. Toprakların nabzı kudretle çarpıyor, ağaçların şişen tomurcuklarından yeşil alevler fişkırıyordu.” (Önal, 1997:153) Bu yaşam tarzı hiç de Mahmut'a göre değildir. Bu tercihten dolayı oldukça pişmandır. “Çömlekçi köyünde, otlakta besiye çekilen inek gibi, ahırlı, kümesli, gübreli bir hayatla değişmişim.” (Önal, 1997:191) Mahmut'ta insanların sömürüldüğü bu mekândan sürekli bir kaçma isteği vardır.

**2.3.1.2. Kahvehane:** Romanda insanların buluştuğu iş arayanların tanıştığı bir mekân olarak verilmiştir. Bu kahveler içinde en önemlisi Kör Halit'in kahvesidir. Deniz sohbetlerin yapıldığı Mahmut'un da bunu dinlemek için can attığı bir yerdir: “Kör Halit'in

kahvesindeki haritada uğrayacağımız kıyıların adlarını okuyor içimden tekrarlıyor ve her adı tekrarladıkça bin bir beyit dinlemiş gibi oluyordum.” (Önal, 1997:92)

**2.3.1.3. Bodrum:** Yazarın sürgün yıllarını geçirdiği birçok romanına mekân olan bir yerdir. Bodrum denizle kucaklaşmış bir mekândır. Bu bakımdan geniş ve açık bir yerdir. Halikarnas Balıkcısı'nın eserlerinde Bodrum'un ayrı bir önemi vardır. Halikarnas Balıkcısı, Bodrum için "Burası engin göklerin memleketidir, içten gelen bir türküyü kapıp koyuverin, uzaklaştıkça, türkü gökte masmavi olur. Işık burada yalnız karanlığı aydınlatmakla kalmaz. Aydınlattığı maddeyi değiştirir ve bir şair rüyasına çevirir.(Önal, 1997:231)" der. Romanda 14,17, 19, 66,71, 127... sayfalarda gemilerin geçtiği, demirlediği bir yer olarak zikredilen Bodrum, çevresel bir mekân olarak kullanılmıştır. Bodrum'la ilgili: “Bodrum'un evleri, ta uzakta görülen martı kuşları gibi dizilmişti beyaz beyaz kıyıya.” (Kabağaçlı, 1997:66) gibi çevresel tasvirler yapılmıştır.

## 2.3.2. Algısal Mekânlar

**2.3.2.1. Kara:** Yazar romanda emekçileri iki grup da sınıflar. Kara insanları ve deniz insanları, bu sınıflamada deniz insanları daha önemli bir yere sahiptir. Karalar sıkışmışlığın, zorluğun mekânıdır. Kara insanları her ne kadar imkanlara sahip olsalar da denize karşı hayranlık içindedirler: “Kara insanların seyredecekleri yeşil çayırılık ve çimenlikleri, serinleyecek bahçe gölgelikleri, -ne bileyim?- havuz safaları yok muydu ki başıboş vakitlerinde kıyıya gelip put gibi oturuyorlardı! Denizcilere gelince, ihtiyar deniz kurtlarından tutunuz, genç acemilere kadar hepsi de babam gibi konuşuyorlardı. Kahvelerde nargilelerini tokurdatarak, başlarını yaşlı yaşlı salları, iç çekerler...” (Kabağaçlı, 1997:18) Bu kıyaslamada olumlananlar hiç şüphesiz deniz insanlarıdır.

Karada yaşayan ama deniz gibi mert, engin ve geniş kişiliğe sahip kişiler deniz insanı oluverir Mahmut'un gözünde; “Ben çocuktum ama, bu toprak adamıdır, şu deniz adamıdır diye çok söz işitmişim. Topal Murat Dayı denizci değildi, ama enginin özbeöz evladı bir deniz adamıydı. Anladım ki denizde gezen çok kara insanı ve karada gezen de çok deniz adamı vardır.” (Kabağaçlı, 1997:64) Kara inşaları karanın olumsuzluklarını

üzerlerinde barındırırken deniz insanları geniş bir benliğe sahiptir. Yaşadığı bölgeyi ve mekânları bu şekilde sınıflandıran yazar, insanları daha arka planda işler.

**2.3.2.2. Deniz:** Mahmut, çocukluğundan beri denize sevdalıdır. Ailesi her ne kadar denizden uzak durmasını istese de onu denizden ayırmak mümkün değildir. Mahmut kendini denizde bulmaktadır, hep onla olmak istemektedir. Deniz için zalim amcasına katlanmış, deniz için köydeki varıl hayatını bırakıp denize geri dönmüştür. Cevat Şakir Kabaağaçlı'nın deniz sevgisi Mahmut'ta hayat bulmuştur. "Yazar, romandaki olay örgüsünü deniz merkezli kurmuştur ya da buna deniz merkezli doğa kurgusu da denilebilir. Çünkü deniz ve toprak gibi insanlar da kontrol edilemez doğa yasalarına göre hareket ederken deniz hemen hemen her konunun hareket noktasıdır." (Demirdağ, 2012;229)

Aganta Burina Burinata, bir Bodrumlunun deniz aşkını, deniz tutkusunu anlatır. "Mahmut denizle bütünleşerek ötekiye, aşka, sevgiye, ilahi olana, tanrıya ulaşır. Dolayısıyla, denizden uzaklaştığında kendini de yitirir ve yeniden kendini bulmak için denize dönmek ve onunla bütünleşmek için çaba harcar çünkü ancak ve ancak denizle bütünleştiğinde yaşamını sürdürebilir." (Saatçioğlu, 2016:599)

Mahmut her ne kadar ailesi tarafından denizden uzak tutulmaya çalışılsa da Mahmut'un içindeki deniz sevdası bitmeyecektir ve bunu hiçbir zevke değişmeyecektir. Ancak gemiye çıkınca bu işin ne kadar zor olduğunu görecektir. Cimri Hakkı Reis'in tayfaların hakkını yemesine, onları sömürmesine yakından şahit olacaktır. "Tayfaya karşı davranışında da insaf nedir bilmezdi. Canlarını çıkarasıya çalıştırırdı. Paylarını da. doğru dürüst hesap etmez, allem eder, kallem eder, ne yapar yapar alacaklarını kıstardı. Hiç kimse, açlıktan ölecek hale gelmeyince, gidip de ona tayfa yazılmazdı. Ondandır ne güler yüz, ne gönül alıcı söz bekliyordum. Ondandır ancak küfür bekleyebilirdim. Ama denize açılmak umudu beni her şeye kör ve sağır ediyordu." (Kabaağaçlı, 1997:89) Amcasının bu ahlaksız tavırları karşısında Mahmut'un deniz sevgisi daha ağır basmakta ve her türlü sıkıntıya katlanmaktadır.

Deniz birçok bakımdan farklı özellikler bünyesinde barındıran bir mekândır. Özellikle Halikarnas Balıkcısı'nın eserlerindeki en temel öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Selim İleri Halikarnas Balıkcısı'nın deniz imgesini şu şekilde değerlendirmektedir: “Deniz diriltmenin gerçekleyicisidir bir bakıma. Ancak Halikarnas Balıkcısı denizi ve doğasını insandan soyutlamamıştır. Yaşamı belirleyen ekonomik koşullar, insana kimliğini sağlayan toplumsal düzen bütün öykülerinde inceden inceye vurgulanır. Deniz emekçilerinin kimliklerinde erdemi, namusu, ahlâkı anıştıran özellikler buluruz; öte yandan para babası iş adamları, sömürücüler, alın teri hırsızları denizin alay ettiği, yüzlerine tükürdüğü, horladığı yaratıklardır hep. ‘Gülen Ada’da İzmir’in büyük Kaliferni şirketinin ünlü eksperisi Murat Kocadağ’ın suratına, motor adayı kıyıları adanın ağzı kalabalık mağaraları köpür köpür köpürerek tükürür. ‘Adalar kara sevdalısı’ Deli Davut’a gülümser ada, sevişir onunla. Doğanın seçtiği insanlar, toplumsal sınıflar vardır sanki. Yaşamın gerçekliklerini aşan bu boyutları, yazar duyumsayarak, kurarak geliştirir; doğadaki olgularla özdeşleştirerek yazınsal gerçekliklere bağlar.” (İleri, 1976b:12-13)

Romanda deniz canlı ve bilinçli bir mekân olarak tasvir edilir. Denizcilerden birinin canını almaya karar verdiğinde tüm öfkesini gemilerin üzerine salar. Deniz alacağı kişileri aldıktan sonra durulur. Mahmut’un amcası Davut da gemi de ölmüş ancak kıyıya yanaşmaya çalışan gemi rüzgâr yüzünden hiçbir şekilde kıyıya yanaşamamış ve onlarda cesedi mecburen suya bırakmak zorunda kalmışlardır. Ömer Dayı’nın ölümünde de aynı sıkıntılar yaşanmıştır. “Bak hava birden değişti. Deniz öyledir. Kayıktaki denizcilerin biri ölecekse onu karaya vermemek için hep ters eser. Bir sefer bir denizcimiz hastalandı. Rüzgâr da kesildi. Sıcaktan, güverte kaplamaları arasındaki ziftler, cezve içindeki kahve imişler gibi kaynayıp taştilar. Rüzgâr esmedi de esmedi. Adamcağız ölüp de denize atılınca rüzgâr aldı.” (Kabağaçlı, 1997:119) Bu bakımdan deniz, tanrısal özellikleri de olan bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Deniz, her ne kadar tehlikeli ve tekin bir yer olmasa da insanların daha özgür, keyifli, rahat oldukları bir yerdir. Karaya çıkan Mahmut içine kapanık, yorucu ve iğrenç bir hayat sürmeye mahkûm olur. Bu mahkumiyetten kurtulmak için geri dönmek üzere tekrar denize açılır:

“Deli gibi yerimden sıçradım. Hıçkırma hıçkırma ağlıyordum. Gemiye:

- Korkudan?... Hiçbir zaman! diye bağırdım.

Artık ondan sonra ne Ayşe'nin kolları, öpücükleri ve gözyaşları, ne bağlar, bahçeler, ne tövbeler ve yeminler bağlayabildi beni karaya. Varımı yoğumu Ayşe'ye bırakarak, bir daha geriye dönmemek üzere denize açıldım, ilk limanda kayığın birisine gemici yazıldım.

Aganta!..” (Kabağaçlı, 1997:206)

Deniz sosyal sınıfların netleştirildiği, mücadelenin ve kurtuluşun bir mekânı olarak kullanılmıştır. *Denizlerin Çağırışı* 'nda ve *Ekmek Kavgamız* 'da olduğu gibi kahramanların tercih ettiği bir mekân olarak ortaya çıkar.

#### 4. EKMEK KAVGAMIZ (1947) - REŞAT ENİS AYGEN

##### 4.1. Yazar Hakkında

İstanbul'da doğan Reşat Enis Aygen (1909-1984) asker bir babanın oğludur. İlk öğrenimini Çanakkale'de tamamladı. İstanbul Erkek Lisesini bitirdi. Üniversiteyi yarıda bırakarak gazetecilik mesleğine atıldı. Adliye, polis, gece muhabirliği yaptı. Farklı gazetelerin yöneticiliğinde bulundu. Adana'ya taşındı, Bugün gazetesini yönetti. Anadolu Ajansında çalıştı ve buradan emekli oldu.

İlk hikâyelerini Servetifünun dergisinde yayımladı. İlk dönemlerde Reşat Nuri ve Mahmut Yesari'nin etkisinde kalan yazar gazetecilik mesleğinin hayata tanıklıklarından yararlanarak "İstanbul kenar semtlerinin ayrı özellikler taşıyan girdili çıktılı hayatı, mahkemeler ve hapisaneler, basın hayatı üzerinde yaptığı röportajlar onun ilk yazı denemelerini" (Alangu, 1968:289) ortaya koydu.

Türkiye'de toplumcu gerçekçi roman anlayışın ilk ürünlerini veren, köy romanın müjdecisi olan "Adana dolaylarından ilk söz edenlerden (Enginün, 2005:284) biri Reşat Enis Aygen'dir. Yazar Marksist ve sosyalist bir bakış açısıyla sanata yaklaşmıştır. Bu kapsamda eserlerinde sosyal meseleleri işlemiştir. İnsanları sosyalizme düşünce bağlamında hazırlamaya çalışmıştır.

Reşat Enis Aygen gerçekliği daha net vermek adına tasvirleri tıpkı natüralistler gibi yoğunlaştırmış, aşırı detaylı betimlemeler yapmıştır. Yazar, toplumsal sorunların temelinde kapitalist iktidar ve burjuvalar kadar insanların soya çekim ve çevresel şartlarının da etkili olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Bu bakımdan diğer toplumcu gerçekçi yazarlardan ayrılır.

Yazarın birçok gerçeği aynı anda verme isteği üslup bakımından sorunlara neden olmuştur: "Eserlerinde şekil ve üsluba pek önem vermeyen bir yazardır. Bir anda birden fazla gözlem anlatılabilir. Olaydan olaya atlanabilir. Bu bakımdan eleştirilen yazar konu bakımında oldukça ilginç durumlar ortaya koyabilmiştir. Sür'atle gelişen, hayatın bütün



akışını kaplıyan, basit anlamlı facialar ilk hikâyelerinden başlayarak romanlarına kadar bütün eserlerinin temelini vermiştir.” (Alangu, 1968:291)

Reşat Enis Aygen’in eserleri konu bakımından ilgi çekicidir, çok farklı olayları, toplumsal sorunları eserlerine taşımıştır: “Toprak reformu, siyasî çekişmeler, işçi ve köy konuları başta olmak üzere döneminin bütün meseleleri bu romanlarda büyük bir karamsarlıkla.” (Enginün, 2005:283) işlemiştir. Romanlarında felakete uğramış insanlar ve o insanları felakete uğratan kişiler konu edilir. Romanlarında insanlar sürekli birbirleriyle çatışma halindedir. Kötü insanlar toplumsal duyarsızlıktan yararlanarak masum insanlar üzerinde tahakküm kurarak onları sömürmektedir.

*Gong Vurdu*’da Babıali’deki yazarların hayatını; *Afrodite Buhurdanında Bir Kadın* adlı romanında fabrika yaşamını, iş kazalarını; *Ağlama Duvarı*’nda II. Dünya Savaşı sonrası sefalet yıllarını; *Yol Geçen Hanı*’nda Türkiye’de çok partili hayata geçiş dönemini; *Sarı İt* romanında işvereni destekleyen sarı sendikaların iç yüzünü anlatmıştır.

Eserlerinde günlük konuşma dilini kullanan yazar, birçok olaydan bahsettiğinden romanın genelinde olaylar arasında kopuklar yaşanır. Bu durum bir bakıma yazarın üslubu olarak karşımıza çıkar: “Reşat Enis’teki savrukluğun amacı, birbirinden habersiz yaşayan ve bağımsız gibi görünen parçaların gerçekte bir bütünü içinde bir “kader birliği” oluşturduğunu ve bütünü hastalıklarını taşıdığını sergilemeye yöneliktir.” (Akman, 1984: 47)

#### 4.2. Roman Hakkında

Roman 1947 yılında yazılmıştır. Romanda İstanbul’daki deniz işçilerinin yaşamı konu edilir. “Ekmek Kavgamız, asıl konusunu, suçsuz olduğu bir kaza sonucu kaptanlık lisansı elinden alınan Kudret’in ferdî dramından alıyor olmakla birlikte, İstanbul çevrelerinde yaşayan balıkçılardan, kimsesiz çocukların dramına, kötü yola düşmüş kadınlardan, dinin istismar edilmesine kadar uzanan bir yığın toplumsal nitelikli konu, eserin muhtevası içinde yer alır. Yazarın ‘toplum romanı yazma’ arzusu, diğer eserlerinde

olduğu gibi, *Ekmek Kavgamız*'da da zaman zaman, asıl konunun unutulmasına sebep olur.” (Sarıçiçek, 1995:238)

Eserde birden fazla konuya değinilmiş bu da olayların anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Romanın olumlu kahramanı yardımcı kaptan Kudret, bir deniz kazasından sonra haksız yere suçlu görülerek işinden olur. Birçok sıkıntıyla karşılaşan Kudret fakirlik içinde kıvranan insanlara yardımcı olmaya çalışır.

Reizler ve tayfalar, savaş yıllarında ortaya çıkan savaş vurguncular ve halk, fabrika sahipleri ve işçiler, zengin fakir arasındaki çatışmalar romanın temel çatışmalarını oluşturur. Roman on bir bölümden oluşmuştur. Romanda zaman zaman Kudret, geriye dönüşler yaparak eski yaşadıklarını anlatır.

Büyük bir balıkçı gemisinde ikinci kaptanlık yapan Kudret, fırtınalı bir günde meydana gelen kaza üzerine kalır ve yardımcı kaptanlık lisansı beş yıllığına iptal edilir. Kötü yoldan kurtararak evlendiği eşi Meliha, geçim sıkıntısı baş gösterince evi terk eder. Balıkçılık yaparak geçimini sağlarken reislerle anlaşamaz, onlarla çatışır ve balıkçılığı da bırakarak zengin bir tüccar olan abisinin yanına gider. Abisinin imkânlarından da yararlanarak insanlara yardım eder. Birçok fakir aileye yardımı dokunur. Bu yardım faaliyetinde ona yardım eden Nezahet'e ilgi duyar ve sonradan onunla evlenir. Abisi hem vergi kaçırmakta hem de eski karısı Meliha'yı metres olarak kullanmaktadır. Bunu öğrenen Kudret abisinin vergi kaçırdığı ihbarını yapar, işletme kapanır. Kudret işsiz kalır. Nezahat verem olmuştur. Nezahat, Doktor Nusret tarafından tedavi edilir. Doktor Kudret ve Nezahet'in yaptığı yardım faaliyetlerini çok takdir eder. Doktor Nusret, ölünce tüm mirasıyla bir sağlık kompleksi yapılmasını idaresinin de Kudret ve Nezahat tarafından yapılmasını vasiyet etmiştir. Doktor Nusret öldükten sonra Kudret bir ikilem yaşar. Kudret, denize dönmek ve çocuklara yardım etmek arasında kararsız kalır. Kendine sarılan ve baba diyen çocukları görünce denize gitmekten vazgeçer.

### 4.3. Romanda Mekân

Mekân insanın yaşadığı, barındığı maddeye hükmettiği yerdir. İnsanın manevi duyusu var olduğu mekânda aldığı izlenimlerden doğar. Psikolojisi mekâna göre şekillenir. Davranışlar mekândan etkilenir. Bu bağlamda romanda genel mekân İstanbul'dur. İstanbul açık ve geniş bir mekândır. Ancak bu büyük mekânın içinde insanları yutan dar, kapalı mekânlar vardır. Romanda genellikle mekân unsuru dekor olarak kullanılmış, mekân unsuru tasvirlerde, kahramanların psikolojik çözümlerinde ön plana çıkmamıştır. Kudretin başından geçen birçok olay ardı sıra anlatılmış ve bu olaylarla birlikte birçok mekâna değinilmiştir. Genelde İstanbul'un genel ve özel yerlerinden panoramik bir sunum yapılmıştır. Mekânlarla ilgili fazla tasvir yapılmamış bazen ismi söylenmiş bazen özellikleri anlatılmıştır.

#### 4.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

Romanda İstanbul, deniz, hastane, Topkapı, Kumkapı civarları çevresel mekânlar olarak kullanılmıştır. Romanda olayların fazlalığı nedeniyle birçok çevresel mekândan söz edilmiş. Bu mekânlar birkaç kelime ile geçiştirilmiş, detaylı mekân tahlillerine yer verilmemiştir. İzmir, Bolu, İnebolu, Trabzon, liman, cami bu mekânlardan bazılarıdır.

#### 4.3.2. Algısal Mekânlar

**4.3.2.1. İstanbul:** İstanbul, romandaki olayların geliştiği geniş bir mekândır. İstanbul'la ilgili algısal bir betimle yapılmamıştır. İstanbul, her türlü imkanıyla insanlara umut vadeden bir yerdir. "Bolu'nun köylerindendi. Küçük yaşta evlendirilmişti. Bir gün kocasıyla vapura binmişler, daha insanca yaşanabilir umuduyla kalkıp İstanbul'a gelmişlerdi." (Aygen, 1974:125) Ancak bu umutlar genellikle mutsuz sonla bitmektedir. Ağır çalışma şartları, fakirlik ve sokaklarda kol gezen ince hastalık çoğu insanı hayattan koparmaktadır. İstanbul bu yönüyle umudun olduğu kadar umutsuzluğun da mekânıdır.

İstanbul'da her türlü insan yaşamaktadır. Bu kentin sokakları acımasızdır. Geniş bir mekân olmasına rağmen İstanbul karanlık ve netameli bir mekân olarak da karşımıza

çıkar: “Meliha İstanbul sokaklarındadır. Beyoğlu’nun tanınmış barcıları, kimsesiz güzel kadını kaçırmıyorlar.” (Aygen, 1974:30) İstanbul, *İçimizdeki Şeytan*’da olduğu gibi dar ve karanlık mekândır, bir sömürü mekânıdır. Sosyal adaletsizliklerin yaşandığı bir yerdir.

**4.3.2.2. Deniz:** Romanda deniz işçileri ve onları sömüren reisleri çatışması konu edilir. Kudret yardımcı kaptandır, denize sevdalıdır. Ancak onu harcamak isteyen Yorgo Reis her türlü hile ile lisansını iptal ettirmiştir. Çünkü onun sömürü düzenine karşı çıkmaktadır. Bu sömürü düzeninin mekânı denizdir.

Deniz günlerce üzerinde kalınan insanı kendine bağlayan bir mekândır. Ancak bir o kadar da tehlikelidir. Bu bağlılık bazen ölümlerle sonuçlanır. “Mezarı bile belli değildir balıkçının! Çoluğuna çocuğuna bayram- kandil ziyaret edilecek bir mezar bırakmadan ölürsün. Çocukların denize baka baka ağlaşır kandillerde, bayramlarda. Bir süre para toplanır, ailene verilir. Bugün hanaysa yarın başkasına bu ölüm. Ama, yardım sürgit olmaz ya! Bir gün karın kocaya varır; çocuğun, ölmez sağ kalırsa, küçücük yaşta gırgıra düşer.” (Aygen, 1974:8) Bu tehlikelere karşı denizcinin tek umudu yine denizdir. “— ipimiz denize bağlı bizim, dedi; bakarsın hava patlar, düşersin kayalıklara... Bakarsın duman olur, dumanda yolunu şaşırın geminin kaptanı bodoslamadan gırgırına vurur. Boylarsın dibi, olursun balıkemini! Çoluk çocuğun beklesin dursun evde. Yaşamak bu mu?” (Aygen, 1974:9) Deniz bu bakımdan umutları canlı tutan mücadelenin yapıldığı mekânlardan biridir.

Her zaman cömert olan deniz bazen hırçınlaşır. “Deniz kadın gibidir. Denizde geçen sayısız güzel günler, bir saatlik fırtınada unutulurdu.” (Aygen, 1974:24) Denizde çalışanlar denize sevdalıdır. Denizciler genellikle bekar kalmayı yeğlemektedir. “Biz, bekârlığa katlanmak zorunda olan insanlarız, anne... Bizim karımız “deniz”dir. Ömrümüz ya kaptan köprüsünde ya kamaramızın ranzasında geçecektir. Katran kokusunu, iyod kokusunu duymazsak hasta, dertli oluruz.” (Aygen, 1974:26)

Kudret her ne kadar denizden ayrılrsa da akli hep ordadır. “Kudret, gemisinin ve açık denizlerin özlemine şimdi daha derinden duyuyordu. Korkunç fırtınalardan kurtulup bu büyük limanın sularına demirleyerek rıhtıma rampa ettiği zamanlar ne sevinç duyardı!

Küpeşteye dirseklerini dayar, ölümlerden kurtardığı yolcuların sağ salim karaya ayak basışını seyrederdi. Dalgaların serpintisini, fırtınanın anaforunu bir tokat gibi yiyerek aç ve uykusuz geçirdiği vardiya saatlerini bilmiş olsalardı, bu yolcular elini öpmeden gemiden ayrılabilir miydi?” (Aygen, 1974:183) Romanın sonunda denize dönmek düşüncesi vardır ancak yardıma muhtaç çocukların ısrarı onu hayallerinden vazgeçirir. Çünkü olumlu kahramanın toplumsal sorumluluğu daha ağır basar.

Romandaki deniz mekânı *Aganta Burina Burinata*'daki denizle aynı özellikleri gösterir. Reizler (romanda bu şekilde kullanılmıştır), tayfaların emeklerini sömürmektedir. Deniz geniş ve açık bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Yazar karadaki onca mücadeleye rağmen yine denize dönmek istemektedir.

**4.3.2.3. Gırgır:** Balık avında kullanılan geniş bir tekne olan gırgır kapalı ve dar bir mekândır. Reisler tayfaları sömürmektedir. Ağır çalışma koşullarında reisin verdiği üç beş kurula talim eden tayfalar, büyük baskı altında ezilmektedir çünkü yapacak başka işleri yoktur. Yapılan iş oldukça ağır ve yorucudur: “Gırgırın direği, onbeş metre yüksekliğindeki dalyan serenine, gırgırın direkçiliği dalyan viglacılığına benzemezdi. Güç ve sıkıntılıydı bu iş.” (Aygen, 1974:12)

Gırgırda tayfalar her ne kadar yaşadıklarından şikâyet etseler de geçim sıkıntı nedeniyle çalışmaya devam etmektedirler. “Kartaca gemilerindeki yabancı erler çarpmıha gerilmemek için nasıl canla başla dövüşürse Reiz Asadur'un gırgırlarındaki tayfa da aç kalmamak, çoluk çocuğunu süründürmemek için öyle didinecekti. (Aygen, 1974:13)”

Romanın olumlu tipi Kudret yapılan haksızlıklara baş eğmemektedir. Tayfaları bilinçlendirmeyi kendine ilke edinmiştir. Ancak bunu gören Yorgo Reis ona içten içe hırs beslemektedir. Tayfalar için gırgırdaki tek umut Kudret'tir: “Kudret, gırgırın direğinde de gözünü dört açmalıydı. Islak oturaklarda bağdaş kuran şu insanlar da alınyazılarını ona bağlamışlardı.” (Aygen, 1974:16) Bu bakımdan gırgır mücadelenin mekânıdır. Sınıfsal ayrımın olduğu bir mekândır.

**4.3.2.4. Hastane:** Romandaki öne çıkan konulardan biri de fakirliktir. Fakir insanlar geçim şartlarını sağlayamadıkları gibi sağlık hizmetlerinden de yeterince faydalanmamaktadır. Dönemin öne çıkan hastalığı verem, büyük şehirlerde kol gezmekte ve birçok insanın ölümüne neden olmaktadır. Verem 1940 ve 1950’lerde Türkiye’deki en tehlikeli bulaşıcı hastalık olarak belirlenmiştir. “1950’de 11. Milli Tıp Kongresi’nin ana teması da tüberküloz olmuştur.” (Özkaya, 2016:79) Türkiye genelinde özellikle büyük şehirlerde yapılan sanatoryumlar ile hastalığa şifa olunmaya çalışılmıştır. Bu hastalık nedeniyle başta Kudret’in yakınları olmak üzere birçok kişi hayatını kaybetmiştir. Bu bakımından hastaneler kapalı, dar ve karanlık bir mekândır.

Hastaneler her bakımdan yetersiz mekânlar olarak dikkat çeker. Devlet bu konuda yetersiz kalmakta bu durum toplumsal bir yara halinde gelmektedir: “Boş yatak yoktu. Ona numara vermişlerdi. Kadın üç hafta dayandı. Verem koğuşunda bir yatağın boşaldığı, sıranın kendisine geldiği gün onu Topkapı mezarlığına taşıdılar ve bir çukura attılar. Dul işçi kadının geride bıraktığı dört yaşındaki kızı, arsalarda yalınayak koşarken, düşürmemek için bir elini donunun uçkuruna, bir elini sicimle boynundan sarkan teneke madalyona bastırırdı. Bu teneke madalyon, anasına verem hastanesinden verilen sıra numarasıydı.” (Aygen, 1974:86)

**4.3.2.5. Topkapı:** Toplumcu roman idealisttir, toplumun dertlerini konu eder. Toplumcu gerçekçi sanatın amacı insanlara mevcut düzendeki adaletsizlikleri anlatarak onlarda bilinç oluşturma arzusudur.

Romanda işlenen önemli konulardan biri de fakirliktir. Bu fakirliğin mekânı da İstanbul’dur. Topkapı bu fakirliğin kendini iyiden iyiye hissettirdiği “yoksul yuvaları, içindeki insanlarıyla (Aygen, 1974:260)” dar bir mekândır. Nezahat ve Kudret kurdukları Topkapı Yardım Sevenler Derneği ile bu bölgedeki insanlara yardım etmeye çalışırlar. Doktor Nusret verdiği vasiyetle bu yardımı kurumsallaştırmıştır: “Doktor, Topkapı’da, yoksul çocuklara bakım yuvasını da içine alan bir dispanser kurulmasını şart koşmuştu. Onun bir başka isteği daha vardı: Nezahat ve Kudret, yoksullar çevresinde yarım kalan görevi canla başla sürdüreceklerine inandığı iki insandı. Dispanserin yönetimi bu karı-kocaya verilecek, aylıklarımı -ki oldukça yüksekti- kurum ödeyecekti.” (Aygen,

1974:218) Kurulan bu dispanserle Topkapı'daki hasta insanlara kaliteli sağlık hizmeti verilir. Kudret'in tek hayali denize geri dönebilmektir ancak Kudret hayallerini terk ederek eşine ve hastaneye gelenlere yardımcı olmaya başlar. Topkapı her ne kadar olumsuz bir mekân olsa da Kudret'teki toplumsal bilinç, onun oradan ayrılmasına engel olmuştur. Bu bakımdan alt sınıfın mekânı olan Topkapı aynı zamanda umudun da mekânıdır.



## 5. *BİZİM KÖY* (1950) – MAHMUT MAKAL

### 5.1. Yazar Hakkında

Mahmut Makal (1933-2018) Aksaray’da doğdu. Köy enstitüsünden mezun olduktan soran Gazi Eğitim Enstitüsünü bitirdi. Bir dönem Aksaray’da öğretmenlik yaptı. Ardında ilköğretim müfettişi olarak çalıştı. Kültür Bakanlığında bakan danışmanı olarak da çalışan yazar, Avrupa’nın çeşitli yerlerinde okutmanlık ve dil uzmanlığı görevlerinde bulundu.

Sanat hayatına şiirle başlayan yazar, 17 yaşında öğretmenliğe başladığı Aksaray’ın Nurgöz, Demirci ve diğer civar köyler hakkında yazdığı notları Varlık Dergisi’ne göndermesiyle köy edebiyatı çığırını başlatan kişilerden biri oldu. Sade bir dil kullanmayı önemseyen yazar sanatın topluma yönelik olması gerektiğini savunmuştur. Sanatın özellikle Türk toplumunun içinde bulunduğu acı durumu tüm çıplaklığıyla ortaya koyması gerektiğini düşünmektedir. Yazar, özellikle köy gerçeği üzerinde durarak 1940 sonrasındaki Türk toplumunun ana sorun alanlarına değinmiştir. Sanatsal yönden çok kuvvetli olmayan eserleri, üslubu ve dile getirdiği gerçeklik nedeniyle beğeniyle karşılanmıştır.

### 5.2. Roman Hakkında

*Bizim Köy*, 1940’larda Orta Anadolu’nun iki yoksul köyünde yaşananlar ve köylülerin yoksullukları anılan bir eserdir. Eserde tam bir konu bütünlüğü olmamakla beraber eser köy temelinde üzerinde Anadolu köylüsünün yaşam sıkıntısı, inançları ve sorunlarını dile getirir. Birbirinden bağımsız olarak yapılan anlatımlar aynı gerçeği ifade etmek bakımından bir bütünlük oluşturmaktadır. Eser, 1940’lardaki Türk köylüsünün sefaletini tüm çıplaklığıyla ortaya koyar.

Eser, tam bir roman niteliği göstermese de yazın çevrelerinde gösterdiği etki gerçekten büyük olmuştur. “Köye ilginin birdenbire artışında Mahmut Makal’ın 1950’de yayımlanan ünlü *Bizim Köy*’ünün etkisi büyük.” (Naci, 1990:261) Nadir Nadi



Cumhuriyet gazetesinde “Türk köyünün çıplak gerçeğini bu derece keskin, gölgesiz, süslü ve özentili cümlelerden uzak, fakat gene de içli bir üslupla önümüze seren bir başka kitap okuduğumu hatırlamıyorum.” (Makal, 1978:174) demiştir. Mahmut Makal’ın bu başarılı girişimi özellikle köy enstitüsü çıkışlı ve diğer Marksist yazarlar tarafından ilgiyle karşılanmış köy edebiyatı denilebilecek bir anlayış ortaya çıkmıştır. “Memleket Edebiyatı’nın bir devamı sayılabilecek köy romancılığının, ileri derecede yaygınlaşmış revaç bulmasında rol oynayan bazı faktörler vardır ki bunlar; Atatürk’ün köylüye verdiği önem, devletin köyü ve köylüyü kalkındırma çabalarıdır. Köy Enstitülerinin açılması, öğretmen okullarının yaygınlaştırılması, çok partili sistemin ve 1961 Anayasası’nın sağladığı hürriyetler ve hepsinden daha önemli olarak, köyü anlatacak romancıların bizzat köyden, Köy Enstitülerinden yetişmesi olarak ifade edilebilir. Bunlara Mahmut Makal’ın Bizim Köy (1950) adlı kitabının uyandırdığı tesir de eklenmelidir.” (Okur, 2002:72) Mahmut Makal tüm edebiyat otoritelerince bir başlangıcın ve farklı bir yönelimin başlatıcısı olarak belirtilir. Berna Moran onun eserinin Türk edebiyatına olumlu ve olumsuz etkilerini şöyle değerlendirir: “Olumlu oldu çünkü, romancılara, Türk okurunun bilmediği taze ve çarpıcı bir gerçekliğin roman konusu olarak başarıyla işlenebileceğini gösterdi. Ama olumsuz bir etkisi de oldu çünkü yazarları bu konuda yanılttı. Gücünü okur için yeni olan bir gerçekliği yansıtmaktan alan romanlar bir belgesel kadar bilgilendirici olabilir ve yeni bir dünyayı tanıttığı için okurun ilgisini çeker, merakla okunur. Ne var ki bir tehlike de bekler onları, çünkü bu başarı, yazarı, ilgi çeken roman malzemesine, gereğinden fazla abanmaya iter. Enstitü çıkışlı yazarlar da genelde, bu tuzağa düştüler kanımca. iyi bildikleri köy gerçeğini dile getirmek, oradaki güç yaşam koşullarını sergilemek, yoksulluğu, haksızlığı anlatmakla yetinebilecekleri ve bireyselliği olmayan tiplerle öyküyü yürütebilecekleri sanısına kapıldılar.” (Moran, 2001:18)

Romanda anlatımlar birinci ağızdan, kurmacadan uzak, otobiyografik bir nitelik taşımaktadır. Gerçeklikler katışıksız bir şekilde ifade edilmiştir: “Köylünün pek gereksinimi yoktur kibrite. Ocağa yanmış bir tezek parçası gömdü mü, on iki hatta yirmi dört saat sonra orada bir köz bulur. Sönse bile nasıl olsa bir komşusununki sönmemiştir. Ocağın yakma zamanı eline bir parça tezek alarak üstüne komşudan edindiği bir köz parçasını, daha üstüne de azıcık saman kırıntısını koydu mu, üfleye üfleye yakar ocağı.” (Makal, 1978:14) *Bizim Köy*’de duygusallığa yer yoktur.

Romanda gerçekler acı ve çarpıcı şekilde verilmektedir: “Sağlık koruyucusu arkadaşla ölenlerin listesini ölüm kağıdına yazıp gönderdik. Bizim Köy yüz otuz evlidir. Ocak ve martta ölenlere göre şubattaki kırım daha kabarık yalnız bu ay içinde, hiç birisi, yaşını doldurmamış olmak koşuluyla otuz dört çocuk yazdık listeye. Temmuzda ishalden gidenler ayrı hesap). Bunların dört tanesi aynı gün ve aynı saatte ölüyor, birden gömüldüler. Arkadaşın bölgesine giren köylerin en büyüğü bizim köydür. On beş, yirmi, otuz evli olanlar var. Bu on üç köyden, şubat ayı için arkadaşın ölüm kağıdına yazdığı çocukların sayısı yüz yirmidir.” (Makal, 1978:12) Yazar bu tutumuyla sorunlara dikkat çekerek toplumsal bir bilinç uyandırmayı amaçlamıştır.

Romanın kahramanı köylülerin tabiriyle Mamıdefendi ve diğer köylülerdir. Mamıdefendi yazarın kendisidir. Kitapta bir tip veya karakterler ön planda değildir. Romandaki kişiler mekânın içinde ezilmiş, hırpalanmış insanlardır. Bu kişiler kadere boyun eğmiş, yardıma muhtaç kişiler olarak karşımıza çıkar. Mamıdefendi köyde yeni çalışmaya başlamış bir öğretmendir. Hayalindeki köy hayatı ile burada yaşananlar arasında büyük farklar vardır. Geceleri herkes yattıktan sonra kalemi eline alan Mamıdefendi o günkü izlenimlerini kâğıda aktarır. Mamıdefendi her gün acı olaylarla karşı karşıya kalmaktadır. Gıdasızlık ve hastalıktan ölen çocuklar; açlık, sefalet köylünün kaderi olmuştur. Mamıdefendi köylünün her işinde onlara yardım etmekte onlara yol göstermektedir. Ancak köye gelen hafız, bir anda Mamıdefendi'nin çalışmalarını boşa çıkarmıştır. Tüm köylüler hafız efendinin dediklerini yapmaya başlar. Mamıdefendi ise köylünün bu haline ağlamaktadır. Köye ait her türlü olumsuz durumu anlatan Mamıdefendi yıl sonunda Millî Eğitim Memuruyla yapılan toplantıda bu sıkıntıların giderilmeyeceğini bilse de köye ve köy okuluna ait tutanağın tutularak resmi kayıtlara geçirilmesini sağlar.

### 5.3. Romanda Mekân

*Bizim Köy* mekân olgusu üzerine kurulmuş bir romandır. Bu romanda köy ve köye bağlı mekânlar işlenmiştir. Coğrafyanın insan üzerindeki olumsuz tesirlerinden söz edilmiş, insanların da artık bu durumu kanıksadığı ifade edilmiştir. Romanın amacı

mekân tasvirinden yola çıkarak Anadolu köylüsünün içinde bulunduğu zor durumu tüm gerçekliğiyle herkese duyurmaktır. Yazar bu anlayışını diğer eserlerinde *Köyümden*, *Memleketin Sahipleri*, *Kalkınma Masalı*, *Yer Altında Bir Anadolu*, *Köy Enstitüsü ve Ötesi*’nde bu anlayışı gösteremeye çalışmıştır. Köy gerçekliğini ilk defa Toplumcu gerçekçi romanda köy kavramı çokça işlenmiştir.

### 5.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar:

**5.3.1.1. Köy evi:** Toplumun sorunlarına duyarlı toplumcu gerçekçi yazarlar özellikle II. Dünya Savaşı sonrası köy gerçekliğine yönelmişlerdir. Türkiye’de 1950’lerde toplumu büyük çoğunluğunun köylerde yaşaması ve bu köylerde ciddi toplumsal sorunların bulunması toplumcu gerçekçi yazarların dikkatini çekmiştir. Mahmut Makal, eserinde mekânları “Köy Yaşamından Sahneler” başlığında tasvir etmiştir. Köy evi bu tasvirlerdendir. Yazar köy evini şöyle tanımlar: “Tabanında döşeme, ayrıca odaları, mutfağı, kileri, helası, harmanı tamam olan bir koca kent evi gelmesin gözünüzün önüne. Mutfağı da, sofrası da, yatağı da, oturması da içinde olan, toprak ve is kokulu tek oda... Toprak tabanlı, taş kemerli, is sıvalı bir yer. Hemen bütün evler bu tiptir. Ailenin bütün nüfusu o tek göz evde yatar, kalkar. Duvarlarda ağaç kovuklar doludur. Ya kırık, işe yaramaz bir çömlek, ya da isli bir kese asılıdır oralarda.” (Makal, 1978:66)

Köy evinin vazgeçilmez yerlerinden biri de ekmek ve yemek pişirilen tandırlardır. “Bu tek odanın ortasında fidan dikmek için kazılan çukurlara benzer bir çukur vardır. Buna tandır, denir. Kışın her sabah, yani günde bir kere yakılır. Bu kuyu gibi şeyin nasıl yakıldığına insan akıl erdiremez ilk bakışta. Köstebek deliği gibi bir delik, adına ‘külle’ derler, duvarın altından tandırın tabanına gelir. Tandır yanmak için havayı buradan alır. Tandırın işi bitince deliğin dış taraftaki ağzına, çul çaput tıkanır ki, hava gelip içerideki ateşi soğutmasın.

‘Ana, bu çok zahmetli, hem de pis iş. Bir soba alsak.’

‘O da neymiş?’ Şöyle şöyle, diye anlatıyorum. Kavırıyor. Öyle şey yaramaz bize. Tandıra yan yerine kadar gömülmeince olmaz ki...” (Makal, 1978:66-67)

Yazara göre köylü eğitimsizdir ve birçok şeyi idrak edememektedir. Köylülerin evlerinden kullandıkları araçlara kadar teknik manada yetersizlikleri vardır. Tasvir edilen köy evinde iki pencere bulunur. “Birincisi tandırın tam üstüne gelen yerdedir. Damın başındaki küp ya da çömlek kırığı onun işaretidir. Yan pencereler her evde bir tanedir. En büyüğü 25X50 santim büyüklüğündedir. Bu yan pencereler, camın bulunuşundan henüz haberli değildirler. Yaz kış açık dururlar. Tepedeki ise kışları yassı bir taşla kapatılır. Kışın en soğuk günlerinde yan pencereyi, ağaç parçası gerek çaputla tıkarlar. Çoğu, kedi girecek kadar büyük olduklarından yarı yarıya sıvalıdırlar. Tepedeki daha önemlidir, o olmasa duman çıkmaz.” (Makal, 1978:68)

Köydeki diğer bir önemli mekân ocaklardır. Ocaklar geleneksel olarak şifahane olarak kullanılan yerlerdir. Yazar bu ocakları biraza alaycı bir tavırla anlatır: “Ocaklar Havagazı ya da elektrik ocağı sanmayın, ne gezer burada öyle şeyler! Ocaklar .. , yani derde derman ocakları, çevremizde gıvıl gıvıl. Adamın dizine sızı, gözüne boz iner, karnı ağrır, bilmem daha nesi olur; haydi ocağa... Tanınmış ocaklardan yılcık ocağı bizim köyde. İnsan uğramadığı gün olmaz. Para vermezlerse dertleri geçmez. Az verirlerse de geçmez. Şimdi, bir kişiden en aşağı bir lira alıyorlar. Sızidan kan alma ocağı Kızılkaya köyünde. Bu köy bizim köye yakındır. Öte köylerden gelenler bir yana, bizim köyden de her gün gidenler olur. Gelincik ocağı Yuva köyünde. En çok da oraya giderler. Bütün bu ocaklarda her derde bakılır ya, bazılarının uzman doktorlar gibi ayrı şubeleri var.” (Makal, 1978:109)

Köylüler paralarını ahırlara saklarlar. Bu ahırlar sadece hayvan barınağı değil aynı zamanda değerli eşyalarında saklandığı bir yerdir. “Bazı ahırların kapısı evden ayrı ise de pek çoğu evin içindedir. Malı selamette mi, gelir keyfi köylünün. Kokusu biraz fazlacana olsa da aldırılmaz gayri. Fethi'nin oğlu yapı gündeliğinden kırk beş lira kazanmış. Bu kâğıt paraları her zaman ki emin yere saklamış: Ahırın duvarındaki deliğe. Çinliler gibi yapıp, üstünü sıvasaydı herhalde bir şey olmazdı. Ama buzağı nasıl etmiş etmiş, delikten çekmiş çıkarmış paraları. Gevelerken görüp ağzından almışlar ama, çok geç. Gitmiş paralar elden.” (Makal, 1978:69)

**5.3.1.2. Hela:** Köyün içler acısı yerlerinden biri de helalardır. Bu helalar köyün dışında korunaksız yerlerdir. Romandaki diğer mekânlar gibi helalarda olumsuz bir şekilde tasvir edilmiştir. “Büyük küçük, erkek kadın, aynı helaya gider. Ama hela deyince aklınıza dört başı mamur yerler gelmesin sakın. Bir çukur kazılmış, çevresine iki sıra yalınkat taş dizilmiş... İşte o kadar! İçeri girenin dizkapağından yukarısı açıkta kalır. Eline ibriği alarak helaya giden kadın ve kızların seyrine dayamıyor delikanlılar. Hele evler yüksekte, helalar alçakta olduğu için her şey ayan beyan seyrediliyor evlerden. Köye yeni geldiğim sıralarda sabahleyin tanyeri ağarmadan ayakyoluna çıkar, karanlık basmadan bir daha semtine uğramazdım. Şimdi alıştım artık, ben de herkes gibi, elime ibriği alıp, bir sürü insanın ortasından güpegündüz geçip gidiyorum. İnsan neye alışmaz ki? Bizim hela dört evin malıymış, bir de biz katıldık, etti beş. Bir gün, ta dibine gidince farkına vardım, meğer içerde bir kadın yok muymuş. Utancımдан ne yapacağımı şaşırdım. Herkes güldü bu hale. Ben içimden ağladım.” (Makal, 1978:75) Hela diğer mekânlar gibi köyün içler acısı halini gösteren mekânlardan biridir.

**5.3.1.3. Okul:** Maddi imkansızlıklar içinde eğitim verilen bir kurumdur. Okulun sadece dört duvarı ve bir çatısı vardır. Yağmurlar okulu göle çevirir. Isınmak için tezek bulunmaz. Harap ve bitap haldeki okul şu şekilde tasvir edilir: “Okul binasının yapılışı beş yıl öncedir. Çocukların oyun oynarken yaptıkları evdekilerden ayrımsız, yumruk gibi taşlarla baştan savma yapıldığı bir bakışta anlaşılır. Harç yerine çamur kullanılan duvarlar beş yıldır yağmur yiye yiye çürümüş. Zaten çürümeden neydi !.. Kapıyı pencereyi yerlerine tutturamadık. Dışı sıvasız dururken duvarın iç yanını çamurla sıvayıp geçmiştik içine. Biraz hızlıca dayansan çökecekmiş gibi gelirdi insana. Korca korca bu baharı da getirdik.” (Makal, 1978:153) Köydeki en büyük problemlerden biri eğitimsizliktir. Eğitimin mekânı okuldur. Maddi imkansızlıklar içindeki köyde geleceğe daha iyi bakabilmek için okul, önemli bir yere sahiptir.

## 5.3.2. Algısal Mekânlar

**5.3.2.1 Köy:** 1950 nüfus sayımına göre “Türkiye’nin %74,96 kısmı köylerde yaşamaktadır. (TUİK, t.y.) Türkiye’de sanayi devrimi o dönemde bir işçi sınıfı

doğuramamıştır. Türkiye’de o dönem içinde emekçi sınıf olarak köylüler ön plana çıkmaktadır. Bu bakımdan da köylü gerçeği Marksist yazarlar için işçi emekçi gerçekliğiyle bir olmuştur. Algısal olarak köy kapalı-dar bir mekândır. Bu gerçeğe ilk değinen eser olması bakımından *Bizim Köy* romanı önemlidir. “Mahmut Makal’ın eseri âdeta köy romanlarının hazır bir mekânını oluşturur. Türk köy romanlarında yapılan “köy” tasvirleri (tasvir ve mekân olarak) bu kitaptakinin hemen hemen aynıdır. Ayrıca, bu romanlarda yapılan meselâ bir “köy” tasviriyle âdeta bütün köyler temsil edilir ve “bütün köyler aynen böyledir” tarzında bir genellemeye gidilebilir. (Makal, 1978:146)

Romanın omurgasını köy oluşturmaktadır. Yazar yapıtını bilinçli bir amaç için hazırlamıştır: “Bizim Köy’ün sadece bir yazınsal yapıt gibi değil, Türk köyünün kalkınması, Türk köylüsünün insanlık haklarına kavuşması uğrunda yazılmış bir rapor, hatta isterseniz bir ihtarname gibi okunması gerekir.” (Makal, 1998:110) Köy oldukça geri kalmış bir yerdir, köyde yoksulluk had safhadadır. Anadolu’nun ortasında başkente bu kadar yakınlıkta bu kadar büyük bir sefaletin olması yazarın eleştirdiği en önemli noktalardandır. “Doğu'nun adı çıkmış. Burası Anadolu'nun göbeği sayılır. Çektiklerimize bakıyorum da, acaba Doğu'dakilerin durumu daha kötü olabilir mi? diye tüylerim ürperiyor. Oturulur bir ev, soğuktan korur bir giyecek, karın doyurur yiyecek, az buçuk yakacak olmayınca nasıl karşı konulur kışa?” (Makal, 1978:7)

Köylüler coğrafyanın tüm zorluluğunu bedenlerinde hissetmektedirler. Ulaşım imkânları dar olan bu köyde insanlar yaşama tutunmaya çalışmaktadır: “A efendim, yakmaya tezek bulsak öpüp başımıza koyacağız! Hem köylü tezek yakmasın da ne yaksın? Günahını mı? Odun, kömür yüzü görmüşlüğü var mıdır nice köylerin, bir sorsanıza!.. Tek başına, amansız kışla savaşmak zorunda olan ben ne yapayım? Siz olsanız ne yapardınız bilmem ama, ben şöyle yaptım: ‘Bu da bir savaş sayılır, ölürsem şehit, kalırsam gazi,” diye düşünerek bir neşe, bir ümit, bir gayret geldi bana. Bazan başım daralınca köy odasına gider, anca beraber, kanca beraber başlardık, titreme oyununa. Elim yüzüm mosmor, tüylerim diken diken, biraz ayakta dursam dizlerimin bağı çözülü çözülüyor. Bu köy oldukça geri kalmıştır. Köylüler zor doğa koşulları, hastalıkla sürekli bir mücadele içindedirler.(Makal, 1978:8-9).

Köy açlığın, yoksulluğun mekânıdır. Gıdasızlık özellikle çocukları vurmaktadır. Zayıflayan ve bünyesi zayıf düşen çocuklar ölmektedir: “Çocukların gözüne bak fersiz, yüzüne bak kansız. Söz söylerler, cansız mı cansız... Burnu sümük, boynu bükük...Tombul tombul yüz olmalı çocukta. Kan çıkmalı yanağına dokunsan...Nerede? Daha on yaşında elmacık kemikleri fırlak fırlak olur. Bakımsız, üzüntülü bir hal... Bak, bak, artsın içinde dert”. (Makal, 1978:151)

Köyde sefalet had safhadadır. Kışın bitimine doğru erzaklar tükenmekte çocukların çoğu okula aç gelmektedir: “1 Nisan sabahı ikinci sınıftan on iki aç, on bir kişi yavan ekmek, yedi kişi cacıklı pilav (bir öğrenci eksik). Öğleden sonra, otuz mevcudun hepsi cacıklı dürüm. Cacık deyince şu iştah verici yoğurtlu salata gelmesin aklınıza. Ne gezer burada öyle şeyler. Cacık diye buralarda, karavluk, mercimelek, çitlik, kuşkusı, iğnelik, yemlik gibi otlara derler. Kadınlar, kızlar bahar boyunca akşamlara kadar dere bayır dolaşarak sele ve çantalar dolusu bu otları toplarlar. Tuzlanarak yufka ekmeğe sarılıp yenir. Ya da kaynatılarak ver yansın edilir kaşıkla.” (Makal, 1978:152) Bu sefalet aynı zamanda bir yılgınlık getirmiştir. Hayatını daha iyiye götürecek herhangi bir adım atmamasına neden olmaktadır. Köyün her yeri harabe hâlinindedir. Evler isten kapkara olmuş, su desen yüzlerce metre gittikten sonra ulaşılabilen bir kaynaktır. Tarım arazileri verimsizdir. Kurulan kredi kooperatifleri köylüyü daha çok borçlandırmakta, üretim yapamadığı için köylü daha çok batağa saplanmaktadır. Köylü o derece bunalmıştır ki, her şeye boyun eğmek zorundadır.

Köy olumsuz bir mekândır. İçindeki köylüler kaderlerine boyun eğmiştir. Yazar bu durumdan büyük bir acı duymaktadır. Yazar, toplumsal gerçekçi sorumlulukla insanlarda bir bilinç oluşturmak için bu eseri yazmıştır. Yazarın köy mekânında betimlediği Anadolu köylüsünün yaşam çilesini şu şekilde bitirir: “Şimdiki zamanda temizler hamamda, kirli'ler seyranda... kimi yücede, kimi işkencede, çobanlar sanlı keçede, toklar neşedeyken; yoklukmuş, açlıkmiş herkesin belini büken. Kiminin bahtı kara kiminin akmiş, çok söylemesi, dert yanması yasakmiş. Dilini yutmalı, sessizce oruç tutmalıymış adam, yoksa başına yıkılırmış dam. Bir kambur felek varmış, ne söz dinlermiş, ne ağıt! Karalanmış nice kâğıt. Ama hiç kulak asan olmamış. Tok açın halinden bilmez hesabı, yaslanmış da yaslanmış. Dert üstüne dert yığılmış. Kimine kavun yedirmiş, kimine kelek.

Kiminin boynuna geçirmiş bir çarpık elek. Elek çiler ağladıkça gülmüş felek... Söylemesi, dinlemesi hoştur ya, gel bir de şu masala kulak ver neler olmuş neler... İster bir çare bulup güldür, ister yine yüreğini tıka da öldür. Masal derler bunun adına, kanlı yaşlar karışmıştır tadına. Var dinle gayri: Bir köy öğretmeni varmış. Güzden biraz para geçmiş eline. Borcunun yansını ödemiş, bir dem sürmeden çekilmiş köye. Bir torba bulgurla bir çuval un atmış kenara... Geçinmiş bununla bir ara. Kimi kimsesi yokmuş, canı cananı yok.” (Makal, 1978:160)

Köy, her bakımdan kötü bir mekândır. Yazar realist gözlemlerle köyün içler acısı halini ortaya koymuştur. Öğretmen köyde bir bilinçlendirme çalışması yapmaktadır ancak ne siyasi otoriteden ne de halktan bir destek görememektedir. Köy sömürülen bir mekân olmaktan ziyade yardıma muhtaç, doğaya hükmedemeyen insanların kaldığı bir yerdir. Köyle ilgili bu gözlemler döneminde büyük yankı uyandırmış özellikle toplumcu gerçekçi yazarların köyü konun edinmelerine neden olmuştur. Bu konuda yazılan eselerin çoğunda köy, olumsuz bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Türkiye’de o dönemde etkin bir işçi sınıfı olmadığından ezilen kesim olarak köylüler işlenmiştir.



## 6. *BEREKETLİ TORAKLAR ÜZERİNDE* (1954) – ORHAN KEMAL

### 6.1. Yazar Hakkında

Orhan Kemal (1914-1970) asıl adıyla Mehmet Raşit Ögütçü, Adana’da doğdu. Babasının sürgünü nedeniyle bir müddet Suriye’de kalan yazar çocukluğunu babaannesinin yanında Adana’da geçirdi. Adana yazarın hayatında önemli bir yer teşkil eder: “Adana’da pamuk tarlalarında hamallık, çırçır fabrikalarında işçilik ve hamallık, çırçır fabrikalarında işçilik ve katiplik yaptı, futbol oynadı.” (Yalçın, 2010:781) Yazıları nedeniyle hapis haneye girdi. Hapishanede Nazım Hikmet’le tanıştı ve onun yönlendirmesiyle hikâye ve romana yöneldi. 1950 sonrası İstanbul’a yerleşen yazar, hayatını kalemiyle kazanmaya çalıştı.

Şiirle başladığı sanat hayatında hikâye ve romanla ün kazandı. Yaşadıkları yazın hayatını büyük ölçüde etkiledi. Orhan Kemal çevresinden hareketle yoksul ve alt tabakadan yoksul insanların aşklarını, üzüntülerini, mücadelelerini eserlerine taşımıştır. Romanlarında kalabalık bir şahıs kadrosu kullanan yazar her kesimden emekçi insanın hayatına dokunmaya çalışmıştır.

Orhan Kemal’in romanlarında Çukurova Bölgesi önemli bir yer tutar. *Hanımın Çiftliği*, *Kanlı Topraklar*, *Kaçak* romanlarında da bu bölgeyi gerçekçi bir anlayışla işler. “*Bereketli Topraklar Üzerinde*’nin ilk yazılışında Adana’daydım. Kafamda bu. Öz ve biçimini tespit etmişim de romanı yaşıyorum. Köse Hasan’ın ölüm sahnesine takılmıştım. O sırada tam Seyhan kıyısındayım. Kendi kendime mırıldanarak, Hasan’ın hemşehrisine vasiyetini en iyi biçimde vermek için nasıl dedirtmeliyim diye, bir, beş, on, tekrarlar yapıyorum. Birden istediğim klişe düştü kafama: -Kardaşlar, beraber tuz ekmek yidik. Ola ki, benim size hakkım geçmiştir. Benim iflahım kesik falan der ya? Oralara gelince bir an Köse Hasan oldum sanki. Elimde kızım için satın aldığım saç tokası. Hemşehrilerime bunu kızıma götürmelerini vasiyet ediyorum. Öyle dokundu ki, başladım ağlamaya. Çevremde insanlar. Görmelerinden de çekiniyorum. Açtım adımlarımı ama, hemen kâğıda kaleme sarılıp o pasajı notladım.” (Bezirci, 1984:44)

Gerçekliği artırmak için yazar; diyaloglar, şive özellikleri kullanır. Kahramanların dikkat çeken özelliği umutsuzluk taşımamasıdır. Bu bölgede yaşayan insanların sorunlarını toplumsal gerçekçi bir gözle tanıklık eder: “- Ben, sadece tanık olmayı yeterli bulmuyorum. İnsanı anlayacak, savaşını anlayacak, buna katılacak sanatçı, kolaylıkla aldatılan kişilerin aldanmalarına karşı duracaktır... Tanık olmak namusluluktur... Ama yeter-şart değildir. Tanıklığı aşabilmek de teorik hazırlanmada kalmayıp hayatı insanlarla birlikte yaşamakla mümkündür. Bunu derken, tek tek her olayı yaşamak demek istemiyorum. O insanın yaşadığını yaşamak diyorum, hayatı tanımak diyorum. Türkiyeli sanatçının Türkiye halkıyla birlik yaşamasını diyorum.” (Bezirci, 1984:47)

## 6.2. Roman Hakkında

Roman köyden kente göçü konu alan Türk edebiyatındaki ilk romanlardandır. Köyden kente göçü ve kentin boğuculuğunu işlediği *Bereketli Topraklar Üzerinde* eserinde işçi sınıfı ve işçi sınıfının sıkıntılarını tüm gerçekçiliğiyle resmetmiştir. Eserde Orta Anadolu'nun köylerinde toprağı olmayan üç arkadaşın Çukurova'ya pamuk toplamaya gelişleri ve buradaki sömürü düzeninde ezilmeleri anlatılır. Bu üç arkadaş ve diğer ırgatların ekmek parası için verdikleri hayat savaşları anlatılır. “Roman boyunca, roman kişilerinin bir dilim ekmek için nelere katlandıkları, nasıl alçaldıkları, ne sefaletler yaşadıkları; aç ve hasta insanların yokluk içindeki yaşantıları, kişisel menfaatler için nelerin ayaklar altına alındığı etkileyici bir üslupla anlatılır.” (Uslucan 2006: 117)

Çocukluk arkadaşı Köse Hasan, İflahsızın Yusuf ve Pehlivan Ali iş bulmak, para kazanmak için Orta Anadolu'nun Ç. Köyü'nden trenle Çukurova'ya giderler. Hemşerilerinin fabrikasında işe girmeyi düşünmektedirler. Araya araya fabrikayı bulan köylüleri, fabrika bekçisi kapıdan bile içeri sokmaz. Günlerce kapının önünde bekleyen köylüler en sonunda patronun arabasının önüne atlar ve patrone iş isterler. Hemşerileri onları çırçır fabrikasında işe alır. Irgatbaşı onların haftalıklarından kesinti yaparak çalışmalarına izin verir.

Üç arkadaş fabrikanın farklı bölümlerinde işe başlar. Kalacak yer olarak ahırdan bozma bir ev kiralarlar. Köse Hasan sulu kozada rahatsızlanır. İşe gidemez olur.

Arkadaşları ona bakmaya çalışsalar da bu yeterli olmaz ve Köse Hasan hastalıktan ölür. Yusuf ve Pehlivan Ali fabrikadan ayrılarak inşaat işine girerler. Pehlivan Ali ustalardan birinin nikahsız eşine âşık olur. Bir gün ustanın karısı Fatma'yı alır ve kaçar. Bir çiftlikte ırgat olarak çalışmaya başlar. Yeni iş yerindeki işveren, Pehlivan Ali'nin eşine kadına göz koyar. Kadın da çiftlikte rahat etmek için işverenle birlikte olur. Pehlivan Ali kumar oynayıp pavyona gitmeye başlar. Ali, bir gün patozda yorgun argın çalışırken ayağını makineye kaptırır ve ağır yaralanır. Ağa durumu görmemezlikten gelir ve Pehlivan Ali kan kaybından oracıkta ölür.

İflahsızın Yusuf ise inşaatta çalışmaya devam eder, işi kavrar ve duvar ustası olur. İnşaatta sevilen biri olur. Biraz para kazanır ve hayali olan gaz ocağını da alarak köyüne dönmek için tren garına gider. Garda Pehlivan Ali'nin bir arkadaşını görür ve onu sorar. Pehlivan Ali'nin öldüğünü öğrenince çok üzülür çünkü onları Çukurova'ya getiren kendisidir. Büyük hayallerle geldikleri Çukurova'da iki arkadaşını arkada bırakmanın verdiği üzüntü ile Ç. Köyü'ne döner.

### 6.3. Romanda Mekân

Romanda mekân unsurunun diğer yapı unsurlarına göre daha çok ön plana çıktığı görülür. Bu mekân da Adana/Çukurova'dır. Çukurova bölgesinin sıkıntılılarına romanlarında ilk kez dikkat çeken yazar, bu bölgeyi hem algısal hem de çevresel olarak kullanmıştır. Kullanılan mekânlar insan psikolojisinin çözümlenmesinde kullanılmıştır. "Eserde, kişilerin 'hayvan' yerine konması ile insan olmanın ayrıcalıklarının bütünüyle yok edilmeye çalışıldığı imlenir." (Eliuz, 2004:211) Yazar Çukurova mekânı ile sınıfsal ayrılıkları çok net bir şekilde ortaya koyar.

#### 6.3.1. Çevresel/Fiziki Mekânlar

**6.3.1.1. Ç. Köyü:** İflahsızın Yusuf, Pehlivan Ali ve Köse Hasan'ın köyüdür. Köy hakkında detaylı bir bilgi verilmemektedir. Hatta köyün ismi tam olarak söylenmemekte, köyün nerede olduğu tam olarak belirtilmemektedir. Köy, romanın girişinde "Orta

Anadolu'nun seksen evlik köylerinden biri olan Ç. Köyü..." (Kemal, 1972:5) diye tarif edilmektedir.

Köyün Orta Anadolu'da herhangi bir köy olması ve tam isminin verilmemesi diğer köylerin de aynı durumda olduğunu, önemsenmeme durumunu çağrıştırmaktadır. Kahramanların köyden başlayan yolculuğu yine köyde sona erer. İsmi önemsizdir çünkü asıl gerçeklik bunların dışında şehirdedir. Dönemin toplumcu gerçekçi romanlarında köye yönelişin aksine Orhan Kemal, şehir ve şehirdeki bozuklukları dile getirmeyi tercih etmiştir.

Kitapta birkaç yerde Ç. köyünün sadece ismi geçer. Kitabın son bölümünde İflahsızın Yusuf'un köye dönüşünde köyle ilgili betimlemeler yapılır: "Bozkır'da esen kupkuru, sert rüzgâr Ç. köyünü önüne katmıştı. Gök bakır rengindeydi, yer kül renginde. Alıcı kuşlar dolanıp duruyarlardı havada. Yakınlarda leş olmalıydı. Bir adam, uzun boylu, kupkuru bir adam, elinde tahta bavulu, köyün yolunu tutmuştu. Lacivert şayak ceketinin yakasını kaldırmış, başını omuzları arasına çekmiş, hafifçe öne eğilmişti. Yürüyordu. Geniş adımlarla köyüne doğru yürüyor, tam karşıdan vuran rüzgâra aldırmandan yürüyordu. Kulakları, burnunun ucu, bavulun demir sapını tutan kemikli eli buz kesilmişti. Bütün bunların farkında bile değil, yürüyor, habire yürüyor, yürüyordu. Ne bakır renkli gök ne yanmış cılız otlarıyla bozkır ne de alıcı kuşlarla sert rüzgâr... Kerpiç evlerden ibaret köyüne bir uçtan girdi. ölü bir sessizlik! Fırtınaya dönmekte olan rüzgâr kerpiç evlerin duvarlarında parçalanıyor, sonra da öfkeyle derlenip toplanıyordu." (Kemal, 1972:393-394) Yazarın tasvir ettiği köy mekânı, *Bizim Köy*'deki köy tasvirinden farklı değildir. Bozkır, zor koşullar, ölü sessizlik köyün kapalı ve dar bir mekân olduğunun göstergesidir. İnsanlar bu nedenle köyden göç etmektedirler. Romanda köyün yerine tercih edilen şehrin veya gurbetin daha kötü bir yer olduğu ortaya koyulmuştur.

**6.3.1.2. Tren ve Tren Garı:** Dar ve kapalı mekânlardan olan ten ve tren garı fiziki bir mekân olarak kullanılmıştır. Tren, 1950 Türkiye'sinde en önemli ulaşım aracıdır. Romandaki kahramanlar da Çukurova'ya trenle seyahat etmiştir. "Omuzlarında beyaz torbaları, koltuklarında birer er kaputu gibi kıvrılıp kınnapla çeke çeke bağlı yorganları, trene indiler. Sıvastan gelen tren, köyün üç saat ötesindeki ufacık istasyonda birkaç

dakika dururdu...ırgat yüklü tren, aydınlık pencereleriyle, bozkırda Çukurova'ya doğru akıyordu.” (Kemal, 1972:13) İflahsızın Yusuf, yine trenle köyüne dönmüştür.

**6.3.1.3. İnşaat:** Fabrikadan ayrılan Yusuf ve Ali inşaata az bir ücrete iş bulur. Taşeronlar ameleleri sömürür. İnşaat da diğer iş yerleri gibi bir sömürü düzenidir. Yusuf inşaatta duvar ustası olmuştur. İnşaat ustalığı Yusuf’un tutunacağı bir meslek olmuştur. “Bir hayır cemiyetinin yaptırmakta olduğu inşaat şehrin dışındaydı. Yapı adına henüz hiçbir şey yoktu ortalarda. Derme çatma tahta barakalar, dikenli tellerle çevrili geniş bir alanın şurasında burasında kazmalarla temel kazılarını yapan yorgun ameleler, harıl harıl kırmızı tuğla taşıyan dört tekerlekli arabalar, arada tozu dumana katarak gelip geçen zırlı bir kamyon, yol kıyılarında oynayan yalınayaklı, etekleri şakıldaklı, kız mı oğlan mı oldukları belirsiz sümüklü çocuklar...” (Kemal, 1972:101)

### 6.3.1.2. Algısal Mekânlar

**6.3.2.1. Fabrika:** Fabrika her ne kadar kapalı bir mekân olarak kullanılmakla birlikte romanda bir kişilik olarak da karşımıza çıkar. Fabrika da çıkar ilişkileri üzerine kurulmuştur. Fabrikanın çalışma şartları çok ağırdır. Fabrikada en güçlü insanın bile tahammül edemeyeceği ölçüde ağır çalışma şartları vardır. “Fabrika bu. Senin gözünün yaşına mı bakacaklar? Köse Hasan'ı kara bir düşüncedir almıştı: Demek iki gün hastalanınca yerine adam alıvermişlerdi? İyi amma keyfinden mi hastalanmıştı? Allah'ın bir derdi, illeti... Fabrika orası fabrika! Sen sen olacaksın, sımsıkı tutunacaksın işine. Hastalık neymiş?” (Kemal, 1972:82-83) Fabrika insan öğüten bir dişli gibidir. Bu şartlar altında Köse Hasan hastalanmış, bir daha toparlanamamış ve nihayetinde ölmüştür. Arkadaşları da bu durumu kanıksamıştır.

Fabrika insan yığınlarının toplandığı bir yerdir. Çalışanlarını iflah etmediği gibi dışarıdakileri de rahatsız etmektedir. “Dahası şu ki, burası şehir, fabrika. Köy yerine benzemez. Hemşeri memşeri... Geç bir kalem. Elin ayağın tutuyor mu, gücün kuvvetin yerinde mi, işbaşına git, iş varsa versin. Lakin şu sıra pek aklım kesmez. Fabrikanın önu işsiz dolu. Boyuna adam çıkarıyorlar işten!” (Kemal, 1972:48)

Kişilik kazanan fabrika acıdan, üzüntüden inleyen insanların içinde bulunduğu bir yapıya dönüşür: “Sonra el ayak, karpit lambalarıyla gezgin satıcılar yavaş yavaş çekildi, ortalık tenhalaştı. Yalnız fabrikanın fişiltılı iniltisi. Bu hiçbir zaman dinmeyen, yorulup usanmayan inilti, mahallenin nabzı gibi bütün gece atıp durdu.” (Orhan Kemal, 1972:47)

Fabrikada işler patronla birlikte iş tutan ustabaşılarda yürütülmektedir. Ustabaşılarda çalışanların aylıklarından kendilerine avanta almaktadır. Fabrikada her türlü sömürü özenle yapılmaktadır. Bu sömürü düzenine patronlar da ses çıkarmamaktadır. Çünkü işçilerin haklarını böylece daha rahat gasp etmektedirler. “Yok burda hemşeri memşeri. Fabrika burası. Ağa karışmaz işimize bizim. Bizden sorulur ahvalleri fabrikanın!” (Orhan Kemal, 1972:55) Pehlivan Ali ve İflahsızın Yusuf haklarını aramak isterler ama düzen öyle kurulmuştur ki patronun odasına gidemedi kapıcının engellemesi ile karşılaşır dertlerini ona anlatırlar o da ustabaşılarda onları gammazlar ve sonunda kendilerini kapının önünde bulurlar.

**6.3.2.2. Pamuk Tarlası:** Pamuk tarlası ölümcül bir yerdir. Çok zor çalışma şartları vardır. Bir rüzgâr gibi insanları bir tarafa savurur: “İçlerinde kerhanelere düşenler de olur. Düşmeyenlerse, kim bilir hangi pamuk tarlasında çapa çapalarken, sıtma ya da güneş çarpmasından, bir deri bir kemik, genç yaşlarında ölür giderler.” (Orhan Kemal,1972:65)

Geçimini sağlamak için buraya gelen insanlar geldiklerine pişmandırlar. “Başka harmanlarla pamuk tarlalarından şehre para için akın halindeki ırgat kabileleri kalabalığı gittikçe artırıyordu. Yukarda gözleri alan kızgın güneş, aşağıda fırın külü gibi ısınmış tozlu yollar... Yol boyunca aklar, oflar yükseliyordu. Arada öfkeli bir küfür, bazan hiç hesapta olmıyan yanık bir gazel.” (Orhan Kemal,1972:288) Pamuk tarlası da fabrika gibi emeğin sömürüldüğü bir mekândır. “Kamyonun geçtiği yolun iki yanındaki tarlalar, pamuk tarlaları çapa çapalıyan kadınlı erkekli ırgatlarla doluydu. Aynı tempoyla inip kalkan kazmalarından başlarını kaldırıp da "yola falan baktıkları yoktu.” (Orhan Kemal,1972:353)

**6.3.2.2. Çiftlik:** Pehlivan Ali, inşaattan ustabaşının nikahsız karısı Fatma'yı kaçırarak bir çiftlikte ırgatlık yapmaya başlar. Ancak çalışma şartları çok ağırdır. Ahırda yatıp kalkarlar. “Ama o zaman yanbaşında değil, çiftlikte, hayvan ahırlarında yatıp kalkan ameleler... öğle sıcağı, gündüz. Sıtmadan beyni zonklıyor, bir yandan da üşüyordu.” (Orhan Kemal,1972:29)

Çiftlik başka bir sömürü düzenine dönüşür. Çiftlikte her türlü ahlaksız ilişki yaşanmaktadır. “- Seni çiftlikte korum. Bedavadan yer içersin, haftalığın da gene haftalık! Fatma elini çekti. Bilal kolunu tuttu bu sefer. Fatma huylandı.” (Orhan Kemal,1972:187)

Çiftlikte sömürülen sadece yetişkinler değildir, çocuklarda bundan paylarını almaktadır. “Bu çocuklar çapa çapalıyan ırgatların çocuklarıydı ki, çiftlikten onlara ayrıca yiyecek verilmez, babaları, anneleri kendi yiyeceklerinden pay çıkarırlardı.” (Orhan Kemal,1972:191)

Nasıl ki fabrika Köse Hasan'ın ölümüne neden olduysa, çiftlikteki patoz da Pehlivan Ali'nin ölümüne neden olur. Küçük ağa arabası kirlenir diye patoza ayağını kaptıran Ali'yi hastaneye götürmez. Ali kan kaybından ölür.

**6.3.2.3. Adana-Çukurova:** Adana-Çukurova özellikle Yaşar Kemal, Orhan Kemal'in romanlarında çok önemli bir yere sahiptir. Orhan Kemal'in Eskici ve Oğulları, Vukuat Var, Kaçak romanları da Çukurova temelli romanlardır. Çukurova yazarın yaşamında çok önemli bir yere sahiptir. Çocukluğunun geçtiği, çalıştığı bu toprakların romanları üzerinde büyük etkisi vardır. Bereketli Topraklar Üzerinde romanının ana mekânı ve olayların şekillendiği yer Çukurova'dır. Çukurova romanın hemen hemen bütünde işlenmiştir hatta romanda fazla yer tutması eleştirmenlerce teknik bir kusur olarak da görülmüştür: “Roman 30 bölümden oluşur ve bunlar, yolculuğun başı, ortası ve sonu olmak üzere üç kısma ayrılmışlardır. İlk iki bölüm Ç. köyünden Adana'ya (Çukurova'ya) gidişe; ortadaki yirmi altı bölüm Çukurova faslına ve son iki bölüm de Adana'dan Ç. köyüne dönüşe ayrılmıştır. Yani 2+26+2. Ne var ki, Orhan Kemal yolculuğun asıl Çukurova faslı üzerinde durduğu için olay örgüsünün yapısı dikkatten kaçabilir ve kaçmıştır.” (Moran, 2001:51)

Çukurova geçmişten bu yana büyük bir yerleşim alanı olmuştur. Anadolu'nun tarımsal ihtiyacının büyük kısmını sağlamıştır. Çukurova doğal güzellikleri, “bereketli toprağına dört kilo çiğit at, seksen kilo kütlü, yani tohumlu pamuk veren (Orhan Kemal, 1972:175), ‘şimşek yüklü bulutları, aydınlık yağmuru, kancık kokusu almış eşek anırtılarıyla Çukurova baharı harika” (Orhan Kemal, 1972:172) bir yerdir. Bölgeye diğer bölgelerden tarım arazilerinde çalışmak üzere göçler bugün de yapılmaktadır. Verimli toprakları, kozmopolit yapısı, imkân ve imkânsızlıkları ile romancılara birçok malzeme sunmuştur. “Çukurova”da yaşanan modernleşme sürecinin toplumsal hayat ve buna bağlı olarak bireyde yarattığı ekonomik-siyasal-sosyal en önemlisi sınıfsal etkilerini yansıtan tüm verileri başarılı şekilde aktarmıştır.” (Masdar, 2012:2399) *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanı 1946–50 yıllarının Türkiye’sini yansıtır. Fabrikalarda, çiftliklerde, inşaatlarda çalışan ezilen sınıfın yaşamları başarılı bir şekilde aktarılmıştır. “Adana, o yıllarda tarım endüstrisinin gelişmeye, kapitalist üretim biçiminin hayata geçmeye başladığı bir şehirdir. Anadolu’nun çeşitli köylerinden, sırtlarında urbalarıyla, korku ve umut dolu gözlerle “ekmek”e akın eden köylü-işçilerin, on binlerce dönüm arazinin pamuklarını büyük bir iştahla eriten fabrikaların, yeni üretim-tüketim biçimlerine ayak uyduramayıp, sosyo-ekonomik konumu sarsılanların mekânıdır. Yeni türeyen yarı şehirli yarı köylü, yarı burjuva, yarı feodal zenginlerin memleketidir. Doğu’da belli oranda sosyolojik temellere dayanan “Ağalık Çukurova’da tarihsel, ekonomik akış içerisinde yeni bir kimlikle kendini gösterir.” (Narlı, 2002:295)

Çukurova, kahramanların gözünde şehirle eşitir. Bu topraklar her ne kadar kırsal olsalar da bir şehrin ağırlığını taşımaktadır. “Şehir adamı köylüyü cin çarpar gibi çarpar. Birbirimize iyice sarılalım, el sözüne kulak asmayalım.” (Kemal, 1972:6) Çukurova köylü ile şehirlinin çatışma mekânlarından biridir. Çukurova ve dolayısıyla şehir kahramanlarımızı giderek yanılmaya kendi kabuğuna çekilmeye itmektedir. Bu ortam büyük bir makinenin dişlerine benzemekte, bu dişler arasında emekçiler ezilmektedir.

Çukurova hiç de masum bir yer değildir. Bu mekân onurunu kaybeden insanlarla dolup taşmaktadır. “Ekmek parası kazanma mücadelesinde emeği yücelten Orhan Kemal; böyle bir düzende insanın ancak onurunu kaybederek, ikiyüzlü davranarak, düzenle bir



tür işbirliği yaparak kurtulabilir olmasının dramatik sosyal boyutlarını *Bereketli Topraklar Üzerinde* eserine bütün çıplaklığı ile yansıtmıştır” Şehrin kurallarını içselleştiren Yusuf bir yıl sonra muzaffer bir komutan edasıyla köye dönecektir. Vicdanındaki soruları bastıracak ve geleceğe ümitle bakabilecektir.” (Masdar, 2012:2398)

Çukurova aynı zamanda gurbettir. Acıları ayrılıkları depreştirir: “Yusuf uçkurunu bağlayarak geldi: - Lakin bu gurbet, dedi. Gurbet gibi kötü var mı? Gavurdan beter dinime imanıma... Torbasını omuzuna vurup evden çıktığı sırayı hatırlamıştı.

Köse Hasan anlamadı:

- Niye?

- Kötü tekmil. Adamın gözü ardında kalıyor. Ben Sivas'tayken köy aklımdan töbe çıkmazdı. En biri emmim. Gurbete düştün mü, sılayı yüreğinden atacan derdi, derdi ya, kendi atabildi mi? Ne mümkün? Adamın vatanı derdi, vatan başka derdi...” (Kemal, 1972:7)

Çukurova kadınların insan ilişkilerini zayıfladığı değerlerin yitildiği, kadınların cinsel sömürü metası hâline geldiği vb. özellikler taşıyan bir yaşam alanıdır. Bu durum insanların bunalımını attırmakta ve ahlaki çöküntüyü giderek hızlandırmaktadır.

Tarımsal sanayileşmenin yoğun bir şekilde yaşandığı Çukurova bölgesi toplumsal yapısıyla toplumcu gerçekçi romanın en çok işlenene mekânlarından biri olmuştur. Çukurova sınıfsal ayrımı net bir şekilde ortaya koyan bir mekândır. Çünkü bu bölgenin gerçekliği başta Orhan Kemal olmak üzere Yaşar Kemal tarafından romana mekân olarak taşınmıştır.

## 7. YALNIZLAR (1956) – ERHAN BENER

### 7.1. Yazar Hakkında

Hikmet Erhan Bener (1929-2007), Lekfoşa'da doğdu. Babasının görevleri nedeniyle Anadolu'nun farklı coğrafyalarında bulundu. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirdi. Yurt dışında staj gördü. Çeşitli devlet kurumlarında müfettiş, hesap uzmanı, genel müdürlük görevlerinde bulundu. Emekli olduktan sonra dergi ve yayın çalışmalarına ağırlık verdi.

Erhan Bener, insan gerçeğini psikolojik öğeleri ön plânda tutarak dile getirmiştir. Eserlerinde varoluşçu felsefenin derin etkileri görülmektedir. Yazar, “Küçük burjuva dünyasındaki insanların sıkıntılarını, ümitsizliklerini, cinsel bunalımlarını ve yalnızlıklarını anlatırken belirli bir tarihsel dönemin gerçekliğini de vermiştir.” (Yalçın, 2010b:207)

Onun romanlarının ayırt edici bir yanı, toplumsal bakış açısının yanında felsefi ve psikolojik bir bakış açısının da romana egemen oluşudur. “Toplumun açmazlarının insanı soktuğu girdapları göstererek çağdaşlaşma serüveninin geçirdiği aşamalarda insanın ve toplumun gerçeğine dönük saptama ve nedenler üzerine düşünmek.” (Özçelebi, 2004:37) yazın hayatının önemli ilkelerindedir.

Yazar, varoluşçu felsefenin etkisiyle bireyi ön plana alır. Onun eserlerinde bireyden topluma giden bir anlayış vardır. “Romanlarında dile getirdiği bireyin ve onu sarmalayan toplumsal ortamın gerçeğine bakışı, kurduğu roman dünyası ile toplumun değişen/dönüşen yüzünü yansıtmadaki özgünlüğü onun romancı kimliğinin en ayırıcı özelliğidir.” (Andaç, 2001:46)

Bir bürokrat olan Erhan Bener, görev gereği Anadolu coğrafyasının farklı bölgelerinde bulunmuştur. Yaşadıkları deneyimler romanlarına altyapı oluşturmuştur. Mekân seçiminde özellikle yazarın yaşadığı yerleri tercih ettiği görülür. “Yazar, kasaba ortamını *Yalnızlar*'da (Edremit), *Ortakiler*'de (Doğubeyazıt) ve *Anafor*'da (Savur);

yazlık yöreleri ölü *Bir Deniz*'de (Fethiye, ölü Deniz), *Dönüşler*'de (Yenifoça), *Köleler ve Tutkular*'da (Kerpe) ve *Işığın Gölgesinde* (Bodrum); köy mekânını da sadece *Elifin Öyküsü*'nde (Sivas'ın Karayazı köyü) kullanmıştır.” (Özçelebi, 2004:203)

## 7.2. Roman Hakkında

*Yalnızlar* yazarın ikinci romanıdır. Yazar *Yalnızlar*'da büyük şehirlerden taşraya gelen aydınların çevreleriyle uyum sağlayamamalarını, kendi kabuklarına çekilmelerini, yalnızlaşmalarını anlatır. Bu kişiler her ne kadar bir mücadele verseler de tek tek bir yok oluşa doğru sürüklenirler.

*Yalnızlar* romanında bireylerin ruhsal bunalımları anlatır: “Erhan Bener, bireyleri anlatırken belirli bir tarihsel dönemin (1945-46 yılları, çok partili dönemin başlangıcı) kasaba gerçekliğini, bu kasabadaki büyük kent kökenli küçük burjuva aydınların çıkmazlarını da anlatmış oluyor; bu gerçekliği, bu çıkmazları somutlaştırmak için kişilerine söylev çektirmesine gerek kalmıyor.” (Bezirci, 1980:375)

Yazar diğer toplumcu gerçekçilerin tersine toplumsal bir sorundan yola çıkmamıştır. Bireyden yola çıkarak toplumsal bir soruna değinmiştir. “Çok partili döneme geçiş sürecinde yaşananlar, yalnızlara toplumsal bir arka plan oluşturur, öndeyse, hep bireyin yalnızlığı, bunalımı, çoğu kez trajik sonu. Bir ufuk darlığında buluşan büyük kentliler, ülküleri tükenmiş, hep aynı yarınları yaşayacaklarının algısında, gelgeç kurtuluşu içkide ve cinsellikte ararlar. Oysa çöküş adım adım yaklaşmaktadır.” (İleri, 2015:614) Bu çöküş yazarın yalnızlık temini mekânla birlikte veriyor. Bu mekânda kendileriyle ve hayatla yüzleşen kahramanlar birbirlerini sevmeseler de bu dar mekânda birbirlerine tutunma ihtiyacı içindedirler. Romanda kahramanlar sürekli içki içmektedir. Hatta Üsteğmen Garip o kadar çok içer ki midesi delinir ve ölür. “Kim bunlar? Durmadan içenler? Hepsi bir büyük kentten çıkıp gelmişlerdi buraya. Çevreleriyle uyum kuramamışlardı. Kendi dar dostluk çemberleri içinde, birbirine benzer sıkıntılarını karşılıklı aynalar gibi birbirlerine baka baka çoğaltarak, ne yapacaklarını bilememenin umutsuzluğu içinde, eriyip gittiklerini duyuyorlardı.” (Naci, 1990:389-393)

Roman, Doktor Nevzat'ın İstanbul'dan Edremit'e sürgünü ve Edremit'te yaşadıklarını anlatır. Doktor Nevzat, siyasi düşüncesi nedeniyle İstanbul'dan Edremit'e sürgün edilir. Burada bir lokantada Fransızca öğretmeni Necati'yle tanışır. Necati de onu arkadaşları Üsteğmen Galip, Savcı Şevket, Terzi Nuri ve Eczacı Remzi ile tanıştırır. Üsteğmen Galip'in eşi Öğretmen Nermin, eşiyle anlaşmamaktadır. Nevzat'la tanışınca ilgisi ona kayar, bu arada Galip eşini başka biriyle aldatmaktadır. Nevzat'ın da eşiyle pek arası iyi değildir. Eşi Macide bir gün dış gebeliğe bağlı gelişen bir komplikasyon sonucu ölür. Artık Nevzat kendini Nermin'e daha yakın hissetmektedir. Nermin ve Nevzat'ın birbirine yaklaşması dedikoduları beraberinde getirir. Bu aşk, Galip'le Nermin'in sorunlarını daha da derinleştirir. Ardından Galip, kendini içkiye verir ve sonunda ölür. Nermin dedikodulara dayanamayıp Bursa'ya taşınır. Nevzat'ın yalnızlığı giderek artar. Necati, Nevzat'ın eşi Macide'nin ölümünden onu sorumlu tutar. Nermin'le birlikte olmak için eşini öldürdüğünü iddia eder. Necati bekar biridir. Doktor Nevzat'ın yanında çalışan Adalet'i sevmektedir ancak onun bakire olmadığını öğrenince yıkılır. Necati bunalımdadır ve buna dayanamayıp silahıyla bir sabah intihar eder. Savcı Şevket idealist biridir. Edremit'e yeni atanmıştır. Duruşma salonunda Nazım Hikmet'ten bir şiir okuduğu için akıl hastanesine kaldırılır ve savcının orada öldüğü haberi gelir. Doktor Nevzat'ın hayatındaki insanların ölümleri ve gidişleri karşısında Nevzat, Edremit'te duramayarak tekrar İstanbul'a döner.

### 7.3. Romanda Mekân

Romanda kullanılan mekânlar kahramanların mutsuz bakışları içinde şekillenmiştir. Gözde bir tatil merkezi olan Edremit sıkıcı bir yer haline gelmiştir. Sokaklar, ev bu anlamda biçimlenmiştir. “Perdeyi aralayarak dışarı baktı. Sokak karanlıktı. Issızdı. O bu küçük evde, bu küçük kentte yapayalnızdı. Güvenebileceği, yaslanabileceği kimse yoktu. Hep onu sevmeyenler vardı çevresinde. Düşmanlar diyemiyordu ama, niçin olmasın? Herkes biliyordu onun ne kadar güçlü olduğunu. Herkes onu yıkmaya çabalıyordu. Nevzat, Adalet, Nermin... Bir Macide başkaydı onlardan. O da işte ölmüştü.” (Bener, 1995:282) Yalnızlaşan bireyi daha iyi anlatabilmek için mekân da buna göre şekillendirilmiştir.

### 7.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

**7.3.1.1. Terzi Nuri'nin Dükkânı:** Terzi Nuri, eskiden birkaç kez komünistlik iddiasıyla hapse girmiş, yöre halkından biridir. Çıkmaz bir sokağın sonundaki Terzi Nuri'nin dükkânı polisler tarafından izlenenmektedir: “Remzi Beyin Sağlık Eczanesi, Beyin kitapçı dükkânı ve Başkomiser Arnavut Cafer'in üstlerine ‘komünist höcresi’ diye durmadan rapor ettiği, Terzi Nuri'nin dükkânı.” (Bener, 1995:18) sürekli gözetim altındaki bir mekândır.

Terzi Nuri'nin dükkânı; Galip, Nevzat, Necdet ve Savcı Şevket'in toplandığı birlikte içki içtikleri birleştirici bir mekândır: “Akşamüstleri, önce Orduevi'nin kantininde, ayaküstü iki bardak şarapla susuzluklarını giderirler, daha sonra soluğu Terzi Nuri'nin dükkânında alırlardı. Terzi Nuri, küçük ve pis bir sefertasında, kızı Adalet'in evden getirdiği arnavutciğeriyle leblebi çıkarırdı meze olarak. (Bener, 1995:19)” Üsteğmen Galip bu dükkânda içki içerken ölür. “Terzi Nuri'nin dükkânında, sabaha kadar içtikten sonra, bir mide kanamasından ansızın öldüğünü haber verdikleri, sabahı anımsadı. Önce inanmamıştı. Sonra... Bunun kendisi için bir kurtuluş olduğunu düşünmüş müydü?” (Bener, 1995:56) Bu mekân farklı kişilikleri birleştiren, onlara yalnızlıklarını unutturan bir mekândır.

Bütün dedikoduların mekânı bu dükkândır. Terzi Nuri dedikoduda olduğu kadar sır saklamasını da bilen biridir. Bu dükkânda sabahlara kadar süren içki alemleri ve eğlenceli konuşmalar roman kahramanlarının hatıralarında kalan güzel anılardandır: “Ne diye yadsımak? Terzi Nuri'nin dükkânındaki ölesiye içişlerinin bile güzel yanları vardı. Sonra, Necati'nin şiirleri, Savcı Şevket'in, o zekâ dolu pırıl pırıl yanan gözlerini açarak, Nevzat'a sosyal gelişimin tarihini sınıfsal açıdan açıklayıştan, Terzi Nuri'nin, Hazer Denizini, Karayılanı okuyuşu, ya da, bozuk plak gibi yinelediği "Meryemo" türküsünü söyleyişi, Adalet'in, anaç bir tavuk gibi, bütün isteklerine boyun eğip, onlara kol kanat gerişi...” (Bener, 1995:201) Nevzat'ın unutamadığı anılardandır.

**7.3.1.2. Bursa:** Nermin'in sürekli gittiği bir yerdir. Nevzat hayatını bir kısmını Bursa'da geçirmiştir. Nevzat'ın eşi Macide Bursalıdır. Romanda Bursa fiziki bir mekân olarak verilmiştir.

**7.3.1.3. Meyhane:** Romandaki kahramanların bir özelliği de sürekli içki içmeleridir. Onları içki içmeye iten bireysel, toplumsal, ekonomik nedenler vardır. Romanın kahramanı aydınlar acılarını, yalnızlıklarını unutmak için en çok uğradıkları mekândır. "O gün, akşama dek, bin kılığa bürünen bir sıkıntının elinde tutsaktı. Erkek olsa, bir meyhaneye gider, sızana kadar içerdi." (Bener, 1995:171)

### 7.3.2. Algısal Mekânlar

**7.3.2.1. Ev:** Romanda birkaç evden söz edilmektedir. Bunlar Nermin'in, Nevzat'ın ve Necati'nin evleridir. Özellikle üzerinde durulan ev, Nevzat ve eşi Macide'nin evidir. Kapalı ve dar bir mekân olarak seçilen ev, şu şekilde tasvir edilmiştir: "Sıvaları yer yer dökülmüş duvarları kararmış tahta cumbası ile, eski bir Rum konağı bozmasıydı ev. Sokağa bakan pencerelerdeki kafeslerin bir kısmı zamanla çürüdüğü için sökülmüş, yerlerine demir parmaklıklar çakılmıştı. Perdeler örtülüydü. Eski hanlarinkini andıran kocaman bir bahçe kapısı vardı. Kapının yanındaki küp biçimindeki oyuk taşın içi su doluydu. Sokak çocukları bu taşın içine işerler, bu yüzden, özellikle yaz günleri, pis pis kokardı." (Bener, 1995:204)

Romanda kahramanları yalnızlaştıran sebepler vardır. Nevzat ve Macide evliliklerinde sorunlar yaşamaktadır. Macide kavga etmeyen, sürekli ağlayan biridir. Bu durum Nevzat'ı çileden çıkartmaktadır ve onunla aynı ortamda kalmak istememektedir. Ev dar, boğucu, sıkıcı bir ortama dönüşmektedir: "Onunla, bu evde, bu evin dışında, birlikte, bir arada yaşadıkları günler, atom tanecikleri gibi sarmış çevresindeki havayı. Bu evde, bu odada, onunla yeniden yaşamaya başlamak, kolayca göğüs gerebileceği bir olasılık değil. Telaşla, aceleyle giyinmeye başladı. Sanki bu odada biraz daha kalırsa, anıların güçlü bağları onu geçmişe çekip götürecekti ve orada tutuklayarak özgürlüğüne kavuşmasını önleyeceklerdi. Son fırsat bu onun için. Gücü kesilmeden kullanmalıydı bu fırsatı. Kaçıp gitmeliydi bu evden. Bu evde başlamıştı bir bakıma her şey. Bu evde

bitmeliydi. Keşke düşlerini karabasanlara çeviren bütün sıkıntılarından, bütün korkularından bu evden kaçtığı gibi kaçabilse...” (Bener, 1995:192-193) Sürgünle geldiği bu ilçe gibi bu ev de Nevzat’ı sıkıktır. Romandaki diğer kahramanlar da kaçıp sığınabilecekleri daha geniş mekânlar aramaktadır.

**7.3.2.2. İstanbul:** İstanbul Doktor Nevzat’ın doğup büyüdüğü yerdir. İstanbul’da birçok anısı vardır. Yazar, İstanbul’u rahatlama sıkıntısından kurtulma mekânı olarak düşünmüştür. Doktor Nevzat her defasında İstanbul’a olan özlemini dile getirir. “Üç yıldan beri düşündüğü bir yolculuktu bu. Daha Akçay'a adımını attığı an, İstanbul’a dönüşün özlemi çökmüştü içine... İstanbul, yeniden yaşanması olanaksız, eski ve inanılmaz güzellikte bir anı gibi kalmıştı belleğinde.” (Bener, 1995:16)

Modern romanda kent insanı boğan daha da yalnızlaştıran bir yapıda kullanılır. Toplumcu gerçekçi romanlarda kent sanayileşmeyle birlikte değerlendirilmekte ve sömürü düzenini işlediği uzaklaşmak istenen bir mekân olarak tasvir edilmektedir. Ancak yazar, İstanbul’u Edremit’e tercih etmektedir. Nevzat, taşrada kendini daha yalnız hissetmektedir. Nevzat, kalabalıklar içinde kaybolmak kentin yoğunluğu içinde bir nebze olsun dertlerini unutmak istemektedir. “Dönüp dolaşiyor, yine En iyisi buradan uzaklaşmak, diyor. Uzaklara gitmek, diyor. Belki İstanbul gibi bir büyük kentte olsaydık, bu türlü kaygılara düşmezdim. (...) Edremit'te oturacaktan yerde, İstanbul gibi bir büyük kentte oturuyor olsalardı, Macide'nin varlığından belki de hiç rahatsız olmayacaktı. Tam tersine, sanki o, mutluluklarının güvencesiydi. Nevzat'ın bütün yükünü o sırtlıyordu. Ve bu böyle sürüp gidebilirdi. (Bener, 1995:39)” *İçimizdeki Şeytan, Ekmek Kavgası* romanlarında sömürü mekânı olan İstanbul, Nevzat için bir kurtuluş yeridir: “Biraz daha yaklaştı. Eliyle otobüsün san farlarını okşadı, çekine çekine. “Binip gitse şuna. Akşama Bursa. Yarın İstanbul. İstanbul’da, kalabalık içinde avunur, acılarını, sıkıntılarını, yalnızlığını unutabilirdi belki bir süre.” (Bener, 1995:196)

İstanbul, Doktor Nevzat için büyük bir anlam ifade etmektedir. Mutluluğa İstanbul’da kavuşacağını düşünmektedir. “Bütün gece Nevzat da durmadan böyle söylemişti. Macide'den boşanacak. Nermin'le evlenecekler. Gerekirse buradan da

gidecekler. İstanbul'a yerleşecekler. Nevzat orada muayenehane açacak, ömürlerinin sonuna kadar mutlu yaşayacaklar ...” (Bener, 1995:61)

Nevzat'ın İstanbul'u tercih etmesinin nedenlerinde biri, İstanbul taşraya göre daha medeni bir yer olmasıdır. İstanbul'un insanı hayata bağlayan yönleri vardır: “Değişik yüzler, değişik rastlantılar, belki değişik kadınlar; oyalar, yaşama bağlar insanı, Burada uykularını kaçırın ilkel sorunlar, orada hesaba bile katılmaz. Her şeye yeniden başlamak için daha genç sayılır. Nedir ki otuz beş yaş? Bütün ömrünce sevmemiş olduğu bir kadının yasını tutarak keşifler gibi yaşayacak değil ya...” (Bener, 1995:197)

Yazar tüm arkadaşlarını kaybettikten sonra tek sığınağı olan İstanbul'a gitmeye karar verir. *Denizin Çağırışı, İçimizdeki Şeytan, Aganta Burina Burinata* romanlarında olduğu gibi kahraman bir bilinmeze doğru yol alır. Romanın devamının geleceği izlenimi verilir. Zaten yazar, romanı iki cilt olarak yazmayı düşünse de bu düşüncesini yerine getirememiştir. “Vapur düdüğünü öttürüyordu Galata rıhtımına hızla yaklaşıyordu. Yepyeni bir serüvene atılıyordu şimdi. Yaşamışla bundan sonra ne olursa olsun Nermin somut olarak var olmayacaktı. Maddenin olması kadar olanaksızdı bu Nermin'in sevgisi bir başka sevginin ardında kalacak, onunla sislenecekti belki. Başka bağlılıklar, başka sevgiler? Evet, şimdi gözüne olanaksız da görünse, olabilir şeydi. Ama onun her seferinde başka duygulanımlar yaratan, yeniden doğar bir anda büyür gibi olan, ölümü hiç yaşamayacağı sanısını veren, o, baharın inanılmaz gülüşü olan gökkuşağı sevgisini, karanlık bulutlar ardına atmış gibi, elinin bir sıvazlamasıyla silmiş gibi buluyordu kendisini. Her şey başka olacaktı. Her şey...” (Bener, 1995:476)

**7.3.2.3. Edremit:** Edremit, Balıkesir'in tatil mekânı doğal güzellikleriyle meşhur bir ilçesidir. Romanın asıl mekânıdır. Olayların çoğu bu mekânda geçer. Edremit, gerçekte de yazarın çocukluğunun geçtiği yerlerden biridir. Yazar, Türk aydınının içine düştüğü çıkmazı Edremit'i kullanarak anlatmaya çalışmıştır. İlçe doğal güzellikleriyle ülkemizin en güzel yerlerinden biri olmasına rağmen romanda ilçenin bu yönünün öne çıkarılmaması dikkat çekicidir. Romanda kahramanlar bir çıkmaz içindedirler sürekli ikilemler yaşamaktadırlar. "Bu çelişkiler beni öldürecek..." diye mırıldandı. Aslında, Edremit'te kalmak isteyişi de kaçmak isteyişi de bu çelişkili duygusalımın sonucu, gitgide



daha karanlık bir çukura gömülmekte olduğunu fark eder gibi oluşundandı. Bir yerde, sağlam bir tutamak ger ekiydi yaşamı sürdürmek.” (Bener, 1995:234)

Doktor Nevzat’ın İstanbul özlemi sürse de mecburen Edremit’e katlanmaktadır. Macide her ne kadar Edremit’i sevse de Nevzat Bey onunla aynı düşünceleri paylaşmamaktadır: “Odanın öbür köşesinde Macide, Kadriye Hanım’la konuşuyor. Nevzat’ın da işitebileceği bir sesle, Edremit’i çok sevdiğini söylüyor. Dört yıl önce babası öldüğü zaman, onu buraya göndermişlermiş. Ortaokulun son sınıfını burada okumuş. Demek yaşı, on dokuz, ya da yirmi. Dört yıl önce burada okuduğuna göre, Edremit’i iyi biliyor. Yazları gelir, kalırmış Remzi Beylerde. Ona rastladığını anımsamıyor oysa Nevzat. Ortaokuldan sonra, Bursa’da, Kız Enstitüsünü bitirmiş. Ertesi gün dönecekmiş. Demek ki, karar vermekte geç kalmamak gerek.” (Bener, 1995:152)

Edremit yazarın toplumcu düşüncesinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. “Yazar toplumcu düşünceye yaklaşımım ağabeyine ve onun Edremit’teki arkadaşlarının yol göstericiliğine borçlu olduğunu belirtmektedir. Ailesi Bergama’ya geldikten sonra da ortaokul ve lise dönemlerinde yaz tatillerinde ağabeyinin yanına giden Erhan Bener’in *Yalnızlar* romanında Edremit’teki yaşantılarından ve gözlemlerinden izler vardır. Ağabeyi Vüs’at O. Bener *Buzul Çağının Virüsü* adlı romanında farklı bir formla aynı çevreyi anlatır.” (Özçelebi, 2004:9) Yazarın Edremit’te birçok anılarının olmasına rağmen Edremit’in dar ve sıkışık bir mekân olarak seçilmesi dikkat çekicidir. Romanda özellikle içki alemlerinde konuşulan konular arasında toplumsal sorunlar da bulunmaktadır. Yazar mesaj verme kaygısını arka plana atmıştır. Bireyin sorunlarını anlatarak toplumsal mesajlar verme yoluna gitmiştir. Bu mesajlardan en önemlisi bozuk düzen içinde bireyin daha da yalnızlaşması, içine kapanması ve toplumdan uzaklaşmasıdır. Yazar romanında *Bereketli Topraklar Üzerinde* olduğu gibi bir ana mekân üzerinde durmuştur. İstanbul ve diğer şehirlerden silik izlekler anlatılmıştır.

**7.3.2.4. Deniz:** Denizle iç içe olan Edremit’te denize birkaç yerde değinilmiştir. “Böyle ne kadar yürüyebilirdi, bilmiyordu. Hiç geriye dönmese de olurdu. Bu yolun sonu Akçay’a çıkardı. Deniz çıkardı karşısına. Deniz, sonsuzlukları, unutuluştan ve kaçmaları düşündürür insana. Kaçıp gitmeleri, dönmemesine. Öyle. En iyisi kaçıp gitmek.

Gitmekten daha güzel bir kurtuluş yolu var mı? Dertleri, sıkıntıları geride bırakıp .... Kimseye görünmeden ... Niçin olmasın?” (Bener, 1995:195) *Aganta Burina Burinata, Denizin Çağırışı, Ekmek Kavgamız* romanlarında olduğu gibi geniş bir mekân deniz, yozlaşmış toplumdan kaçmanın yegâne mekânı olarak düşünülmüştür.

Deniz, ferahlatıcı bir manzara sunmaktadır: “Denizin, cam göbeği maviden koyu yeşile dönüştüğü uzaklarda, köpüren beyaz dalgaların uçları görünüyordu. Dalgalar, kıyıya yaklaştıkça tersine esen rüzgârın etkisiyle küçülüyor, duruluyordu. Tam kıyıda, deniz, maviden çok beyaza yakın bir renkteydi. Açıkta bir yelkenli gemi vardı. Çok uzaktaydı. Yelkeni bir görünüyor, bir batıyordu.” (Bener, 1995:302)

**7.3.1.5. Muayene Odası:** Nevzat ve Macide'nin evi ne kadar düzgünse muayene odası bir o kadar dağınıktır. “Nevzat’la karısı arasında büyük mizaç farklılıkları vardır. Bu farklılık Nevzat’ın muayene odasının dağınıklığı ile vurgulanır.” (Özçelebi, 2004:220) Macide'nin kokusu sinmemiştir bu odaya. Bu oda Nevzat’ın kirli dağınık dünyasını temsil etmektedir. Adalet he ne kadar bu odayı temizlemek istese de Doktor Nevzat buna müsaade etmeyecektir: “Döndü, odaya baktı. Bu oda, son sığınağıydı onun. Macide'nin kokusunun sinmediği tek odaydı burası evin içinde. Bu odanın pisliğiyle avunuyordu. Hastaların pisliğe ya da temizliğe aldırış ettikleri yoktu nasıl olsa. Yanında çalıştırdığı sırada Adalet'i bile sokmazdı buraya... Mutluydu burada. Kimsenin kendisini rahatsız etmesini istemiyordu bu odada. Bir burada, tek başına otururken biraz olsun yaşadığının farkında olduğunu sanıyordu. Sızincaya kadar, kusuncaya kadar içiyordu, istediği zaman, eski günlerindeki gibi. Kimseye söylemiyordu bunu. Bir Adalet anlamış olabilirdi geç vakit, sinsice kapıyı aralar, bütün kadınsılığı ile bir isteği olup olmadığını sorardı. Çok kez, sızdığı yerde, üstüne palto örttüğünü duyardı da, belli etmezdi. Bir rahat uyurdu ki o daracık hasta bakma yatağında...” (Bener, 1995:97) Muayene odası, yazarın romandaki yalnızlık temini simgeleyen bir mekân kapalı ancak Nevzat’ı rahatlatıp sıkıntıdan kurtaran bir mekândır.

## 8. ONBİNLERİN DÖNÜŞÜ (1957) – SAMİM KOCAGÖZ

### 8.1. Yazar Hakkında

Samim Kocagöz (1916-1993) İzmir’de doğdu. Çiftçi bir aileden olan Samim Kocagöz, yazarlığın yanında çiftçilik mesleğini de ömrünün sonuna kadar devam etti. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Edebiyat Bölümünü bitirdikten sonra yurtdışında sanat tarihi eğitimi aldı. Türkiye İşçi Partisi’yle siyasi hayata atılan yazar siyasi söylemleri nedeniyle zaman zaman hukuki yaptırımlarla karşı karşıya kalmıştır.

Yazar, roman ve hikâyeleri ile Türk edebiyatında önemli bir yere sahiptir. *Sam Amca* hikâyesi “Yeni İstanbul gazetesinin New York Herald Tribune gazetesiyle birlikte tertiplediği Dünya Hikâye Yarışması’nda Türkiye Birinciliği” (Necatigil, 1992:315) kazanmıştır. Samim Kocagöz, her yazar da olduğu gibi hayatından ve yaşadığı bölgeden büyük izler vardır. Bu durum Fethi Naci tarafından şöyle ifade edilmiştir. “Zeyyat Selimoğlu hikâyelerinde Karadeniz insanlarından söz açarken, bilirsiniz ki Yaşar Kemal ya da Orhan Kemal Çukurova insanlarından söz açacaktır. Halikarnas Balıkcısı ya da Samim Kocagöz Ege'den söz açarken, bilirsiniz ki Ömer Polat doğudan söz açacaktır. Yani romanları köy romanları yazmaya iten nedenlerin başında, iyi bildikleri gerçeklikleri yazmak dileği (isterseniz buna kolaylığı da diyebilirsiniz) geliyor...” (Naci, 1990:263)

Eserlerinde yaşadığı Söke Bölgesi ve Menderes Deltası’ndaki insanların hayatını değişen ekonomik şartları, köy ve kasaba gerçeklerini anlatmıştır. “Bir yandan, pamuk tarlalarında mevsimlik işçi olarak çalışan köylülerin güç yaşama koşullarını ve yoksulluğunu anlatırken, öte yandan tarımdaki makineleşmenin yarattığı sorunları işledi. Kırsal kesim insanının sorunlarını doğayla mücadeleleri içinde, sınıf çatışmasına dayanan toplumsal çelişkileriyle birlikte yansıttı”. (Yalçın, 2010b:636-637)

Eserlerinde kullandığı dil bakımından zaman zaman eleştirilere maruz kalmıştır. “İyi tanıdığı toprak insanının, çiftçinin makineleşme karşısındaki durumuna da yer veren yazarın anlatımı kurudur. Bol ödüllü olmasına karşılık eserlerini değerli bulmak zordur.

Samim Kocagöz hakkında yazan incelemeciler, onun eserlerini, sanatını değil, niyetini övmeye özen göstermişlerdir.” (Enginün, 2005:327) Yazara yöneltilen diğer bir eleştiri de insanın iç dünyasına inememesi ve sadece dış gerçeklikler üzerinde durmasıdır. “Samim Kocagöz’ün kişileri, çoğu köy romanlarında gördüğümüz gibi psikolojik gerçeklikten yoksun kişiler; Samim Kocagöz, iç dünyalarına nüfuz edemiyor onların.” (Naci, 1990:231) Bu tutum yazarın diğer romanlarında kullandığı mekânları daha da önemli bir konuma getirmiştir. Çünkü detaylı yapılmayan ruh tahlilleri mekânla birlikte detaylandırılmaya çalışılmıştır.

## 8.2. Roman Hakkında

*Onbinlerin Dönüşü* yazarın dördüncü romanıdır. *Onbinlerin Dönüşü* ismi ünlü Yunan tarihçi Ksenophon’un aynı isimli eseri *Anabasis* (*Onbinlerin Dönüşü*) eserinden almıştır. *Anabasis*, anı türünde yazılmış paralı Yunan askerlerinin Pers kralını tahtından etmek için giriştikleri mücadelede Fırat Nehri kıyısında yenilgiye uğramaları daha sonra bin bir mücadele ile Karadeniz üzerinden tekrar ülkelerine dönüşünü anlatmaktadır. “İşte ondan aldım ismi ben. Şimdi o *Anabasis*’te Kresus’un paralı ordusuna giren Yunanlı askerler, şeye, İran’a giderken mağlup olurlar, kaçarlar. Kaçarlarırken ormanlık yollardan Karadeniz’e çıktıkları zaman deniz, deniz diye bağırlar. Hani denize geldik diye. Gidenlerin binde biridir kaçabilenler, ötekiler ölmüştür. Ben onu düşünerek yazdım... Gençlerin içinde binlercesi kayboluyor, birkaç tanesi su yüzüne çıkabiliyor.” (Taş, 2018:306)

*Onbinlerin Dönüşü*’nde *Anabasis*’e atıf da bulunulmuştur. Üniversite sıralarında sosyalist düşünceler taşıyan Halit, iş hayatına girip çok para kazanır. Ama bir türlü mutlu olamaz. Zihinsel bir devrim yaşar ardından. Olumlu tip Recep’le mektuplaşır. Recep *Anabasis* eserine gönderme yaparak Halit’e şöyle der:

"Kardeşim Halit.

Hastalığına çok üzuldüm. Bir taraftan da sevindim. Geçirdiğin bu sarsıntıdan sonra yenilen, dönen onbinlerden kendini sıyrabilirsin. Hayatına bıraktığın, beğendiğin yerinden başla. İradeni kullan. Ben, hiçbir zaman insandan ümidimi kesmemişimdir. Beni

yanılmayacağına inanıyorum. Yakında kürsüme döneceğim. Gözlerinden öperim." (Kocagöz, 2009:279)

Roman yazarın fakülte öğrencilik yıllarının bir nevi yansımasıdır. Bir söyleşide bu durumu şöyle ifade eder: “Onbinlerin Dönüşündeki gençler ile gençlik döneminizin ve arkadaşlarınızın benzerliği dikkati çekiyor. Bunlar gerçek arkadaşlarınız mı?”

- Evet! Hepsi hakiki arkadaşlarım da. Recep benim öğrenciliğimde Vasıf Balkış adlı arkadaşım... Bu onun tipidir. Avukat oldu... Sonradan öldü. Fethi Naci diyor ki Recep tipini uydurmuştur. Her romancının bir bakış açısı vardır. Ben cesur, atılgan ondan sonra girişken bir tipi çizdim. Belki Vasıf Balkış değil ama onda bütünleşti. Halit, o da Namık Özcan'dır. O da öldü.” (Taş, 2018:305)

Roman İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki üniversite gençliğinin ve sonradan bu gençlerin hayata atılışını anlatır. “İkinci Dünya Savaşı sıralarında, İstanbul’da yaşanan ve özellikle üniversite gençliği arasında fikir ayrılıklarına yol açan olayların sergilendiği eser, savaş öncesini anlatan Sabahattin Ali’nin *İçimizdeki Şeytan* romanı ile benzerlik gösterir.” (Taş, 1993:94) Roman, yükselen faşizme karşı bir eleştiri mahiyetindedir. “Sabahattin Ali’nin *İçimizdeki Şeytan* romanından sonra, gericiliğe, Turancılığa, faşizme karşı yazılmış en keskin eserdir, Türk edebiyatında Türk toplumunun temel tarihsel sosyal çelişme ve eğilimlerini yansıtmıştır. Zamanın olumlu ve olumsuz kişilerini canlandırmıştır. Ele alınan problemlere, çağımızın en ilerici politik, ideolojik, etik ve estetik açısından ışık tutulmuştur.” (Tatarlı, İbrahim; Mollof, 1969:136)

Romanda üniversite gençlerinin ve onlara önderlik eden aydınların sosyalist düzene geçme mücadeleleri anlatılmaktadır. 1930’lardan sonra Avrupa’da yükselişe geçen faşizm, Türkiye’de özellikle öğrenciler arasında taraftar bulmaya başlar. 1930’ların Almanya’sında hızla yükselişe geçen Nazizm ve beraberinde getirdiği faşizm Türkiye’de de yankı bulmuştur. Özellikle üniversitelerde milliyetçilik hareketleri ve bununla birlikte fikir ayrılıkları giderek artmıştır. İlerleyen yıllarda bu durum olayların artmasına, toplumsal huzursuzluklara ve darbelerin yapılmasına neden olacaktır. Roman üniversite gençliğinin bu fikirler etrafındaki mücadelelerini anlatır.

İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde öğrenim gören Recep ve Halit dünyaya bakış açılarıyla birbirlerine benzeseler de duygusal açıdan farklı iki arkadaştır. Recep Halit'e göre daha idealist biridir. "Recep aydınlanışa yol alacak, Halit Maçka'da oturan sevgilisi Nesrin'in bildiği, benimsediği yaşamaya kapılıp gidecektir." (İleri, 2015:415) Halit yaşadıklarından sonra zenginliğin her şeyi çözemeyeceğini anlar. Hayatın bir anlamı ve amacı olması gerektiğini düşünür. Zamanı geri almak mümkün değildir ancak bundan sonrası için anlamlı işler yapabilir. Önündeki rol model Recep'tir. Recep toplum sorunlarına duyarlı, idealist biridir. Akademik çalışmalar yaparak üniversitede yükselmiş doçent olmuştur. Ama gazetede yayınlanan yazıları sonrasında göz altına alınarak hapse atılır.

Halit bir mektupla hapisanede bulunan Recep'in kendisine ve ailesine yardımcı olmak istediğini söyler. Recep, Halit'in mektubuna cevap yazar. Yardıma ihtiyacı olmadığını söyler. Mektupta Halit'e güvenini ifade eder. Halit, mektubu okuyunca büyük bir güç kazanır ve on binlerden kendini sıyırmaya çalışır. "İki arkadaş etrafında gelişen romanda, Recep takdir duygularımızı uyandıran soylu bir kahraman olarak çizilmiştir. Halit de karakterde reformu ifade eden hatalarını görüp de doğru yolu seçen bir kişi olarak canlandırılmıştır." (Taş, 1993:96) Recep ve Halit'in eşleri de kendilerine benzer. Mediha lükse önem vermeyen orta sınıftan eğitilmiş biridir. Nesrin ise zengin bir aileden gelen, gösterişli, parayı ve lüksü çok seven biridir.

Romanın sonunda başlangıçta olduğu gibi ülkede pek değişen bir şey yoktur. "Ayrıca, odak kişi konumuna geçirilen Recep, roman ilerledikçe, gelecekte beklentilerini, gelecek için ne yapmaları gerektiğini sık sık dile getirir. Ne var ki, Kocagöz bu konuşmaların, bu sözlerin nutuk havası estirmesini önleyemez." (İleri, 2015:416) Bütün olumsuzluklara karşı olumlu tip Recep, hiçbir zaman ümidini yitirmez çünkü o toplumcu gerçekçiliğin bir sonucu olarak insana güvenmektedir.

### 8.3. Romanda Mekân

Samim Kocagöz özellikle ilk eserlerinde mekân olarak Söke Bölgesi ve Menderes Nehri çevresini işlemiştir. *Onbinlerin Dönüşü*'nde yazar bu bölgeden çıkarak öğrencilik

yıllarının geçtiği İstanbul ve özellikle üniversitenin bulunduğu Beyazıt semtini işlemiştir. Romanda mekân unsurunun ana yapıda çok büyük yer tutmadığı görülür. Mekânlar genel olarak fiziki çevre tasviri olarak karşımıza çıkar. *Onbinlerin Dönüşü*'nde büyük ölçüde dar mekân hâkimdir. Kişilerle mekân arasında derin bir münasebet söz konusudur. Özellikle gençlerin paylaştığı Gedikpaşa'daki pansiyon, yazarın İstanbul'daki öğrencilik yıllarının yaşantı ve gözlemlerinden hareketle oluşturulmuştur. Yazar eserlerinde olanları daha ön planda tutulmuştur. Hatta bu durum kahramanları bile arka plana atmıştır. Bir söyleşide bu durumu şöyle değerlendirmiştir:

“Romanlarınızın çoğunda olaylar ön plânda, romanda olayların, yaratılan kişilerin üstüne çıkması, yani olaya kişiden fazla önem verilmesi, sizce kusur sayılır mı?

Niye kusur sayılsın. Biz, olayların içinde insanlar yaşıyoruz. Toplum halindeyiz, toplumu ele alacaksın, sonra insanı ele alacaksın. Bir kişinin bunalımı beni hiç ilgilendirmez. Bu, kendi şahsi bunalımıdır, kişiseldir. Hâlbuki toplumun bunalımı, toplumun yolda kalması demek olur. Kişiler her zaman ölür yolda kalır, ama toplum yürür.” (Taş, 2018:297)

Yazar dar mekânlar kullanarak kendine çıkış yolu arayan bunun mücadelesini veren insanları işlemiştir.

### 8.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

**8.3.1.1. Fakülte:** Romanda söz edilen fakülte, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'dir. Fakülte kelimesi bazen fiziki bir ortam “Neredeyse fakülte açılıyor. Kalabilmek için tekrar sınıfların kuru tahtalarının üzerine çökmek lazım.” (Kocagöz, 2009:113) bazen de soyut bir anlamda gerçekleştirilen bir eylem “Ama o, bir türlü fakülteyi bitirememişti.” (Kocagöz, 2009:262) olarak karşımıza çıkar.

**8.3.1.2. Pansiyon Odası:** Pansiyon Gedikpaşa semtindedir. Bu pansiyonda dört arkadaş Necip, Halit, Recep ve Ali kalmaktadır. Aynı fikirleri paylaşan bu arkadaşlar pansiyonda farklı odaları paylaşmaktadırlar. “Gedikpaşa'daki odalara yerleştiklerin de, tam anlamıyla bir fikir arkadaşı olarak üniversiteye başladıklarından, hiçbir vakit

arkadaşlıkları bozulmamıştı.” (Kocagöz, 2009:30) Pansiyon odası bu yönüyle birleştirici bir mekândır. Özellikle fikir birliğinin yaşandığı bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Oda ve pansiyonun fiziki özellikleriyle ilgili çok detaylı bilgiler verilmemiştir. Sadece romanın birinci bölümünde buralardan söz edilmiştir: “Halit'in odası, Recep'inkine göre çok daha çıplaktı... Halit'in odasında şimdi bir karyola, iki sandalye, bir masa bir de elbise dolabı vardı. Perdeler kağıttandı. Yalnız, pencerelerden Marmara daha güzel, daha geniş, daha şahane görünüyordu. Necip, mahallenin içine çepeçevre, evlere bakan odayı seçmişti. Sokak yokuş aşağı indiği için, evler birbirinin içine rahatça bakıyordu. Necip, odasından memnundu. Her sabah "Bakalım bizim Darü'nin keyfi nasıl?" veya "Zehra'da herhalde surat bir karıştır" diye uyanır, pencereye koşar. "Aman ya Rabbi, ne kepezelik, Mariya hala saçını başını taramamış" diye Ali'yi uyandırırdu...” (Kocagöz, 2009:14)

**8.3.1.3. Beyazıt Meydanı:** Olay örgüsünün ana mekânlarından biri Beyazıt meydanı ve çevresidir. Meydan fiziki bir yer olarak betimlenmiştir: “Saat beşte kütüphaneden çıkan Recep, okumaktan yorulan gözlerini ıslak meydanda gezdirdi: Beyazıt Meydanı, kimsesiz, hüznüydü. Yakasını kaldırdı. Üniversitenin kapısına doğru yürüdü.” (Kocagöz, 2009:9) Meydanla ilgili detaylı bir betimleme yapılmamıştır.

**8.3.1.5. Deniz:** Romanda deniz insanların eğlendiği, vakit geçirdiği bir mekândır. Deniz, diğer toplumcu romanlarda olduğu gibi açık, geniş ve mutluluk veren bir mekân olarak karşımıza çıkar: “Halit bir an durakladı. Başını çevirip geriye baktı. Yörük Ali Plajı, küçük bir nokta gibi görünüyordu. Yeşil çamlar, bir çizgi halinde koyu çerçevelemişti. Denizin berrak mavi suları durgundu. Nesrin ağır ağır yüzüyordu. Halit bir kere daha seslendi: Eğer Marmara'yı bir baştan bir başa geçeceksen haber ver.

Sen benimle başa çıkamazsın sevgilim.

Peki, yarışı kazandın, dön şimdi.

Dönmem. Adanın etrafını dolanacağız. Sen aklını mı kaçırdın?

Bu kadar açıklarda denizle kucaklaşmanın zevkini duymuyor musun Halit?” (Kocagöz, 2009:100)”



**8.3.1.6. Halit'in Kütüphanesi:** Romanda Halit'in çalışma kütüphanesi tanıtılır. Sınırsız zenginlikte olan Halit'in kütüphanesi tüm şatafatına rağmen bir değer içermemektedir. “Kütüphanesine girdi: Sıra sıra raflarda, ciltleri yaldızlı kitaplar vardı. Hepsi aşağı yukarı toptan bir terekeden alınmıştı. Aralarında Halit'in ara sıra aldıkları da vardı. Ama hiçbiri açılıp okunmamıştı. Masif ceviz yazı masası her zaman pırıl pırıl temiz, intizamlı olmasına karşın, bunun başına Halit oturmaya hiçbir zaman vakit bulamamıştı. Ancak telefon çaldığı zaman buraya girerdi Halit. Koridordaki makineyi kullan maktan hoşlanmazdı. Ne de olsa, ticari işler hep gizli kapaklı konuşulurdu.” (Kocagöz, 2009:210) Bu kütüphane ihtişamdı başka bir şey ifade etmeyen, sınıfsal olarak burjuvanın lüks ve iştihamını yansıtan bir yerdir.

### **8.3.2. Algısal Mekânlar**

**8.3.2.1. Gedikpaşa:** Kahramanların pansiyonunun bulunduğu semttir. Üniversiteye yakın bir yerdedir. Fakir ve orta sınıf insanların yaşadığı bir yerdir. Evler iç içedir. Gedikpaşa'nın bütün evleri yuvarlanıp denize dökülmek için birbirine yaslanmıştı.” (Kocagöz, 2009:3) Altyapısı yetersizdir. “Gedikpaşa'nın çarpık sokaklarından bir sağa, bir sola saparak ilerliyorlardı. Nihayet eve geldiler.” (Kocagöz, 2009:13) Gedikpaşa semti zenginler tarafından hor görülen bir yerdir. Halit zengin olan amcasının evini bırakarak arkadaşları ile Gedikpaşa'da yaşamaya başladığı zaman amcası ona çok kızmıştır. Amca küplere bindi. Yengesi günlerce ağladı. Fakat sonunda oğlu gibi sevdiği Halit'in isteğini kırmadı. Eve sık sık gelmek şartıyla, cebine bol bol paralar koyarak yeğenini serbest bıraktı.” (Kocagöz, 2009:27) Gedikpaşa işçi ve emekçi sınıfın yaşadığı bir mekân olarak karşımıza çıkar. Sınıf olarak fakir ve emekçi insanların yaşadığı bir yerdir.

**8.3.2.2. Recep'le Halit'in Kız Arkadaşlarının Evleri:** Halit'in nişanlısı Nesrin'in evi, zengin, şımarık ve züppe bir kızın zengin ve lüks mekânı iken, Recep'in nişanlısı Medihaların evi, fakir insanların yeri olarak tasvir edilir. Nesrin Maçka'da, Mediha Cibali'de oturur. Bu evler sınıfsal farkları ortaya koyan yerlerdir: “Bir cıgara yaktı. Kalktı, antikacı dükkanına benzeyen evinin geniş salonlarını, şatafatlı odalarını

dolaşmaya başladı. Nesrin'in marifetiyle hep bu vazolar, avizeler, tabaklar, son derece pahalı mobilyalar edinilmişti. Bunları yeni görüyormuş gibi bir bir seyretti. Hayretler içindeydi: On yıl içinde bu kadar parayı nasıl kazandığını düşünüyordu. Önceleri, iki yıl kadar, amcası ona yüzde yirmi beşini veriyordu kârın. Sonra o kadar.” (Kocagöz, 2009:210) Bu mekân haksız kazançla elde edilen olumsuz bir mekândır. Yazar sınıf çatışmalarını yansıtan iki farklı mekânı romana taşımıştır. Bu mekânlardan biri burjuva yaşamını yansıtan Maçka ve karşısında proleter kültürü yansıtan Cibali bulunmaktadır. Maçka'daki insanlar mutsuzken Cibali'deki insanlar ümit doludur.



## 9. TÛTÛN ZAMANI (ZELİŞ) (1959) – NECATİ CUMALI

### 9.1.Yazar Hakkında

Ahmet Necati Cumalı (1921-2001), bugünkü Yunanistan sınırları içindeki Florina'da dünyaya geldi. Millî Mücadele sonrası yapılan mübadele ile ailesi İzmir Urla'ya yerleşti. Bu göç yazarın belleğinde ve sanat hayatında yük bir yer edinmiştir. Yazar bu durumu şöyle ifade etmiştir: "Sanıyorum ki çocukluğumun ilk yıllarının çizgilerini hâlâ koruyorum. O göçü yaşamış olmak, o sıkıntıları... Sonra Urla'nın güzelliği... Orada büyüdüm. Çok çabuk dünya bunalım yılları geldi, anımsarım. Babam varlıklıydı. 1931 yılına kadar varlıklıydı. Kırk parasız kaldı sonra. 'Ben oğlumu Galatasaray'a göndereceğim' diye yinelerdi babam. İlkokul bitti, baktık, babamın beni çarşıya gönderecek hâli yok. Yine de götürdü, yedi sekiz gün geç olarak. Yer yok dediler. Ağlaya ağlaya döndüm." (Cumalı, Akbal, Gürpınar, 1992:38) Yazar ilk ve orta öğrenimi İzmir'de tamamlamıştır. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini bitirdi. Devlet kurumlarında memurluk, yayınevlerinde redaktörlük görevleri yaptı.

Çok yönlü bir edebî kişiliğe sahip olan yazar, yazın hayatına şiirle başlamıştır. "Şair özellikle yaşantı şiirleriyle dikkati çeker. Küçük hikâye ve şiirde başarılı olan Necati Cumalı'nın bütün dünyası kendi yaşantısına girenlerden ibarettir, denilebilir." (Enginün, 2005:97) Yaşamından izler taşıyan hikâye, roman ve oyunları ile sanat çevrelerinden olumlu tepkiler almıştır. Kaleme aldığı hikâye ve romanlarında mekân olarak Urla ve çevresini işler. Olayları ise avukatlık yaptığı dönemde karşısına gelen dava dosyalarından elde etmiştir. Hayatın acımasızlığını, gerçekliğini net bir şekilde ortaya koyan yazar, dönemin toplumcu gerçekçilerinden farklı olarak köy yerine kasaba gerçekliğini ön plana çıkarmıştır. Yazarın romanlarında bu gerçekliklerin yanında erotizmi de işler. Psikanalizden etkilenen yazar, cinselliği hayatın normal bir dürtüsü ve fiziki bir ihtiyaç olarak işlemiştir.

## 9.2. Roman Hakkında

*Tütün Zamanı* (Zeliş) yazarın bu adla yazdığı roman üçlemesinin ilk kitabıdır. 1957’de *Tütün Zamanı* olarak yayınlanan eser, romandan söz edilirken Zeliş isminin daha çok ön plana çıkmasıyla 1971’deki baskısında yazarın isteğiyle *Tütün Zamanı Zeliş* adıyla basılır. *Yağmurlarla Topraklar*, *Acı Tütün* serinin diğer iki kitabıdır. Romanlar birbirinin devamı niteliğinde değildir. Konu bakımından ortak olan bu romanların temelinde Urla ve çevresindeki köylülerin yaşadığı ekonomik sıkıntılar ve bunalımlar yatmaktadır. *Zeliş*, Ege bölgesindeki tarım işçilerinin hayatlarından kesitler sunan, sosyo-ekonomik hayat hakkında bilgiler veren, Cemal ve Zeliş’in aşk hikâyesinin anlatıldığı romandır. Necati Cumalı, Urla’da avukatlık yaptığı dönemde yanına gelen genç bir kızın dilekçe yazmak için yaptığı başvuru romanın ortaya çıkmasına neden olmuştur: “Roman, çekiciliğini bu gerçekliğinden alıyor. Tütün ekicilerinin yaşayışlarını, hayat şartlarını yerinde gözlemlerle veren, yumuşak ve tatlı bu köy romanı, filme de alınmıştır.” (Necatigil, 1992:375) Roman dört bölümden oluşmaktadır. Her bölümü simgeleyen bir başlığı vardır. Bu bölümler sırasıyla *Dipler*, *Analar*, *Uçlar* ve *Nadas*’tır. Her bölümde kendi içinde bölümlere ayrılmaktadır.

Zeliş, İzmir Urla’da ailesiyle birlikte tütün işleyen göçmen bir ailenin kızıdır. Zeliş’in iki ablası kaçarak evlenmiştir. Kendisi ve küçük kardeşi Rebiş ile birlikte ailesine destek olmaktadır. Babaları Recep’in birkaç dönüm arazisi ve bir evi vardır. Geçim sıkıntısı çekmektedirler. Recep geçimini sağlamak için Bekir denen toprak sahibi birinden sürekli borç almaktadır. Bekir de Recep’in kızı Zeliş’i alabilmek için borç vermede ona kolaylık göstermektedir. Ancak Zeliş’in gönlü keçi otlatırken tanıştığı Cemal’dedir. Zeliş, Cemal’le görüşmekte ve sürekli mektuplaşmaktadır. Bekir ise Zeliş’i alabilmek için babasını daha çok borçlandırmakta ve sıkıştırmaktadır. Bekir, kızın gönlünün başkasında olduğunu olayınca onu zorla kaçırmayı kafaya koyar. Kendisine yardımcı olması için Kör Fehmi diye birini tutar. Recep, bu durumdan haberdar olur ama Bekir’e çok borcu olduğu için bu duruma sesini çıkaramaz. Recep ve Kör Fehmi Recep ve ailesinin her gün geçtiği yola pusulanır. Onların önceden böyle bir plan yaptıklarını öğrenen Rebiş, ablasını uyarır ve ablası yola çıkmaz ve kaçır. Cemal’in yanına gider. Zeliş, Cemal’le birlikte kaçır. Zeliş’in babası Recep, Cemal’den şikayetçi olur. Jandarma her yerde onları arar ve

sonunda ırgatlık yaptıkları bir zeytinlikte onları yakalar. Zeliş'in on sekiz yaşından küçük olması nedeniyle Cemal tutuklanır. Zeliş hakime yalvarır ve kendi isteğiyle Cemal'e kaçtığı söylemesine rağmen mahkeme Cemal'e altı yıl hapis cezası verir. Zeliş de ailesine teslim edilir. Zeliş'in Cemal için haykırışları, ağlayışı kalabalığı etkiler ve orada toplanan halk; Recep'ten şikâyetinden vazgeçmesini isterler ve onu ikna ederler. Şikâyetin geri çekilmesiyle Cemal; hapisten çıkar, Zeliş'le birlikte yeni bir hayat kurmak için İzmir'e doğru yola çıkarlar.

*Tütün Zamanı*, yedi tepe üzerine kurulu Urla'da tütün tarlalarında çalışan insanların doğayla ve toprak sahipleriyle olan mücadelelerini anlatmaktadır. Roman, Zeliş ve Cemal'in aşkı çerçevesinde diğer toprak işçilerinin de zorluklarını ifade eder. Romanda dikkat çekici özelliklerden biri kahramanların fiziki özelliklerinin net bir şekilde verilmemesidir: "Gariptir ki, üzerlerine bu kadar düştüğü ve koruduğu kahramanların, Cemal'le Zeliş'in fizik yapılarını bildiğimiz yok. İkinci plandaki kişileri tanıtan ve bunda ihmale yer vermeyen romancı, asıl kahramanlar söz konusu olunca, onları da siz tanımaya çalışın, der gibi bir tavır takınmıyor." (Dizdaroğlu, 1960:381) Romandaki asıl olay Zeliş ve Cemal'in saf ve temiz aşkıdır. Kahramanlar tüm engellemelere ve zorluklara rağmen birbirlerine kavuşur. Yazar toplumcu gerçekçiliğin bir gerekliliği olarak toplumsal eleştirilerini dile getirmiştir. "Benim bütün savaşım bireyi kurtarmaya yönelik. Siyasal kanılarım da öyle. İnsanın kurtuluşunu toplumda bireyin tüm yeteneklerini özgürce geliştirebilmesinde görüyorum. Bu ortamın yaratılması için siyasal doktrinlerle ilgileniyor, seçimimi yapıyorum." (TDK, 1981:490) Bu eleştirileri olumlu tip veya bir kahramanların ağzından değil hâkim bakış açısıyla kendisi ifade etmiştir. Yazar kendini buna mecbur hissetmiştir. Mesajın verilmesi gereken yerde bazen ince eleştiri ile bazen de açık bir şekilde araya girerek gerçekliği ifade etmiştir: "Sulh hâkimi ebetteki savcının isteğini yerine getirecekti. Aksi düşünülemez bunun! Adli kadrosu üç dört kişiyi aşmayan ilçelerimizde, bir sulh hâkiminin, savcının dileğini yerine getirmemesi ne dostluk ne de meslek dayanışması ile bir arada düşünülemez!" (Cumalı, 1972:165)

### 9.3. Romanda Mekân

Necati Cumalı'nın *Tütün Üçlemesi* romanlarına mekân olarak seçtiği yer Urla'dır. Olaylar için seçilen mekân, bir kasaba olan Urla ve çevresindeki ovalardır. Romanın genelinde ova, tarla, bahçe, zeytinlik, dağ gibi açık mekânlar kullanılmıştır.

Yazar hem çocukluğunun hem de avukatlık mesleğinin ilk yıllarını geçirdiği bu yeri, yakından tanır. İki yaşındayken ailesiyle birlikte Rumeli'den Anadolu'ya göç eder ve Urla'ya yerleşirler. Yazın ilk günlerinden itibaren Cumalı, ailesiyle birlikte üzüm ve tütün toplamak için bağa ve tarlaya gider. Yazar olayın asıl mekânı Urla'yı romanın girişinde anlatarak gerçekçilik algısını pekiştirmek istemiştir.

Romanda genellikle açık mekânların anlatımı yapılmıştır. Roman kişileri, içinde buldukları mekân ile özdeşleşmiştir. Romanda birçok fiziki mekân kullanılmıştır. Fiziki olarak kullanılan bu mekânlardan çoğu romanda verilmek istenen mesajı destekler nitelikte bir anlam kazanmıştır. Ova, tarla, zeytinlik mekânları emeğin sömürüldüğü mekânlar olarak karşımıza çıkar. Romanın ana mekânı Urla'dır.

#### 9.3.1. Çevresel Mekânlar / Fiziki Mekânlar

**9.3.1.1. Çardak:** Kasabalıların ovada kaldıkları yerdir. Bu yer onları sıcaktan yağmurdan ve diğer tehlikelerden korur. “Sofra tahtası, çardakla, çardağın köşesinde kalan zeytinin gölgesinde kurulmuştu. Recep, sırtı çardağa dönük, çardağın koyu gölgesinde oturuyordu. Zeliş'in, anası ile kardeşinin yerleri zeytinin gölgesinde kalmıştı. Dallar, yapraklar arasından sızan incecik güneş lekeleri, üçünün de vücutlarının değişik yerlerinden dolaşıyordu.” (Cumalı, 1972:8)

Yazla birlikte tütün için ovaya kurulan çardaklar sonbahar ile sökülür. Bu bakımdan çardak geçici bir mekândır. “Bağlarına yazlığa çıkanlar, ilk yağmurlardan önce kasabaya göçmüşlerdir. Onların ardından kırmandallarını boşaltan tütüncüler çardaklarını söker. Kasabada oturacak evi olmayan yancılar, aylıkçılar bağ sahiplerinin ardından yazı

geçirdikleri çardakları bırakıp, onlardan boş kalan bağ kulelerine geçerler.” (Cumalı, 1972:116)

**9.3.1.2. Kuyu Başı:** Su çıkarılmak için kazılan derin çukurdur. Kuyu, çeşme; kırsal coğrafyada genç kız ve erkeklerin tanışma mekânıdır. Kuyu başı romanda Zeliş ve Cemal’in tanıştıkları yerdir. Aynı zamanda birbirlerine mektup yazıp mektuplarını kuyunun yanındaki taşın altına saklarlar: “Kuyu, Zelişlerin tarlasının üstbaşında, komşuları küçük bir bağın kıyısında kalıyordu. Kuyunun alt başından yol geçiyordu. Etraftaki bağ kütükleri, yoldan yukarıda kalan bağla, yol arasında yükselen, mersin erguvan kümeleri, kuyuyu yoldan geçenlerin, etraftakilerinin gözünden saklıyordu.” (Cumalı, 1972:53-54) Bu bakımdan kuyu bir başlangıç, bereket ve buluşma yeridir.

### 9.3.2. Algısal Mekânlar

**9.3.2.1. Dam:** Dam; üzeri toprak kaplı ev, köy evi manasında kullanılmıştır. Romanda Recep’in, Cemal’in dayısının ve Laz Ziya’nın damların tasvirileri yapılmıştır. Birçok yerde damlardan söz edilmiştir: “Doğudaki dağların eteklerinde, yanan fundalıklarda yaptığı odunu, kış için, Urla’daki damlarına indiren Recep, ikindiye doğru tarlaya döndü. Eşeğini tarlanın kıyısına bağladı.” (Cumalı, 1972:62)

Ovadaki herkesin hayali birkaç dönüm arazi ve bir dam sahibi olmaktır. “Yolda Cemal’in akli fikri Zeliş’e yazacağı mektuba takıldı. Neler yazacaktı? Evlenelim diyecekti, bu bir. Evlenelim küçük bir damımız olsun, içinde beraber yatıp beraber kalkalım!.. Küçük bir tarla bulalım, beraber ekip beraber biçelim. Kaç gündür aklından geçen buna benzer düşüncelerdi.” (Cumalı, 1972:73) Bu küçük mutluluğun hayali Zeliş ve Cemal’i de sarmıştır.

Cemal ve Zeliş kasabada kaçtıklarında sığındıkları damlardan biri Laz Ziya’nın evidir, bu evle ilgili detaylı betimlemeler yapılmıştır. “Sustular. Mutfağa geçen kadınlardan yaşlısı Ziya’nın karısı, genci gelini, Hikmet’in karısıydı. Oturdıkları odadan, geriye doğru başka bir odaya, oradan bir üçüncü odaya geçiliyordu. Belliydi ki damın

temeli atılan ilk odası oturdukları odaydı. Onun önüne önce mutfak eklenmişti. Ardından, ikinci odanın bulunduğu yer, belki de ahır olarak eklenmişti başlangıçta. Sonra Laz Ziya'nın oğulları yetişince, ahır daha geriye ekledikleri bir bölme almışlar, ilkinin oda haline getirmişlerdi. Daha sonra büyük oğlu evlenince, ahır gene geriye ekledikleri bir bölme almışlar, o kısmı üçüncü bir oda haline getirmişlerdi.” (Cumalı, 1972:142) Burada kendilerini güvende hissetmişlerdir. Laz Ziya'nın evi onları korumuştur. Bu bakımdan ev, dar bir mekân olmasına rağmen huzur bulunan bir yer olarak karışımıza çıkar.

Cemal ve Zeliş'in kaçarken sığındığı başka bir damın tasviri şu şekildedir: “Dam boştu. Önünde bir ığde, bir de dut ağacı vardı. Kapısının önü malta taşlarıyla döşenmişti. Taşların arasında, damın duvarları dibinde, avlusunda, diz boyu otlar büyümüştü. Bağın içini de ayırık otları, çakal boğanlar sarmıştı. ığdenin dibinde, ağzı otlar arasında neredeyse kaybolmuş, bir kuyu görünüyordu. Damın arka tarafında, ayrıca kapısız bir sundurma vardı. Görünüştten damın sahiplerinin çoktandır bağlarına uğramadıkları anlaşılıyordu. Önce sundurmaya yaklaştılar. Dip tarafta bir yemlik, yemliğin içinde, sağ köşede yığılı, iki üç kucak kadar kuru ot gördüler. Sonra dama döndüler, Kapıda bir asma kilit asılıydı. Damın kuyu tarafına bakan cephesinde, tahtadan tek kanatlı, bir penceresi vardı. Pencereye yaklaşınca, kanadın kolaylıkla yerinden çıkabileceğini gördüler. Cemal tahta kanadı hafif yukarı doğru itti, kanat menteşelerinden çıktı. İçeriden tutan mandalını da pencerenin demir kolundan ayırmak pek güç olmadı.” (Cumalı, 1972:177) Cemal ve Zeliş'in yegâne emeli evlenip güzel bir dam ve küçük bir tarla sahibi olmaktır. Tasvir edilen dam tam da hayallerindeki gibi bir yerdir.

**9.3.2.2. Ova:** Kasaba halkının havaların ısınmasıyla birlikte geldiği tütün ve bahçe işleriyle uğraştığı bir yerdir. Genellikle ovadaki tarlalarda tütün ekilmektedir. Tütün işlerinin bitmesiyle kasabalı, ovadan geri kasabaya döner. “Gelecek ay, tütün kalktıktan sonra, tarlalardan Urla'ya göç başladı mı, ova tenhalaşacak, kendileri tarladaki zeytinlerini beklemek, toplamak için ekim sonuna kadar ovada kalacaklardı.” (Cumalı, 1972:72)



Ovada toprak sahipleri vardır. Bunlar emeği sömürmektedir. Yazın tütün tarlalarında sonbahar zeytinliklerde kasabalının, köylünün emeğini sömürülmektedir. “Gelecek ay, tütün kalktıktan sonra, tarlalardan Urla'ya göç başladı mı, ova tenhalaşacak, kendileri tarladaki zeytinlerini beklemek, toplamak için ekim sonuna kadar ovada kalacaklardı.” (Cumalı, 1972:71) Kasabalı ve köylü ise bu durumlarından pek şikayetçi değildir. Herkesin hayali kendine yetecek kadar toprak sahibi olma ancak mevcut durumda ancak karınlarını doyurabilmektedir. Bu bakımdan ova bir sömürü mekânıdır. “Tövbe tövbe, ne şikâyetim olsun halimden benim? Ben her zaman halimize hamdederim. Bu ovada kaç kişi var bizim gibi tarlasını kendi ekip biçen? Herkesin hali bizden de beter. Ben hiç şikâyet etmem halimizden. Her zaman Allah'a hamdederim.” (Cumalı, 1972:41) Ova, sınıfsal olarak emekçi kesimin sömürüldüğü ve sömürülenlerin bunun farkında olmadığı bir mekânıdır. Ova, diğer toplumcu gerçekçi romanlarda olduğu gibi sınıfsal farkları ortaya çıkararak bir yer olarak kullanılmıştır.

**9.3.2.3. Tarla, Bahçe:** Emeğin tüketildiği, ovadaki işlerin yürütüldüğü yerlerdir tarla ve bahçeler. II. Dünya Savaşının kıtlık yıllarında halkın çalışmaktan başka çaresi yoktur. Hele çoğu göçmen olan bu halkın hayata tutunmak ve bir şeyler elde edebilmek çalışmaktan başka çareleri yoktur: “O gün bu gündür beraber çalışırlardı tütün tarlalarında. Kavala göçmenleriydi ikisi de. Çocuklukları, gençlikleri, şimdi süregelen hayatları tütünün hizmetiyle geçmiş geçiyordu. Bütün yaşadıklarından hatırladıkları, bütün bildikleri, tütün tarlaları, çardaklar, fidanlıklar; suladıkları, kökledikleri, diktikleri, arıklar; yeşeren, boy atan, kuruyan, sararan, tütünler, tütenlerdi...” (Cumalı, 1972:20)

**9.3.2.4. Zeytinlik:** Zeytinlikler diğer yerler gibi bir emek ve aynı zamanda sömürü mekânıdır. “Yusuf Çavuşlar zeytinlikte iş tutmadılar. Dördüncü gün sabah erkenden Zeliş'le birlikte tekrar damdan çıktılar. Bu defa aksi yöne, Özbek'e doğru yürüdüler. İzmirli başka bir tüccarın zeytinliğinde iş buldular. Çalışmalarının birinci günü korkusuz geçti. İkinci gün ikindiye doğru zeytinliğin altından geçen yolda, daha karşıdan tanıdıkları bir traktörün ilerlediğini gördüler.” (Cumalı, 1972:204) Ova, tarla, zeytinlik gibi mekânlar sınıfsal farklılıkları ortaya koyan mekânlar olarak ortaya çıkar.

**9.3.2.5. Urla:** Urla, yazarın çocukluğunun geçtiği İzmir'e bağlı bir kasabadır. Kasaba Millî Mücadele Dönemi'nde epey bir zarar görmüştür. Mübadele ile özellikle Kavala Bölgesi'nden gelen göçmenler bölgeye yerleştirilmiştir. Yoksulluğun hüküm sürdüğü bu mekân, romanın ana yapısını oluşturur. Göçmenler ve yerli halk uyum içinde burada yaşamaktadır. Urla'nın ekonomisi tarıma dayanır. Tütün ve zeytin en çok uğraşılan tarım koludur. Tütün işlemeyi kasabaya göçmenler getirmiştir. “— A kızım, bu sanat yedi ceddinden miras Zeliş'e. Belki sizin kızınızın kızı Zeliş'e yetişir! Durun bakalım, siz daha tütüncülüğe dün başladınız. Kavala'dan tütüncülüğü Urla'ya biz getirdik! Urlalılar daha önce ne bilirdi?” (Cumalı, 1972:43) Havaların ısınmasıyla emekçiler ovaya çardaklarına yerleşir, iş bittikten sonra tekrar Urla'ya geri dönerler.

Urla'nın tabiat şartları, toprakla iç içe olan kasaba halkını yakından ilgilendirir. Kasabalının gününün iyi ya da kötü, sevinçli ya da hüzünlü geçmesi hava durumuna bağlıdır. Bu insanların kaderini böyle bir mekânda yaşadıkları için doğa olayları belirlemektedir. Yoksul ya da rahat yaşam sürmeleri toprağa bağlıdır. Urla'nın iklimi çiftçiyi, hatta hayvanları ve bütün canlıları etkilemektedir.

Roman önce gazetede tefrika edilmiştir. Yazar giriş bölümünde Urla'yı tanıtır. Sonradan gazetede giriş kısmının yayınlanmadığını öğrenince üzülmüş, roman kitap halinde basılınca özellikle Urla'yı anlattığı giriş bölümünün kitapta olmasını sağlamıştır. Bu bölüm romandaki olayla birebir bağlı olmamasına rağmen olayların geçtiği ve üzerine oturtulduğu mekânın anlaşılması ve dolayısıyla olayların daha iyi kavranması için yazar tarafından eklenmiştir. Yazar ormanın girişinde Urla ile yaptığı tasvirlerden bazıları şöyledir: “İzmir Körfezi'nin görünüşü, haritada, üç yanını saran karalar arasına sokulmuş bir çizmeyi hatırlatır, insan sayısı on bini yeni aşan Urla ilçesi, bu çizmenin topuğu ile tabanı arasında kalan oyuk içine düşer. Beşparmak Dağları 'nın İzmir 'in gerisine inen kolu, doğusunda, sınırları dışında, Urla'nın çok uzaklarında kalır; batısında da hemen bir bu kadar uzaklardan Karaburun Dağları geçer. Bu iki dağ silsilesi arasında diklemesine uzanan İzmir Körfezi 'nin dip kıyıları, ilçenin baştan başa kuzey sınırlarım kuşatır. Urla toprakları körfezin bu kıyısındaki kumsal düzlüklerden başlar, az önce andığımız iki dağ silsilesi arasından güneye doğru, dalgalı bir şekilde yükselip alçalarak, küçük tepeler, boyunlar üzerinden taşar, bir ara bazı yerlerde iki yüz, iki yüz elli metre yükseklikler

kazandığı olur, sonra gene yükseldiği gibi yavaş yavaş alçalarak, küçük tepeler, boyunlar üzerinden, ilçenin güney sınırlarına, oradan Ege Denizi 'ne iner... Dağlar çok uzaklarından geçtikleri için, gözlerinin görebildiği kadar bakışlarının önü açık halk, Urla'da, o dört yanı dağlarla çevrili kentlerde duyulan boğucu kasvet duygusunun yabancısıdır.” (Cumalı, 1972:3) Romanların geçeceği mekân hakkında okuyucuyu detaylı bilgiler veren Necati Cumalı, romanın genelinde bu tutumunu sürdürür “biri ötekini kovalayan vakalar yoktur romanda.” (Dizdaroğlu, 1960:382) mekâna bağlı gerçekleşen olaylar vardır romanda.

Yazar bu coğrafyada yaşayan insanların coğrafyanın etkisiyle kazandığı ilkeleri şöyle sıralar: “Urla gibi, dört yanı açık şehirlerin halkı da aksine, ta çocukluklarından başlayarak denizle göğün uzaklarda bir çizgi halinde görüldüğü yerden geçen gemilerin, baharda gelip güz başlarında dönen yaban ördeklerinin, turna sürülerinin, yükseklerde gide gide kaybolan bir bulutun, çağırışını duya duya büyür; kuş gibi, bulut gibi hercai huylu, özgür olur, yüreklerinde en küçük bir baskıya yer vermezler.” (Cumalı, 1972:4) Yazar Urla’yı okuyucunun zihninde canlandırarak coğrafyayı keşfetmeyi ve mekâna bakış açısını genişleterek okuyucunun Urla’ya geniş bir perspektiften bakmasını istemiştir.

Necati Cumalı, sadece ilçenin fiziki özelliklerinden değil tarihi geçmişinden de söz eder: “Kasabanın kimin tarafından, ne zaman kurulduğu kesin olarak bilinmiyor. Halk arasında yaygın bir söylentiye göre ilçe merkezi bir vakitler şimdi bucak olan Kilizman (eski adıyla Klazomen) iken sonradan Urla 'ya geçmiştir. Çok eski uygarlıklardan beri bu topraklarda kalabalık bir insan sayısının, yaşamın varlığı bazı mutlu sonuçlar doğurmuştur.” (Cumalı, 1972:4)

Yazar Urla'nın kendinden bıraktığı izlenimlerini şu şekilde ifade eder: “Bu hikâyenin yazarı, bu büyük göç sırasında ailesiyle birlikte Rumeli'den Anadolu'ya göçtüğü zaman, iki yaşında bir çocuktur. Urla'da yerleştirdikleri evin penceresinden her gün, kasabasını ateşe verenlerin bıraktıkları acı anıları seyrederek büyüdü. Şehrin en zengin mahalleleri oldukları anlaşılan yangın yerlerinden, yüzyılların biriktirdiği bir servetin izlerinin, eskijimnaz binasının tek parça büyük beyaz mermer sütunlarının, kökleşmiş bir burjuvazinin kurduğu, her biri bir servete değen evlerin armalı demir

kapılarının, mermer döşemelerinin sökülüp kamyon kamyon İzmir'e taşındığını gördü.” (Cumalı, 1972:5)

Yazarın gözünde Urla, dünyanın en güzel kentlerinden biridir. Bu yönüyle Urla geniş ve açık bir alan olarak karşımıza çıkar: “Şimdi size yeryüzünün bütün güzel kentleri gibi, İstanbul gibi, Roma gibi, ilçesinin de yedi tepe üstünde kurulmuş olduğunu söyleyerek övünürse çok görmeyin ona! Urla küçük, unutulmuş, yoksul bir ilçe olabilir! Ama yoksul unutulmuş oldukları halde güzel olan şeyler vardır dünyamızda. Üstelik, o yoksul unutulmuş şeylerin, tutkunları, onlara tutkun oldukları için mutluluk duyanlar da vardır!” (Cumalı, 1972:6)

Toplumcu gerçekçiliğin temelini oluşturan Marksizm ekonomi temelli bir felsefi düşüncedir. Ekonomik yapının oluşturduğu sınıfsal ayrımlar aynı zamanda eşitsizlikler doğurmaktadır. Sömürülen kesim ekonomik sınıf atlamak için toprak sahibi olmak istemektedir. Elde ettikleri az buçuk araziyi işleyerek geçinmeye çalışırlar. Eğitimsizlik nedeniyle ellerindeki tarlaları yetince kullanmazlar: “Herkesin elindeki toprak, bağ olsun, tarla olsun, geçimine yetecek kadardı. Buhran, üzümü alıcısız bırakınca, bağ sahipleri, ilkin daha bir iki yıl ne yapacaklarını bilemeden bağlarını zararına işletmekte devam ettiler. Henüz ürünlerinin eski değerine kavuşacağı ümidindeydiler. Fakat yıllar geçti, durum değişmedi. Üzüm, arpadan on defa pahalıya mal olup bazı yıl arpa fiyatına, bazı yıl arpadan ucuza satıldı. Daha sonraki yıllar bir kısım bağcılar hâlâ buhranın etkisinin geçmesini beklerken bir kısmı bağlarını söküp yerine tütün, tahıl ekmeğe başladılar.” (Cumalı, 1972:5) Yazar sadece toprak sahibi olmanın veya sınıflar arası farkları kapatmanın yetersiz olduğunu, aynı zamanda toplumun her türlü bilgi ile aydınlatılması gerektiğini de ortaya koyar.

## 10. TOPRAK UYANIRSA (EKMEKSİZKÖY ÖĞRETMENİNİN ANILARI) (1963) – ŞEVKET SÜREYYA AYDEMİR

### 10.1. Yazar Hakkında

Şevket Süreyya Aydemir (1879-1976), Balkan göçmeni olarak Edirne’de doğdu. I. Dünya Savaşı’na katıldı, Kafkasya cephesinde yaralandı. Öğretmenlik eğitimi aldı. İlk başlarda Turancı düşüncüyü savundu. Kafkaslardaki farklı etnik yapıları görünce bu düşüncesinden vazgeçti. Azerbaycan’ın Nuha (Şeki) kentinde öğretmenlik yaptı. Ermenilerin tedhiş faaliyetlerine karşı halkı örgütledi. Marksizm’e olan ilgisinden dolayı Batum’a geçti, Komünist partiye katıldı. Rusya’da üniversite eğitimi aldı. Millî Mücadele sonrasında Türkiye’ye döndü. *Aydınlık* dergisinde yazılar yazdı. Türkiye Komünist Partisinin kurucu üyelerinden biri oldu. İstiklal Mahkemesinde yargılandı ve hapis cezası aldı. Af ile dışarı çıktı. Bundan sonra düşüncelerinde değişiklikler oldu. Kemalist düşüncüyü kendine yakın buldu. Sosyalist düşünceyle Kemalist düşüncüyü birleştirmeye çalıştı. Bu düşüncüyü desteklemek için kurulan *Kadro* dergisinde yöneticilik yaptı. Bürokrasinin çeşitli kademelerinde çalıştı.

Şevket Süreyya Aydemir, Cumhuriyet Dönemi’nde biyografik eserleriyle ön plana çıkmıştır. Emekli olduktan sonra kendi anılarını ve hayallerini yazmaya başlamıştır. *Suyu Arayan Adam*’da kendi hayatının romanını yazdı. Sonrasında dönemin siyasi aktörlerinin biyografik anlatımlarını yaptı. *Tek Adam*’la Mustafa Kemal Atatürk’ü, *İkinci Adam*’la İsmet İnönü’yü, *Menderes’in Dramı* ile Başbakan Adnan Menderes’i ve *Makedonya’dan Orta Asya’ya Enver Paşa’yı* anlatmıştır. Yazarın biyografik anlatımlarında derin gözlem ve araştırmanın izleri görülür. Marksist düşünceden etkilenen yazar uzun bir müddet bu anlayışını değiştirmemiş sonradan Atatürk inkılaplarından halkçılık ve devletçilik ilkesi ile bu düşüncesini kesıştirmeye çalışmıştır. Eserlerindeki sosyalist bilinç hemen sezilmektedir. Şevket Süreyya Aydemir’i diğer toplumcu gerçekçilerden ayıran en büyük fark onun devrimin veya dönüşümün devlet eliyle yapılması inancıdır. Bu durumu şu şekilde ifade eder: “Bize ne topyekün sosyalizm ne de totaliter bir devlet kapitalizmi gerekmez. Ancak özel sektörün yapamadığı ekonomik alanlardaki işleri başaracak planlı bir devletçilik düzeni gereklidir. (Göktürk,

1977:142). Bunu da Atatürk ilkelerinden halkçılık ve devletçilikle mümkün olabileceğini savunmaktadır. Bu düşüncesini *Toprak Uyanırsa* adlı romanında ortaya koymuştur.

## 10.2. Roman Hakkında

*Toprak Uyanırsa* yazarın 1963 yılında yayımladığı eseridir. Eser bir köy romanıdır. “Toprak Uyanırsa bir köy kalkınma projesinin genelde Türkiye'deki toplumsal değişimin nasıl ve hangi araçlarla yapılması gerektiğini anlatan bir düşüncenin romanıdır.” (Aslan ve Bilir, 2014:21) Yazar romanını, Köy Enstitüleri kurucusu İsmail Hakkı Tonguç'a ithaf etmiştir. 1960'lı yıllarda toplumcu gerçekçi yazarlar arasında etkin bir anlayış olan köye yönelme köyü anlama düşüncesi yazarı da etkilemiştir.

Eserde emekli bir köy öğretmenin boşluğa düşmesi ve tekrardan öğretmen olarak bir köye atanması ve bu köydeki aydınlanma mücadelesi konu edilir. Ekmeksizköy öğretmeni lokomotif insandır, yazara bu kavramı kazandıran olay şu şekildedir: “Aydemir, Antalya civarındaki bir beldeyi, halkıyla birlikte verimli hâle getiren öğretmen arkadaşını ‘lokomotif insan’ olarak değerlendirir. ‘Lokomotif insan’ı; düşünen, düşündüklerini gerçekleştireceğine inanan, çevresine kendisini veren ve çevresini sürükleyen müdahaleci insan olarak tanımlar. Antalya’dan daha çetin şartlardaki orta Anadolu bozkırlarının lokomotif insanlara daha fazla ihtiyacı olduğunu düşünür...” (Uğurlu, 2007:1676). Roman yazarın kurucuları arasında bulunduğu *Kadro* dergisinde ele alınan tezlerin romanı niteliğindedir. “Burada Kadro hareketi için devletçilik, sadece bir iktisat politikası değil, bunun yanı sıra Türk milletini milli çıkar ve kazançlar etrafında birleştirecek bir politik plan olarak da kabul edilebilir. Kadroculara göre ekonomik gelişme ancak sınıf çıkarlarının ve bireysel çıkarların ortadan kaldırılması ile mümkündür. Devletçilik Türk ekonomisinin doğasında vardır. Kısaca devletçilik, Kadro hareketince birinci öncelikli olarak sınıf çatışmalarına imkân vermeyen bir politika olarak ele alınmıştır.” (Orhan, 2009:137) Bu yönüyle eser diğer toplumcu gerçekçi romanlardan ayrılmaktadır. Çünkü romanda devlet eliyle aydınlanma ve ekonomik kalkınma öngörülürken diğer toplumcu gerçekçi romanlarda toplumsal bir bilinç oluşturma, düzene karşı durma ve düzeni değiştirme eğilimi hâkimdir. Romanın diğer bir özelliği ise kahramanların çatışma içinde olmamasıdır. Öğretmen; imam, hafız, muhtar ve diğer köy

sakinleri ile ortak paydada birleşerek köyde fikri ve iktisadi kalkınmayı gerçekleştirirler. Dönemin diğer köy konulu toplumcu gerçekçi romanlarında genellikle toprak ağaları ve onları koruyan resmi iradeye karşı duruş ve onları ortadan kaldırma eğilimi görülürken bu romanda birlikte hareket etme düşüncesinin hâkim olması dikkat çekicidir. “Hayır Hafız, bizler olmasak da dünya yürüyecektir. Daha ileriye, daha adaletliye, daha teşkilatlıya doğru. Şimdi sen işine bak. Arkadaşını kazan. Din de mektep de cami de bütün toplum müesseseleri de hepsi insanlar içindir. Eğer insanların içinde kendimizin bazı değerleri taşıdığımızı inanıyorsak, bu değerleri halkın hayrına kullanmalıyız”. (Aydemir, 2012:312) Bu birleştirici anlayış yazarın kişisel deneyimlerinden ve yapısından kaynaklanmaktadır. Yazar diğer toplumcu gerçekçilerin ciddi ve bazen hakarete kaçan eleştirilerine tatlı bir gülümseme ile karşılık vermiştir. Kendisine bu durum sorulduğunda “Kim bilir belki de hayatta çok acı çekmiş olmamdadır.” (Göktürk, 1977:5) demiştir.

Romanın diğer dikkat çekici bir yönü Grigory Petrov’un romanı *Beyaz Zambaklar Ülkesinde* ile olan benzerliğidir. Romanda iki yerde “Beyaz Zambaklar Memleketi”ne değinilmektedir. Cumhuriyet Dönemi’nde özellikle genç nesle bizzat Atatürk tarafından tavsiye edilen bu eser, yazar tarafından da önemsenmiştir ve defalarca okunmuştur. “Beyaz Zambaklar Memleketinde kitapçığını ben de birkaç defa okumuştum. Konu bir köy öğretmeninin hikâyesi sayılabilirdi. Ben de köyde uyuyan dehalari uyandırmak, kılıcın, cihangirliğin şan ve şerefiyle değil, bilginin ve yürek dilinin gücüyle kaleler fethetmek istiyordum.” (Aydemir, 2012:162) Romanın genelinde *Beyaz Zambaklar Ülkesinde* adlı romanın etkisi görülmektedir.

Roman, dönem aydınlarının bakış açısını yansıtması bakımından oldukça değerlidir. “Toprak Uyanırsa’nın esas kıymeti; Türkiye’nin çeşitli meseleleri ve geleceği hakkında yazmış-düşünmüş bir aydının, kendi neslinin vizyonunu ortaya koymasındadır. Bu bakımdan esere, Cumhuriyet devri aydınının neslinin, tuttuğu rüya kayıtları olarak bakmak da mümkündür.” (Engin, 2016:30)

Ekmeksizköy Öğretmeni, elli yaşının üzerinde, otuz yıl Anadolu’nun çeşitli köylerinde öğretmenlik yapmıştır. Köy hayatı ile iç içe olan öğretmen köyü hiç sevmemektedir. Otuz yıllık çalışmasının sonucu beklediği gibi olmamıştır. Yakup Kadri

romanın ön sözünde “Bu eser; bir İnsan’ın hikâyesidir. Faal meslek hayatını bitiren, hak edilmiş bir dinlenme hayatının başıboşluğu İçinde aradığı huzuru bulacağını sanan emekli bir öğretmenin, bir İlköğretim müfettişinin hatıralarıdır.” (Aydemir, 2012:7) der. Köy hayatı ile iç içe olan öğretmen köyü hiç sevmemektedir. Yazar durumunu şöyle ifade eder: “Şurada burada galiba otuz yıl kadar çalıştım. Basit, iddiasız bir adamım. Arkada bıraktığım yıllara baktığım zaman, elle tutulur, dişe dokunur hiçbir iş yapmadığımı da biliyorum.” (Aydemir, 2012:17)

Ekmeksizköy Öğretmeni emekli olunca dostlarıyla beraber hoşça vakit geçirmeyi planlamaktadır. Ama planları istediği gibi gerçekleşmez. “Ama iş öyle olmadı. Emeklilikten sonra gelen işsizliğin, gagesizliğin bu kadar yıkıcı olacağını hiç düşünmemiştim.” (Aydemir, 2012:18) Çevresi ve ailesiyle uyum sağlayamaz. Bulunduğu çevreden uzaklaşmak ister. Yeniden öğretmenlik yapmak üzere valiliğe başvurur. Sakarya’nın Keltepe Köyü’ ne ilkokul öğretmeni olarak atanır.

Köy beklediği gibi bir yer değildir. Çorak bakımsız ve bataklığın işgal ettiği bir yerdir. Coğrafyanın olumsuz etkisi insanlar üzerinde de görülmektedir. İnsanlar mutsuz ve olumsuz bakış açısına sahiptir. Öğretmen köye gelince Hafız denen kişi ona yardımcı olur. Ona akşam yemeği getirir ama yemekte ekmek yoktur. “— Burası böyle işte efendi, ha deyince ekmek bile bulunmaz, senin anlayacağın, Ekmeksizköy... diye mırıldandı ve pis pis sırttı... O akşamdan sonra Keltepe’nin adı aramızda, Ekmeksizköy olarak kaldı. Bu köyü ben hâlâ öyle anarım.” (Aydemir, 2012:25)

İlk izlenimleri olumlu olmayan öğretmen köyden ayrılmayı düşünmektedir. Bir gün yemekle birlikte getirilen suyu içer. Su çok lezzetlidir. Öğretmen suyun nereden getirildiğini sorar. Köylüler suyun bataklığın ortasındaki Üçgözeler kaynağından getirildiğini ve bu suyu içen kişilerin buradan ayrılamayacağını söyler. Öğretmen köyle ilgili efsanelere ilgi duyar. Efsaneye göre köyün üzerindeki kara bulut, bataklıkta. Bataklığın ortasındaki çeşme ve mezar diye anılan mermer lahit öğretmenin dikkatini çeker. Yazar ilerleyen günlerde köyün imamı ile tanışır. İmam, köyün suyunun esrarından söz eder. Köy; eskiden ormanlık, verimli bir yermiş. Sıtmabükü Bataklığı zamanla genişleyip köyün bütün tarım alanlarını zapt etmiştir. Öğretmen köyü incelediğinde eski



medeniyetlere ait izler bulur. Frigyalılar, Etilerden kalma tarihî eserler bulur. Köyün tarihinden etkilenen öğretmen köyde kalmak ister.

Öğretmen öncelikle harap okulu tamir ettirir. Polatlı'ya gider, kaymakamla görüşür tanıdığı eski arkadaşlarına başvurur, malzeme alır ve okulu tamir ettirir. Okulda öğrencilerle birlikte köylüye de eğitim verir. Kaymakamdan bataklığın kurutulması için de destek ister. Kaymakam bu düşüncüyü olumlu bulur ve öğretmene gerekli desteği verir. Ankara' dan fen memurları gelir, incelemeler yaparlar ve bataklığı kurutabileceklerini söylerler. Bataklığı kurutmak için gelen ekip kısa sürede netice alır. Bataklık artık kurumuştur. Verimli topraklar artık ekilip biçilmek için köylüyü bekler, köylü artık umutsuz değildir. Meyve ağaçları ekilir, orman için ağaçlar dikilir. Devletin katkısıyla köy artık kalkınma geçmeye başlamıştır. Köyde kooperatifler kurulur. Pancar ekimi yaygınlaşır, beraberinde hayvancılık da gelişir. Köylüler elde ettikleri ürünleri Polatlı'daki askeri kantinlerde ve pazarlarda satarlar.

Öğretmenin Ekmeksizköy'e gelişi üç yılı bulmuştur. Köy artık kalkınmaya başlamış, köyün ulaşım imkanları artmıştır. Köydeki değişiklikler herkesi mutlu etmiştir. Köydeki en büyük değişim aslında zihniyet değişimidir. Toprakla birlikte insanlar da uyanmıştır.

Keltepe köyü artık kalkınma için örnek teşkil edebilecek bir köydür. Öğretmen amaçlarına ulaşmıştır; okulu hayatla birleştirmiş, insanları bilinçlendirmiş ve devletin desteğini alarak köye kalkınmayı sağlamıştır. Keltepe köyünün adı artık Keklikpınarı olarak anılmaktadır. “Şimdi Keklikpınarı'nda, hayatımın son dönemini yaşıyorum. Rahat ve mutluyum. Bugün, Ekmeksizköy'e geldiğim ve: ‘Burada bir gün bile durmam, giderim’ dediğim günün onuncu yıldönümü. Güneş gene o güneş, gökler gene o gökler, dağlar gene o dağlar. Ama o kasvetli, o tükenmiş Ekmeksizköy'ün yerinde, şimdi yeşilliklere, bolluklar gömülmüş, mutlu bir Keklikpınarı var. Köy her gün daha da genişliyor, gelişiyor, kalabalıklaşıyor. Eski Sıtmabükü bataklığının yerinde şimdi bir cennet ova serili.” (Aydemir, 2012:28)

### 10.3. Romanda Mekân

Romanda asıl mekân Ekmeksizköy (Keltepe)'dir. Köyde on yıl içinde çok ciddi değişiklikler olur. Köyle yani mekânın değişmesiyle birlikte artık insanlarda değişmiştir. Mekân romanda zihniyeti değiştiren, dönüştüren bir yapı olarak kullanılmıştır. Romanın genelinde umudu diri tutan açık mekânlar kullanılmıştır. Her ne kadar bu mekânlar başta boğucu kapalı bir yapıya sahip olsa da dönüşümle birlikte köye mutluluk ve huzur gelmiştir.

#### 10.3.1. Çevresel / Fiziki Mekânlar

Romanda birçok fiziki mekândan söz edilmiştir: Sakarya, Ankara, Frigya Mağaraları, Gordion, Bülbül dağı, öğretmenevi, Pazar romanda adı geçen mekânlardan bazılarıdır. Romanda fiziki mekânlar hakkında detaylı tasvirler yapılmamıştır. Romanı genelinde algısal mekânlar daha çok ön plana çıkmıştır.

#### 10.3.2. Algısal Mekânlar

**10.3.2.1. Ekmeksizköy/Keltepe Köyü:** Eser bir köy romanıdır. 1960'lı yıllarda popüler olan köy sorununa yazar kendi çerçevesinden bakmıştır. “Kentler, tarihte ilk kez köylerin peşinden gittiler ve onun sloganlarını teneffüs ettiler. Köy ve köylü bu oluşuma damgasını vurunca da Batı'daki efendilerin bu olup bitenlere ‘Köy Devrimi ve Köy Komünizmi’ damgasını vurmalarından tedirgin olmamak gerçekten yerinde olsa gerek.” (Aydemir, 1979:27) Köyde hepsi birbirinden perişan 50 kadar hane vardır. Köyün tasviri şu şekilde yapılır: “Bu köy, kel olmaya keldi. Bu kelliği bile miskin ve körleşmiş bir şeydi. Ama tepe nerede? Köy bir tepede değil ki. Pis bir çukurun dibinde. Bir toprak kalıntısı. Bir harabe. Hatta buraya harabe bile denemezdi. Mamur olmamış ki harap olsun. Hem bu şekilsiz toprak kalıntılarına nasıl ev denebilirdi. Düpedüz birer köstebek kabartısı. Soğuk, ölü bir çıplaklık. Bir hiçlik...” (Aydemir, 2012:16)

Yazar, köye ilk geldiği gün yaşadığı bir olaydan yola çıkarak köye Ekmeksizköy adını verir. Yazar Ekmeksizköy'ü şöyle tanıtmaktadır: “Ankara'nın bu kadar yakınında,

dünyadan bu kadar kopmuş, bu kadar ıssız bir köşeyi nasıl düşünebilirdim. Hem de adı Keltepe!.. İnsanın içinde kusmuntular uyandıran bir isim. Haydi köyün bu adını unutamam da buraya, demin Hafız'la yakıştırdığımız Ekmeksizköy adını takalım. Ne çıkacak?.. Hiç! Yani bu isim de, aç, hiç bir şey vaat etmeyen bir yer demek değil mi. Böyle bir yerde ben ne yapabilirim ki? Hem de bu yaşta...” (Aydemir, 2012:25)

Bu köy çorak ve bereketsiz bir yerdir, Keltepe umutsuzluğun, tükenmişliğin mekânıdır. “Köyü sevmedim. Uzaktan bile soğuk, kasvetli bir görünüşü vardı.” (Aydemir, 2012:15) Öğretmene göre köyün hiçbir ilgi çekici yanı yoktur. “Bu köy, kel olmaya keldi. Bu kelliği bile miskin ve körleşmiş bir şeydi. Ama tepe nerede? Köy bir tepede değil ki. Pis bir çukurun dibinde. Bir toprak kalıntısı. Bir harabe. Hatta buraya harabe bile denemezdi. Mamur olmamış ki harap olsun. Hem bu şekilsiz toprak kalıntılarına nasıl ev denebilirdi. Düpedüz birer köstebek kabartısı. Soğuk, ölü bir çıplaklık. Bir hiçlik...” (Aydemir, 2012:16) Otuz yıllık öğretmenlik hayatında gördüğü en berbat yerdir. Yazar çok olumsuz bir köy betimleyerek köydeki değişimi akıllarda daha kalıcı hale getirmeye çalışmaktadır. Öğretmen ilk aldığı intibaa göre geri dönmeye çalışırken köyüne efsanesini dinleyince dönmekten vazgeçer. Şimdiye kadar yapamadıklarını bu köyde gerçekleştirmek ister. Çünkü bu köyün kalkındırılması mümkündür. Tarihî geçmişi ve insanları umut vermektedir. Köy diğer toplumcu gerçekçi romanlarda genellikle bir sömürü ve yokluk, geri kalmışlık mekânı olarak tasvir edilir.

**10.3.1.2. Sıtmabükü Bataklığı:** Bataklık romanda olumsuzlukların mekânıdır. Çok derin olmayan bu mekân içinde tehlikeleri, hastalıkları barındırır. Bataklık bir mutsuzluk mekânı olarak çevresindeki insanları da kendi mutsuzluğunun içine çekmektedir. Ayrıca Sıtmabükü Bataklığı köyün gelişmesini engelleyen, geçmişe bir perde çeken bir mekândır. “— Aha bu bataklık var ya efendi, bunun adına Sıtmabükü' derler. Keltepe'nin katili bu bataklıktır. Bu bizim Keltepe'de gün olur, mevsim olur, cümle ümmetimuhammet sıtmadan kafayı yere vurur da, kimsenin kimseye su verecek hali kalmaz. (...)

— Demek bu köyün katili bu Sıtmabükü? Demek burası böyle ebedi bataklık?

— Yok canım efendi. Eskiden karanlık dere gürül gürül akarmış. Sonra ne olmuşsa olmuş. Önü tıkanmış. İki yandan seller gelmiş. Kayalar inmiş. Derenin akıntı yolu

kapanınca arkası olmuş bir bataklık.” (Aydemir, 2012:34)

Ekmeksizköy Öğretmeni Grigory Petkov’un Beyaz Zambaklar Memleketinde eserindeki kahraman gibi bir köy öğretmeni gibi bir misyon yüklenmek ister. Sıtmabükü Bataklığı ile *Beyaz Zambaklar Memleketinde*’ki bataklık benzerlik göstermektedir: “İnsanlarının ma’kûs talihinin bir bataklık tarafından belirlendiği Keltepe ile *Beyaz Zambaklar Ülkesinde*’de konu edilen ve Finlilerin kendi dillerinde Suomi (“bataklıklar ülkesi”) diye adlandırdığı Finlandiya arasında paralellik kurmak mümkündür.” (Engin, 2016:28)

Köyün kalkınması için yapılacak en büyük iş, bu bataklığı bir şekilde kurutmaktır. “İşte, şimdi yapılacak iş önümüzde... Bu Sıtmabükü burada durdukça, Keltepe’de ister okul, ister üniversite açalım, nafîle. Ama biz, bu bataklığı akıtabilirsek sıtma biter, Sıtmabükü kurtulur. Yeniden keklik pınarı olur. En az 1000 dekara varan bereketli bir toprak kazanılır. Bizim Keltepe yalnız. Onu gereği gibi işlese, Ekmeksizköy olmaktan çıkar, Ekmekliköy olur.” (Aydemir, 2012:94) Toplumcu gerçekçi romanda sömürülen veya insanı sıkkan mekânlardan kaçma eğilimi görülürken bu romanda mekânı dönüştürme ön plan alınır. Kişilerin buldukları mekânı iyileştirmeleri önemsenmiştir.

Ankara’dan gelen fen memurları sıtma bükünün su gideri değiştirince her şey kendiliğinden değişir. Yazar bu durumu şu şekilde ifade eder. “Gerçi, bütün bir dünyanın kaderinin, bir delinin bir anlık buhranına bağlı kalması, bir çağın bahtsızlığıydı. Ama aynı çağın, insanların refahı, mutluluğu için aynı ölçüde mucizeler yaratan ve bizden önce hiç bir çağın tanımadığı teknik gücü ve kalkınma hızını da insanoğluna bağışlamış olması, devrimizin bahtiyarlığıydı.” (Aydemir, 2012:200) Olumsuz mekânın ortadan kalkmasıyla birlikte sıtma, susuzluk da ortadan kalkar; yerine verimli araziler, Üçgöze kaynağı kalır. Artık mekân açık ve geniş bir yer haline gelmiştir. Köylülere umut vadetmektedir.

**10.3.1.3. Keklikpınarı:** Ovanın bataklık olmadan önceki halidir. Burası köyde anlatılan masallara göre kutsal bir yerdir. “Keklikpınarı’na varınca, ayağını basmış pınardaki mermer taş: "Buraları sizin kışlağınız olsun” demiş.

— Demek Üçgözeler’deki mermer?

— Kutsal bir nişandır.

(...)

“O zaman Keklikpınarı bir çemenzarmış. Sonra etrafta ormanlar, akarsular, kaynaklar, iyi yaylalar varmış. Dağlar burcu burcu gül, kekik, reyhan, yavşan otu kokarmış, geyikler, ceylanlar, yaban keçileri insanlarla oynaşmış...” (Aydemir, 2012:42-43)

Keklikpınarı, özelliğini kaybetmiş Sıtmabükü'nün esareti altında kalmıştır. Dönüşümün asıl mekânlarından biridir. Bataklığın kurutulması ile beraber burası artık Keklikpınarı ovası, Keklikpınarı köyü olarak diye anılmaya başlanacaktır: “Hani daha ilk geldiğim akşam – ‘Ben burada bir gün bile durmanı, kaçırım.’ diye inlediğim kasvetli, tükenmiş Ekmeksizköy, işte o gün öldü. Yerinde yeni bir köy doğdu: Keklikpınarı.” (Aydemir, 2012:429)

Bataklığın kurumasıyla birlikte ekilip biçilen ova yaşanılabilir bir yer haline gelmiştir. “Şimdi Keklikpınarı’nda, hayatımın son dönemini yaşıyorum. -Rahat’ ve mutluyum. Bugün, Ekmeksizköy’e geldiğim ve: ‘Burada bir gün bile durmam, giderim’ dediğim günün onuncu yıldönümü. Güneş gene o güneş, gökler gene o gökler, dağlar gene o dağlar. Ama o kasvetli, o tükenmiş Ekmeksizköy’ün yerinde, şimdi yeşilliklere, bolluklar gömülmüş, mutlu bir Keklikpınarı var. Köy her gün daha da genişliyor, geliyor, kalabalıklaşıyor. Eski Sıtmabükü bataklığının yerinde şimdi bir cennet ova serili.” (Aydemir, 2012:434)

Bu güzellik sadece köylüyü değil oradan gelip geçenleri de büyülemiştir. Köydeki örnek kalkınma planı yakından görmek isteyen Birleşmiş Milletler görevlileri de Keklikpınarı’ndan etkilemiştir: “Bu, neşe, bu sevinç, yalnız bizi değil, yanımızdaki yabancıları da aynı coşkunlukla sardı. Yerin tükenmez hazinesinden gelen su, durmadan kaynıyordu ve daima kaynayacaktı.” (Aydemir, 2012:381) bu dönüşümün ülkedeki diğer köylere de örnek olacak mahiyette bir dönüşümdür.

**10.3.1.4. Polatlı:** Öğretmenin köye yardım getirmesi için gittiği ilçe merkezidir. Keltepe Köyü Polatlı’ya bağlı bir köydür. Giderek büyüyen bir merkezdir. Öğretmenin burada tanıdıkları vardır. Özellikle askerlerle ilgili içli dışlıdır. “Polatlı, Anadolu’nun önemli bir ilçesidir. Polatlı kasabası da Amerika’da gelişen mantar kasabalar gibi

durmadan genişler. 40 yıl önce bir köymüş. Büyümüş. Nahiye olmuş. İlçe olmuş. Kasaba, birbirine düz çizgilerle bağlanan yolları, dört köşe duvarlarla çevrili geniş avlularıyla bir Dobruca kasabasını andırır. Polatlı'nın sert buğdayı dünyanın makama, bisküvi fabrikaları için aranır. Biralık arpa da verir. Toprakları geniştir. Bereketlidir. Hele son yıllarda makineli çiftçilik büyük çiftçileri canlandırmıştır. Ortaya hatırı sayılır zenginleri çıkmıştır. Kasabada zengin mağazalar, iyi atölyeler, tamirhaneler açılmıştır. Buğday siloları vardır. Askeri bir garnizon ve atış okulu; binaları, lojmanlarıyla buraya renkli bir hareket vermiştir.” (Aydemir, 2012:58)

Polatlı, Keltepe köyü için rol model bir yerdir. Albay'ın çalışmaları ile ilçeyi daha mamur hâle gelmiştir. Yapılanlar öğretmenin zihnine oturmuştur. “Sözlerini döndürüp dolaştırıp hep Polatlı'nın eski günlerine getiriyordu. O zaman sokaklarda çamur diz boyuymuş. Hükümetin eli de bol değilmiş. Her şeyi kıtakıt veriyorlarmış. Fakat Albay, işleri ele alınca önce müteahhitlerin gırtlığına yapışmış. Sonra erlerin içinde marangoz, doğramacı, duvarcı gibi ellerinden iş gelenleri meydana çıkarmış. Atelyeler, tamirhaneler kurmuş. İşte bu kışlalar, lojmanlar hep böyle meydana çıkmış. İşçilerle harç karmış, yapıları taş taşımış. Bugün de o demirhaneler, marangozhaneler işleyip duruyormuş. Sohbet hoştu. Albay canayakındı. Başarılarını anlatırken coşuyordu; müteahhitleri nasıl sıkıştırdığını, dalaverecileri nasıl künededen atlattığını anlatırken kahkahalarla gülüyordu. Bu Albay bunları şimdiye kadar kim bilir kimlere kaç defa anlatmıştı. Ama belliydi ki dinleyenler gene de bezgin değildiler. Herkes rahat görünüyordu.” (Aydemir, 2012:59)

**10.3.1.5. Mektep:** Önceleri bakımsız virane bir mekândır. Öğretmenin çabalarıyla yenilenir ve Keltepe'nin talihinin değişmeye başladığının müjdecisi olur. “Mektep binası tertemiz, pırıl pırıl badanalanmıştı. Keltepe'nin ortasında beliren bu beyaz, yüzü gülen mektep binasıyla Keltepe'nin de kasveti biraz dağılmış gibiydi.” (Aydemir, 2012:72) Okul devlet eli ve köylülerin yardımıyla ihya edilmiştir. Yazarın fikrinsel olarak bağlı bulunduğu Kadro hareketi ekonomide devletçiliği esas almaktadır. Bu bakımdan yazar diğer toplumcu gerçekçi yazarlardan ayrılmıştır.

Mektep hayatı şekillendiren bir yapıya dönüşmüştür: “Bence çocuğun mektepteki ilk günü, onda ömrü boyunca etkilerini yaşatan bir gündür. Eğer mektep çocuğu ilk günde

kazanamazsa ileride kazanmak için biraz yorulacak demektir. Biz ilk günü kazanmıştık.” (Aydemir, 2012:85)

Mektep sadece öğrencilerin değil bütün köylünün eğitimi için önemli bir mekân olmuştur. Mektepte normal eğitimin dışında okuma-yazma, ziraatçılık kursları düzenlenmektedir: “Hulasa, gece derslerine- çok şeyler sıkıştırmaya çalıştım. Öyle- ki, yavaş yavaş bu derslere, kursa yazılmış çocuklarıyla birlikte, hasırını kilimini koltuğuna alan babalar, kardeşler, amcalar da gelmeye başladılar. Engel olmadım. Mekteple köyün birbirine kaynaştığını, öğretimle halk eğitiminin gittikçe yoğurulduğunu görerek sevindim bile.” (Aydemir, 2012:130)

Mektepte öğretmenin en önemli amaçlarından biri halkı eski benliğine geri döndürmektir. “Sınıfın önünde masamın karşısına iki sıra dizilip işaret beklediler. Sonra cemaata döndüm:

— Önce "Sakarya Marşı" okunacak, dedim.

İşaretimi verdim. Birden şakıldılar. Keltepe köyündeki eski ağıl binasında sert, canlı, mutlu bir rüzgâr esti. Bu rüzgârın uğultusu arasında Semra'nın billur sesi bütün seslere hâkimdi:

«Biz Sakarya çocukları,

Babalarımız bu toprağı kanlarıyla sulamış,

Biz alın terimizle sulayacağız,

Yarın,

Biz Sakarya çocukları..” (Aydemir, 2012:126)

**10.3.1.6. Üçgözeler kaynağı:** Keklikpınarı çayırındaki mermer havuzdur. Frigler, Etiler öneminde buranın çok güzel bir yer olduğunun simgesidir. Yöre halkı burayı bir yadır, kutsal bir mekân olarak görmektedir. Bataklığın kuruması ile oda meydana çıkacaktır: “Keltepe'nin derdi artık ne bataklık, ne sıtmadır. Canavar bağrına mızrağı yedi. Bu yaradan kurtulamaz. Önümüzdeki aylarda Sıtmabükü artık Keklik pınarı olabilir. Üçgözeler kaynağı da bir mermer havuz içinde parlar.” (Aydemir, 2012:163)

## 11. BOZKIRDAK ÇEKİRDEK (1967) - KEMAL TAHİR

### 11.1. Yazar Hakkında

İstanbul'da dünyaya gelen Kemal Tahir (1910-1973), asker bir ailenin çocuğudur. Asıl adı İsmail Kemalettin Demir'dir. Annesinin ölümü üzerine Galatasaray Lisesindeki eğitimini yarıda bırakarak iş hayatına atıldı. Avukat katipliği, memurluk görevlerinde bulundu. Çeşitli gazete ve dergilerde redaktörlük, çevirmenlik, yazarlık yaptı. Gençliğinde tanıştığı Türk solunun önemli isimlerinden Kerim Sadi, Mustafa Börklüce ve Nazım Hikmet Marksist düşünceyi benimsemesinde önemli bir yere sahiptirler. Kemal Tahir, Nazım Hikmet'le birlikte yargılandığı davada suçlu bulundu. Hapis yattı, genel afı çıktı. Yazıları nedeniyle dönem dönem kısa süreli hapis cezaları aldı. Sonrasında yazarlıkla geçimini devam ettirdi.

Sanat hayatına şiirle başlayan yazar, sanat değeri düşük eserlerini Bedri Eser takma adıyla yazdı. Kemal Tahir denince akla sorgulama ve inceleme gelir. O sorgulamadan, eleştirmeden, akıl süzgecinden geçirilmeden hiçbir şeyi kabul etmeyecektir. Bu sorgulayıcılığındandır ki Karl Marks'ın bile yanlıgıları olduğunu ifade etmiştir. Üretim tarzlarının her toplum için aynı evrimi geçirmediğini öne sürmüş, Asya Tipi Üretim Tarzı düşüncesini ortaya koymuştur. Bununla birlikte Türk toplum yapısının Batı kültüründen çok farklı olduğunu ve bu yüzden Türk romancının kendine özgü bir yol çizmesi gerektiğini ifade etmiştir. "Kemal Tahir'in Türk tarihi ve toplum yapısı hakkında düşündükleri yazarın romanını inceleyenler için önem kazanmıştır. Ayrıca Türk toplumunun Batı'dakinden farklı, kendine özgü bir romanı olması gerektiği inancı ve bu roman üzerine ileri sürdüğü kuramsal görüşler de, kendisinin tarihsel, toplumsal ve ekonomik sorunlarla ilgili tezlerinden ayrı düşünülemez." (Moran, 2001:173) Kemal Tahir, eserlerini ele alırken tarih, sosyoloji, siyaset, psikoloji ve diğer bilimlerin verimlerinden fazlasıyla yararlanmıştı. "Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki Kemal Tahir, köyü ve kenti, özellikle köyü, modern toplumun meseleleri bağlamında ele almaktan ziyade tarih içerisinde anlamaya çalıştığı Türk toplumunun veya Anadolu insanının kimliğini belirleme bağlamında söz konusu eder. Yazarda bu temaların yer alışına kronolojik olarak bakıldığında, biyografik tecrübenin de etkisiyle şehrin köyden



önce yer aldığı görülür. Ancak tema itibariyle köy, daha geniş yer tutar.” (Eğribel, Ertan; Andı, 2010:438)

Kemal Tahir’e asıl ününü kazandıran hikâye ve romanlarıdır. “Kemal Tahir, konusunu köyden alanlar ve tarih dönemlerinden alanlar olmak üzere iki kümeye ayrılabilir çok sayıda eserin sahibidir.” (Enginün, 2005:316) *Devlet Ana, Yorgun Savaşçı* önemli tarihî romanlarındandır. Özellikle romanları yazıldığı dönemde büyük tartışmalara neden olmuştur. Yazar, hayatında gördüğü, dinlediği, yaşadığı gerçeklikleri romanlarına aktarmıştır. “Topluma ve insana ilişkin somut tarihsel gerçekliğin roman malzemesine dönüştürülmesi doğrudur, bu aktarım. Yani, somut gerçekliğin bize özgülüğünü, dolayısıyla tarihselliğini belirleyen bilimsel verilerin, romanda ortaya konan insan tiplerinde ve yaratılan durum ve eylemlerde özümsemesidir. Kemal Tahir’de bilgi aktarılmaz; bilgi, tiplerde ve durumlarda özümsemir. Tip ve karakterlerde, durum ve eylemlerde bilgi, Kemal Tahir romanında bir tür, deyim yerindeyse gizlenmiş betimleme (tasvir) niteliği taşır.” (Yavuz, 1977:66) Hapis yattığı Çorum, Çankırı, Erzincan, Malatya cezaevlerinde dinlediği olaylardan esinlenerek *Sağirdere, Körduman, Yediçınar Yaylası, Köyün Kamburu, Büyük Mal* gibi köye dönük eserleri yazmıştır. “Yine köy ve çevrelerinden alınmış olan Rahmet Yolları Kesti, Kelleci Memet, Bozkırdaki Çekirdek romanları ayrı birer tezle Türkiye’nin gündelik (aktüel) meselelerine dokunmak için yazdıkları hissini verirler. Öteki köy romanlarının tarih silsilesi dışında görünseler de toplumumuzun bir değişme safhasını ele alırlar.” (Kabaklı, 1978:758)

Romanlarının çoğu tezli olup ciddi bir araştırmaya dayalıdır. Kemal Tahir toplumcu gerçekçi yazarlardan birçok yönden ayrılır. Romanlarının çoğunda Osmanlı hayranlığı sezilir. Çoğu toplumcu gerçekçi yazar tarafından Köy enstitüleri olumlu karşılanırken Kemal Tahir, köy enstitülerine ciddi eleştiriler getirmektedir. “Kemal Tahir, belgesel roman yaratıcılığında tarihimizi işlerken, elbet, hep gününü, gününün sorunlarını göz önünde tutarak, çelişkilerin çözümlenmesinin nasıl olacağını önererek çalışmalarını yürütmüştür.” (Dosdoğru, 1974:13)

## 11.2. Roman Hakkında

Köy enstitülerinden mezun olan öğretmenler köye yönelik izlenimleri ve dönemin köyden kalkınmayı amaçlayan düşünceleriyle birleşince köy romanı kavramının ortaya çıkmasına neden olmuşlardır. Ancak köy romanının bir müddet sonra kendini tekrar eden bir yapıya dönüştüğü iddia edilmiş yazarlar köyü anlatan romanlarda farklı anlatımlara da girmeye başlamıştır. Köy romanlarına yönelik eleştirilerden biri de köylünün fert olarak incelenememesidir: “Köy Enstitülerini bitirmiş birçok yazar, iyi tanıdıkları köy ortamını, köy edebiyatı adıyla anılarını eserlerine nakletmişler, fakat bunu yaparken nedense köylüyü fert olarak ele almamışlar, kalıp fikirlerin ardından onları kuklalara çevirmişlerdir. Edebiyatımızda köy edebiyatı hem bu sebeple hem de fabrikaya işçi olarak büyük şehirlere göçenlerin iş çevrelerinde ve evlerinde boğuştuıkları şartları anlatmayı hedefleyen gecekondular edebiyatının başlamasıyla devrini doldurmuştur. Bir süre roman, hikâye, tiyatro ve şiirde tek konu olan köy unutulmuştur.” (Enginün, 2005:326) Kemal Tahir köylüyü anlatırken onun kurnazlığını, içten pazarlıklı halini ve psikolojik durumunu da birlikte verir. Ayrıca köylünün içinde bulunduğu kölelik düzenini de sebepleriyle ortaya koymuştur.

*Bozkırdaki Çekirdek* her ne kadar köyü konu edinse de işleyiş ve amaçlanan hedef bakımından diğer köy romanlarından ayrılmaktadır. “Bozkırdaki Çekirdek sadece Köy Enstitüleri'nin değil, Batıcı aydın ve bürokratların toplumsal gerçekliğimizle uyuşmayan idealizminin zıddına dönüştürerek vardığı çıkmaz sokağın eleştirisidir.” (Kayalı, 2010:180-181) romanda yazar idealist öğretmenleri ve öğrencileri, aydın zümresini, köylüyü farklı bakış açıları ile işler. İdealist kesim boşuna uğraşmakta, aydın kesim halkı küçük görmekte, köylü ise masum olmayan bir hinlik içindedir. Her bakımdan diğer köy romanlarından ayrılan bu roman yazıldığı dönem içinde oldukça sarsıcı olmuştur. “Kuruluş şartlarından dolayı Köy Enstitüleri konusunda alt ve üst yapıdan aydın, cahil türlü kişilerin şüpheli görüşlerini de ısrarla belirten roman, yazarın öbür köy romanlarından farklı bir nitelik gösterir.” (Necatigil, 1992:81)

Kemal Tahir romanda bir nevi düşüncelerini Müfettiş Şefik Ertem'in ağzından dile getirir. Müfettiş Şefik Ertem, dönemin bir efsanesi olarak görülen hatta bugün bile

övünülen köy enstitüleri projesini ciddi bir şekilde eleştirir: “— Bakacaktın esdüdücü Halim... Bakaydın belki çıkarabilirdin kendi başına... Çekirdeği olsa. Bozkır kalır mıydı, Bozkır?” (Tahir, 1972:123)

Kemal Tahir’in romanlarında genel olarak bilimsel verilerden yararlanarak çıkarımlar yapar. Romanın ilk bölümünde köy enstitülerinin bu bakımdan bir tahlili karşımıza çıkar. *Bozkırdaki Çekirdek*’te yönetimin hangi amaçlarla enstitüleri kurduğu, eğitimcilerin bakış açısını, halkın ve öğrencilerin beklentileri, dış siyasetin yansımalarını farklı açılardan ele alıp işler.

Romanda diğer köy romanları ile ortak nokta Anadolu insanının ağır şartlara dayanması, elindekilere kanaat etmesi ve çaresizlikleridir. Romanda eğitimcilerin eğitici yönlerine hemen hemen hiç değinilmemiştir. Eğitimcilerin sadece enstitünün yapı sürecindeki katkılarına değinilmiştir.

1943 yılında Ankara’da 14. köy enstitüsünün nereye kurulacağı kararı verildiği esnada Zafer Anıtı’na şakadan takılan felsefe öğretmeni kelepçelenerek götürülür ve iki sene cezaya mahkûm edilir. On dördüncü enstitünün Kastamonu, Çankırı ve Çorum’un kesişim noktasındaki Keşiş Düzü bölgesine kurulmasına karar verilir. Enstitü için Gazi Eğitim Enstitüsünden müdür olarak Halim Bey, yardımcısı olarak Nuri Bey, öğretmen olarak Cemal Bey ve araştırma için doktora öğrencisi Emine görevlendirilir. Grubun ilk durakları Şirin köydür. Şirin köyün ağası Zeynel, enstitünün kurulması taraftarı görünüp enstitünün kurulmaması için her türlü kötülüğü yapar. Çünkü köyü sömürmekte, Kara Derviş’le uyuşturucu üretmekte köylünün okumasını aydınlanmasını istememektedir.

Enstitü grubu Keşiş Düzü’ne kurulması planlanan enstitü için Ilgaz Pazarı’ndan alışverişlerini yapar. Keşiş Düzü’ne gelen ilk on yedi öğrenci çadırlara yerleştirilip eğitime başlanır. Bölgedeki Müfettiş Şefik Ertem, enstitünün faydalı olacağı hakkında Halim ve Nuri Bey kadar olumlu düşünmemektedir. Köydeki sosyal düzeni değiştirmeden köyün dönüşmesinin çok zor olacağını, bu değişimin devlet eliyle olması gerektiğini ama devletin de bu cesareti gösteremediğini anlatılmaktadır.

Enstitü ekibi zorlu doğa şartlarına karşı mücadele eder. Bazen sel bazen de yaban hayvanları ile mücadele ederler. Ayrıca enstitüye zarar vermek için Zeynel Ağa planlar yapmaktadır. Zeynel'in görevlendirdiği Kara Derviş gizlice değirmenden enstitü ekibini izlemektedir. Ayrıca Zeynel Ağa, Sultan'ın öğretmen Murat ile yakınlaşmasını istemiştir. Zeynel'in adamı Kara Derviş, doktora çalışması için ekiple birlikte gelen Emine'ye göz koymuştur. Enstitü çalışanlarından Cemal, hemen hemen her konuşmayı Ankara'ya jurnallemektedir. Ayrıca Zeynel Ağa da enstitüde birçok ahlaksızlığın yaşandığıyla ilgili sürekli Ankara'ya telgraf çekmektedir. Köylünün de enstitüdekilere bakış açısı oldukça olumsuzdur. Köylünün çoğu iki yüzlü, cahil, cinselliğe düşkün kimselerden oluşmaktadır.

Zeynel'in kurduğu tuzığa düşen Murat öğretmen, köylü tarafından Sultan ile birlikte basılır ve öldüresiye dövülür. Enstitüdekiler Murat'ın canını zor kurtarır. Sultan her ne kadar Zeynel Ağa'nın dediklerini yapsa da gönlünü Murat'a kaptırmıştır. Kara Derviş ise Emine'yi elde etme planları yapmaktadır. Emine'nin gölde yıkandığı bir zaman onu zorla kaçıtır. Bunu öğrenen Nuri Çevik ve enstitü çalışanları hemen Kara Derviş'in saklandığı değirmene gider. Kara Derviş onlara silahla karşılık verir. Kurşunlardan biri Murat öğretmeni öldürür. Bunun üzerine Sultan da balta ile Kara Derviş'i öldürür. Emine kurtulur. Roman bu sahne ile son bulur. Enstitünün ve diğerlerinin akıbeti hakkında bir açıklama yapılmaz.

### **11.3. Romanda Mekân**

Romanda farklı mekânlardan söz edilmektedir. Ankara'da başlayan roman Şirin Köy yakınlarındaki Keşiş Düzü'nde devam eder. Romanda kullanılan mekânlar olayın doğal bir unsuru olarak karşımıza çıkar "Yazar, mekânı esas alan bir anlatım kullanmaz." (Coşkun, 2006:188) romandan isim olarak geçene pek ayrıntıya girilmeyen mekânlar vardır bunlar Kastamonu, Çankaya, Yusufllu, Osmancık, Tosya gibi yerlerdir.

### 11.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

**11.3.1.1. Taşoluk Köyü:** Dumanlı Boğaz Enstitüsüne komşu olan köylerden biridir. Dervez Irmağı'nın kenarında kurulmuştur. Romanda tek bir yerde detaylı bir tasviri yapılmıştır: “Durduğu yerden, Dervez kıyısındaki Taşoluk köyünün yetmiş evi, okulu, köprüsü görünüyordu. Nah işte Niyazi Çavuş, dam üstünde çiftesini temizlemekte. Alt mahallenin karıları, çamaşıra girişmişler ki, adam düşmanını öyle tokmaklamaz. Dervez'in baharında azgınlığı basılmış ama, yiğitliği kendine yeter. Boşuna mı, eskinin adamları Taşoluğun ünlü köprüsünü, böyle yüksek kurmuşlar? Çok köprü alıp gitmiş, burada, bu domuz Dervez...” (Tahir, 1972:124)

**13.3.1.2. Şirin Köy:** Dumanlı Boğaz Enstitüsüne en yakın köydür. Zeynel Ağa'nın köyüdür. “Şirin köyün elli beş evi karşı yamaca serpilmişti. Yalnız, Zeynel'in üst baştaki odasında ışık vardı. (Tahir, 1972:15)” Kara Derviş ile birlikte yıkıcı faaliyetlerini Şirin Köy'de yaparlar. “Aşağıda Kızılırmak, ay ışığıyla, yeni bilenmiş pala bıçağı gibi parlıyor, Şirin köy, ırmağa doğru karmakarışık iniyordu.” (Tahir, 1972:25) Olaylar bu köy etrafında cereyan eder. Enstitünün köydeki düzenini bozacağını düşünen Zeynel Ağa her türlü kötülüğü yapmak için çalışmaktadır. Halkı enstitüdekiler aleyhine kışkırtır. “Şirin köyün elli beş evi karşı yamaca serpilmişti. Yalnız, Zeynel'in üst baştaki odasında ışık vardı.” (Tahir, 1972:320) Şirin köy adı gibi şirin bir yer değildir. Her türlü kötülük mevcuttur. “Şirin köyü, Zilli Zübeyde'nin kerhanesi mi? Sana dedim muhtarların yüz karası, kerhane mi ki giren çıkan belirsiz olmuş?” (Tahir, 1972:38) Enstitüdekiler bu köyle içli dışlıdır. Her türlü ihtiyaçlarını bu köyden gidermeye çalışmaktadırlar. Bu köy sınıfsal ayrımın netleştiği, her türlü kokuşmuşluğun olduğu bir mekândır. Bu bakımdan köy kapalı ve dar bir mekândır.

**13.3.1.3. Keşiş Düzü:** Üç ilin kesiştiği noktada bulunmaktadır. Enstitünün buraya kurulma nedeni üç ilden de öğrenci toplayabilmektir. “Çankırı-Kastamonu-Çorum topraklarının tam birleştiği noktada” (Tahir, 1972:27) enstitünün kurulduğu ıssız bozkırın ortasında korunaksız, netameli bir yerdir. “Keşiş Düzü, bozkırın kıyısında, koca bir gemi gövdesine benziyordu. Üstü el ayası gibi çıplaktı. Ne ağaç, ne çalı, ne de, ev ocak...” (Tahir, 1972:141)

Burası her ne kadar bir ova olsa da tarıma elverişsiz bir arazidir. Arazi adını efsanevi bir kahraman olan keşişten almaktadır: “...Kördumanın dağı taşı kapladığı amansız günler, uluyarak dolanmış bu kılıçlı keşiş. Yolunu yitiren sesine gelir, canını kurtarımış. Yontma taştan barınağı varmış bu keşişin, Ceneviz kaleleri gibi. Çöküntüsü durur daha...” (Tahir, 1972:76)

Toplumcu gerçekçi sanat anlayışında folklorla özel bir önem verilir. Bozkırda birçok yer adını efsanelerden almıştır. *Toprak Uyanırsa*'da olduğu gibi efsanelere ilgi duyulur ve bu mekânların anlatımında kullanılır.

**13.3.1.4. Ilgaz Pazarı:** *Bozkırdaki Çekirdek* romanında bahsedilen pazar ve dükkanlar, şehir içine yer almasına rağmen, yapılabilecek en kötü tasvirler burada yer alır. Bu pazar, doktora öğrencisi Emine'ye Orta Çağ panayırlarını andırır: “Sanki, 1943 Türkiye'sinin bir kasabasında değil, on ikinci yüzyıl Avrupa'sında herhangi bir derebeyi şatosunun gölgesine sığınmış, herhangi bir panayırdı. Eski kadın giyimleri satan adam, sanki, bozuk Latincenin çoktan ölmüş kelimeleriyle bağırıyordu. Yüzündeki anlam, el kol sallayışları bile, ortaçağındı.” (Tahir, 1972:58)

Her ne kadar kötü bir tasvir yapılsa da Pazar bölge halkının alışveriş yaptığı bir yerdir. Enstitüdekiler de mecburen buradan alışveriş yapmaktadır. Pazar esnafı kurnazdır: “Git bak Ilgaz pazarının dükkâncısı yok satmakta... Yok'a alıştılar ki ırz namus, din iman desen, ağız alışıklılığıyla ‘Vallah billah yok’ demede dümbükler!” (Tahir, 1972:28)

Ilgaz pazarı enstitü çalışanları tarafından pislik, gerilik, görgüsüzlüğün mekânı olarak tasvir edilir. Bu mekânda incelemeler yapan doktora öğrencisi Emine insanların aşırı derecede küfürlü ve cinsel içerikli konuşmalar yaptığına şahit olur. Hemen her şeyi kolayca cinsel meseleye bağlamaktadırlar. Bunu ayıp bir şey gibi de yapmıyor hiçbiri diyerek hayretini bildirir. Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsünün malzemeleri buradan alınır. Buraya dair özellikle doktora öğrencisi Emine ve Halim Akın'ın diyalogları dikkat çeker: “— Hemen her şeyi kolayca cinsel meseleye bağlıyorlar. Bunu ayıp bir şey gibi de

yapmıyor hiçbiri... Cinsel istekleri, ekmekten önce geliyor demek bile pek yanlış olmayacak... Köylerde de böyle midir bu?

— Kasabalar köyleri tamamlayan en yakın çevre... Bunu hiç aklından çıkarma tezini yaparken... Köylü çocuğunu yakın çevresinin dışında incelemek yanıltır bizi... Köyün dünyaya baktığı açıyı kasabalar belirliyor. Tezin ana çizgisini değilse de, girişini buradan, çıkaracaksınız. Aslına bakarsan, bizim en büyük şehirlerimiz bile, içinde yaşayanların ezici çoğunluğu bakımından, kasaba sayılır. Bu yüzden, hemen bütün aydınlarımız, köylülüklerini üstlerinden büsbütün atamazlar. Köyü sevmemeleri, unutuvermeleri, köylü olarak yaşayıp öldüklerindedir. Cinsel meselenin önemine gelince: Soyun tükenmesi korkusuna bağlıyorum ben bunu yarı yarıya... Anadolu'da, bugün yaşama ortalaması 20-24 deniliyor.

— Yok canım!

— Çocuk ölümlerinin yüzdesini düşün! Büyükler için, genellikle, yiyecek yetersizliği, çeşitli hastalıklar, ilkel araçlarla ağır işler yapmak zorunluğu, sıhate zararlı yerlerde yatıp kalkmak, kadın erkek ilintisini, var olmak yok olmak meselesi yapıyor. Hayvansı bir sertlik, hatta bir çeşit kıyıcılık veriyor bu işe..." (Tahir, 1972:68)

### 11.3.2. Algısal Mekânlar

**11.3.2.1. Ankara:** Kapalı bir mekândır. Romanın ilk bölümünde yer alan "Çatı" isimli bölümde mekân Ankara'dır. Çatı'dan kasıt ülkeyi yöneten Tek parti Genel Sekreterliği'dir. Çatının altında bir de taban denen geniş halk kitleleri vardır. "Ahmak ıslatanın ötesinde, başkent, eski gazetelerin boyası uçmuş fotoğrafları gibi silik görünüyordu." (Tahir, 1972:14) Ankara kasvetli boğucu bir hava içindedir. Yönetimin tavırları halkı oyalamak ve ciddiye almamaktır. Aslında ahmakıslatan yağmurundan etkilenenlerde bir nevi tabandaki kişilerdir. II. Dünya Savaşı ve sonrasındaki ekonomik buhran ve yeni çıkış noktaları aranması ve bu çıkış noktalarında yüzeysel işlerle ilgilenilmesi konusu yazarın eleştirdiği durumlardandır.

Yazarın Ankara'da dikkat çektiği mekânlardan biri de "Zafer Anıtı" (Tahir, 1972:9)"dır; "Anıt'ın gülle taşıyan köylü karısı da ahmak ıslatana metelik vermiyordu. Suratının çatkınlığı sırtındaki on beşlik merminin ağırlığından değil, angaryanın yüzyıllardır bitmek bilmemesindendi. 'Bu nasıl Batı uygarlığı, efendim Atatürk'üm! Sen

atlısın, avrat yaya! Beygirin taşıyacağı yükü de ona vurmuşuz!” (Tahir, 1972:10) Yazar bu betimleme ile öze inemeyen cumhuriyet inkılaplarına eleştiri getirmektedir. Ankara halktan kopuk bir iktidarın mekânı olarak tasvir edilmiştir.

**11.3.2.2. Bozkır:** Bozkır insanların kendi elleriyle oluşturdukları, verimli hiçbir şeyi barındırmayan, zihniyetin değişmesiyle dönüşebilecek bir mekândır. Bozkır açık bir mekân olarak düşünülse de var kıldığı olumsuzluklar onu kapalı ve dar bir mekân haline getirmektedir. Bozkır romanda simgesel bir anlam içermektedir. “Romanın başında Parti Genel Sekreteri, ‘her zaman’ ‘uçsuz bucaksız bir bozkır’ ve ‘ortasında çırılçıplak bir ağaç’ çizmektedir. Enstitüyü kurmaya gidenler de enstitüyü, ‘Bozkırdaki Çekirdek’e benzetirler.” (Coşkun, 2006:175)

Bozkır aslında insanların makus kaderidir. Siyasi otorite burada öze inen bir değişiklik yapmak istemektedir. “Sekreterin önündeki kâğıtta, uçsuz bucaksız bozkır... Bunun ortasında çorağa teslim olmuş gibi, cılız dallarını, iki yana açmış tek ağaç...” (Tahir, 1972:8) Bozkır, bir bakıma Anadolu’yu simgelemektedir.

Romana ismini veren bozkır, İç Anadolu coğrafyasının diğer adıdır. Bozkır kelime manası olarak kurakçıl otsu bitkilerden oluşan, sıcak ve ılıman iklimlerdeki ağaçsız doğal alan demektir. Romanda genel olarak algısal bir alan olarak kullanılmıştır. Bölgenin coğrafyasının bu şekilde olmasının nedeni insanların suiistimalleridir. Tahir bunu şu şekilde ifade eder: “Kafka, bir hikâyesinde kendisini böcek olmuş hayal eder. Ben o gün kendimi, birden kene olmuş buldum. Hortumlarımı bu toprağa yapıştırmışım, mülkiyetsiz köle kıyıcılığıyla kanını emiyorum. Toprağın üstünde ne var, ne yoksa silip süpürmüşüz. Ormanlarını kül edip yele vermiş, derisinin yeşilini, ayırıklarına kadar, sömürmüş, suyunu tüketmişiz! Şimdi sıra, en ince damardaki son kan damlalarına gelmiş. Buraları, böyle bozkır yapan bizdik. Son kan damlası da tükenince, toprağı yiyeceğiz, gücümüz yetmediği için yalnız yalçın kayaları bırakacağız! Evet, tarihte hiçbir insan, hiçbir toprak parçasına böyle düşmanlık edememiştir.” (Tahir, 1972:110) Aslında bozkır, bir kader değil doğayı acımasızca sömüren insanların ürünüdür. Kemal Tahir, romanda sadece insanların değil evrensel bir bilinçle doğanın sömürülmesini de eleştirmiştir.



Bozkırda bir şeyler yeşermek için oraya gelen enstitü müdür yardımcısı Nuri Çevik bozkırı yeşertme düşünceleri içindedir. Müfettiş Şefik Ertem ise bunun enstitü kurmakla mümkün olamayacağını düşünmektedir “Nuri Çevik ‘insan cevheri’ sözüyle yolda müfettiş Şefik Ertem’in söylediklerini hatırladı: ‘Çekirdeği olsa böyle çıplak kalır mı bozkır?’ Yüreğini korkuya benzer bir ürperti yokladı. Bozkır, kızdırılmış bir demir levha gibi korkunç çıplaklığıyla güneşin altında cansız yatıyordu.” (Tahir, 1972:164)

Enstitü müdürü Halim Akın bozkırla ilgili betimlemeler yapar. Romanın genelinde bozkır olumsuz bir imaj oluşturmaktadır: “Gece bol yıldızlıydı. Lâciverde çalıyordu. Keşiş Düzü'nün ötesinde Bozkır, bu lâcivert gecede büsbütün denize benzemişti. ‘Hiçbir gemi geçmeyen bir deniz... Kaynaya kaynaya ağdalaşmış bir deniz...’ Bir filmde gördüğü kum batağını hatırlayarak ürperdi. Ne cesaretle basabiliyorlardı sırtına Bozkırın, üstünde ne cesaretle cip sürüyorlardı? Çürümüş toprak bile değildi bu Bozkır, soğumamış, cıvık lavdı. ‘Bir de çocuk gibi, denize benzetiyorum’ derken denizi özledi apansız... Bu özleyişe, Ankara'dan alıştı. Boğaz'ın, sert denizini hatırladı, gece serinliğiyle ürperen derisinde...” (Tahir, 1972:194) bozkır halkın yaşadığı bir alan ve aynı zamanda sömürünün alanıdır.

Bozkır Anadolu'nun geri kalmışlığını ve ıssızlığını yansıtır. Toplumcu gerçekçilikte yazar toplumsal bir görev üstlenir. Bu durumu sorgulayan yazar, mevcut iktidarın veya devletin bu insanlara hizmet götürmekte yetersiz kaldığını, kâğıt üzerinde çizilen projelerin fiiliyatta bir işe yaramadığını ortaya koyar. Bunu toplumsal bir bilinçle irdeleyen yazar, düzenin ekonomik sınıflardan güçlü olanların yanında olduğunu ortaya koyar. Bozkır, bu ilişkilerin yaşandığı ve dönüştürülmeye çalışan olumsuz bir mekân olarak betimlenir.

**11.3.2.3. Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsü:** Keşiş Düzü adını Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsüne bırakacaktır. Burası artık Keşiş Düzü olarak anılmayacaktır. Enstitü Keşiş Düzü'ndeki birkaç çadırdan oluşmaktadır. Her ne kadar enstitünün fiziki bir yapısı olmasa da maketi yapılmıştır. “Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsü maketi, kat kat muşambalara sarılarak yağmurdan zorlukla kurtarılabildi.” (Tahir, 1972:249) Tabelası hazırdır ama inşaatı henüz başlamamıştır. Dumanlı Boğaz aslında bir bilinmezliği sonu

görünmezliğin ifadesidir. Zaten romanın sonunda enstitünün akıbeti netleşmemiştir. Düşünülen projenin gerçekleştirilememesi de eleştiri olarak ortaya konmuştur.

Enstitüyü kurmak isteyen öğretmenler her ne kadar idealist insanlarsa da aslında büyük bir dramın şahitleridir. Kemal Tahir köy enstitülerine ait düşüncelerini şöyle ifade eder: “Devlet, Millet'i kullanamaz. Oysa Köy Enstitüleri, devletin milleti kullanmasına örnektir; ve de özgün örneklerden biridir! Türkiye'deki kırk bin köyün, sadece on bininde bile ilkokul yokken, hükümet köye gidiyor, 'Sana öğretmen okulları açacağım, kızını oğlunu burada okutursan, senin köyüne öğretmen olarak gelecek' diyor. Ama, binasının yapılmasında, yolunun açılmasında, okulun kurulmasında çocuklarınız çalışacaklar, yardım edecekler, diye sırtıyor!.. Çıkarmanın yolu kapanır. Bir Devlet aldatması olduğu için, Köy Enstitülerinin kuruluşunu eleştiriyorum. Bana, 'Sen Köy Enstitülerine neden düşmansın? diyorlar. Yahu, ben Köy Enstitülerine değil, bu enstitülerin kuruluş biçimine karşıyım. Devletin, Milleti aldatmasından yana değilim... Devlete, sorumsuzluğunun hesabını sormak istiyorum." (Bozdağ, 1995:99)

Romana göre köy enstitüleri boşa harcanan bir emeğin mekânıdır. Devlet eliyle yapılan bu proje başarılı olamamıştır. Kadro hareketinin sosyal devletin devletçilikle gerçekleşeceğine dair düşüncelerine bir eleştiri niteliğindedir.

**11.3.2.4. Kara Değirmen:** Kemal Tahir renkleri genellikle simgesel olarak kullanmaktadır. Nasıl ki Dumanlı Boğaz Enstitüsündeki duman ifadesi bir karışıklığı, bulanıklığı önünü göremezliği ifade ediyorsa. Kara Değirmen'in kara olması fiziki bir özellikten ziyade içinde uyuşturucu üretmek, enstitüyü gizli gizli izlemek, enstitüye yapılacak kötülükleri planlama gibi özelliklerinden gelmektedir. Kara Derviş'in de karalığı bu duruma bağlanabilir. Bu mekân enstitüdekiler için korkutucu olsa da Kara Derviş için kale gibi koruyucu bir mekândır. “Değirmen, yüzyıllık kara meşenin otuz metre kadar aşağısındaydı. Kalın taş duvarları, toprak damıyla basık bir kazamata benziyor, Nuri Çevik'in kapısı önünde bıraktığı cip bu benzerliği birkaç kat arttırıyordu.” (Tahir, 1972:205)

Kara Derviş değirmenden enstitüyü özellikle de Emine’yi sürekli izlemektedir. “Yoksa, amansız bir boğazda, değirmene arka verip ve de askeriyenin topçu dürbününe yapışıp neden gözlesin dört yanı.” (Tahir, 1972:180)

Kara Derviş, Kara Değirmen’le özdeşleşmiştir. Mekân ile kişiliğin bir bütün olduğunun göstermektedir. Düşüncesi gibi değirmende eskidir. Değirmenin kalın taş duvarlarını nasıl aşmak mümkün değilse Kara Derviş’in de düşüncelerini değiştirmek, düşüncelerine dokunabilmek mümkün değildir. Kara Derviş gücünü buradaki karanlıktan, köhnelikten almaktadır.

Keşiş Düzü’ne aydınlık getirmeye çalışan öğrencilerin aydınlığı, Kara Derviş’in Emine Güleç’i kaçırmamasıyla kararır. “Keşiş Düzü’nde sanki canlı hiçbir şey kalmamış, güneş bile yavaş yavaş kararmıştı.” (Tahir, 1972:336) Emine Güleç’i kurtarmaya giden Murat Eğitimci, Kara Derviş’in kurşunlarına maruz kalır ve ölür. Sultan Kara Derviş’i öldürür ve Emine kurtulur.

“— Eğitimcimiz vuruldu müdürüm!

— Yedi Murat eğitimcimi, Kara düşman!

— Nerde oldu bu iş Nuri, nasıl oldu?

— Nasıl mı? Nuri Çevik acıyla gülümsedi: Nasıl olur? Değirmene saldırırken...

Dumanlı Boğazlılar ortada sırtüstü yatan ölülerine bakıyorlardı anlamaya çalışarak... Zeynel ağadan yediği dayakla kapanmış sağ gözü, Murat eğitimcinin avurtları çökük yüzüne garip bir şakacılık vermiş, bu şakacılık, değirmene salimken düşmenin maskaralığını silerek, çelimsiz ölüsünü, gerçekten yiğitleştirip yüceltmışti.” (Tahir, 1972:347-348) Murat Eğitimci salimken buraya düşmüş ve burada canını vermiştir. Değirmen kendi yokluğuna ve karanlığına onu da çekmiştir.

Kemal Tahir, çok yönlü bir toplumcu gerçekçi yazardır. Romanda mekânlar, sınıfsal alanları belirlemekle birlikte aynı zamanda kalıp düşüncelerin, geleneklerin eleştirildiği mekânlar olarak ön plan çıkar.

## 12. ÖLMEZ OTU (1968) - YAŞAR KEMAL

### 12. 1. Yazar Hakkında

Yaşar Kemal'in (1923-2015) asıl adı Kemal Sadık Göğceli'dir. Düzenli bir eğitim hayatı olmayan yazar, Osmaniye'nin Hemite (Göğceli) köyünde dünyaya gelmiştir. Küçük yaşta babasını kaybetmiştir. Çırçır fabrikasında işçilik, kâtiplik, hademelik, arzuhalcilik, vekil öğretmenlik, traktör sürücülüğü, su bekçiliği, kontrol memurluğu, gazetecilik gibi farklı iş ve mesleklerde çalıştı. Siyasi görüşleri nedeniyle yargılandı ve hapis cezaları aldı. İşçi Partisi yönetiminde önemli görevler aldı. Yaptığı röportajlarla tanındı. Adana'da çalıştığı yıllarda halk kültürüne ilgi duydu. Gittiği, gezdiği yerlerdeki folklor ürünlerini derledi. Bunları çeşitli dergilerde yayınladı. "Söz konusu derleme ve çalışmalar, yazarın ileride yazacağı romanlara önemli ölçüde malzeme sağladı." (Yalçın, 2010c:1110) Aşıklık geleneğine ilgi duydu, atışmalara katıldı. "Çocukluğunu geçirdiği Anadolu'nun cenup taraflarının romancısıdır. Yaşar Kemal'in bir hususiyeti de köylüyü iyi tanınması ve bilhassa folklorla yakından aşina olmasıdır." (Tanpınar, 1969:124) yazarlığının oluşmasındaki en önemli olaylardan birisi halkevi kütüphanesinde üç yıl boyunca hademelik yapması ve dünya klasikleri ile tanışmasıdır.

Toplumcu gerçekçi bir yazar olan Yaşar Kemal, özellikle Çukurova'nın geniş biçimde makineleşmeye açılması ve ağalar arasındaki rant kavgalarını ve bunların köylüler üzerindeki etkilerini işlemiştir. Onun eserlerinde yaşamının büyük yansımaları vardır. "Yaşar Kemal'in roman ve hikâyelerinde, büyüme, yaşama ve yeme tarzlarının girip çıktığı işlerin, yoksul ve kimsesiz çocukluğun, içinde herhangi bir yaratık gibi büyüdüğü tabii çevre ile sonradan karıştığı büyük şehir hayatı çelişmelerinin, türlü çabalar ve tesadüflerle, ansızın ulaştığı şöhretin, düzenli tahsil görmeyip de kendisini hayatta yetiştirmeğe çalışmanın... Bütün bunların sonucu olan düzensiz hallerin kompleks izleri görülmektedir." (Kabaklı, 1978:777)

Yaşar Kemal'in eserlerinde Çukurova ön plandadır. Farklı kültürlerle beşiklik yapan Çukurova, halk kültürü açısından oldukça zengindir. Yazar bu ortamdan beslenmiştir. Yazarın ilk edebî ürünleri şiir türündedir. Özellikle aşık atışmalarına katılan

yazar, yörede Âşık Kemal olarak tanınmıştır. Hemen hemen tüm romanlarında folklor öğelerinden yararlanmışır. Bu folklor öğelerinin en önemli yansımalarından biri de geleneksel anlatım biçimleridir. Yazar “Eğer yeni bir roman biçimi, yeni bir roman kurgusu, anlatımı yaratılacaksa, sözlü edebiyat kaynağına giderek iş kolaylaştırılabilir.” (Kabacalı, 1983:120) demiştir.

Yaşar Kemal’in eserlerinde derin gözlemlerin yansıması vardır. Yaptığı meslekler nedeniyle çoğu zaman doğa ile iç içe olan yazar doğaya aşık biridir. “Uzun araştırmalardan sonra yazarım. Bölge, insanlar, bilmediğim bölge, bilmediğim insanlarsa orada uzun kalırım. Her şeyiyle, ağacı, kuşu, folkloru, dedikodusu, geçimi, ölümü kalımı ile çok yakından ilgilenirim. Şivelerini konuşmağa, onlar gibi olmağa çalışırım. En sonunda onlardan biri olurum. Ne onlar bana yabancı, ne ben onlara yabancı gözükürüm. Bir zaman sonra artık her yönüyle ben oralıyım.” (Tatarlı, İbrahim; Mollof, 1969:161)

Yaşar Kemal’i ön plana çıkaran anlatım özelliklerinden biri de yaptığı tasvirlerdir. Çoğu eleştirmence aşırı ayrıntı ve fazla uzun bulunan tasvirler yazarın vazgeçemediği anlatım yöntemlerindedir. Hemen hemen her romanı tasvirlerle başlar: “Toros dağlarının etekleri ta Akdeniz’den başlar. Kıyılan döven ak köpüklerden sonra doruklara doğru yavaş yavaş yükselir. Akdeniz’in üstünde daima, top top ak bulutlar salınır. Kıyıları dümdüz, cilalanmış gibi düz killi topraklardır. Killi toprak et gibidir. Bu kıyıları sanatlarca içe kadar deniz kokar, tuz kokar.” (Kemal, 2008:9)

Yazar yaşantılarından yola çıkarak hayal dünyası ile romanlarının önce zihninde oluşturur, sonra yazıya geçirir eserini. “Romanımı ya da hikâyemi bitirmeden masaya oturmam. Masaya yazmağa oturduğumda bütün hikâyeye, kişiler tamamlanmıştır. Sadece bana yazmak kalmıştır. Yalnız yazmak kalmış demek yanlış olur, insan yazarken de yaratır. Kafada gelişmiş tasarı yazarken daha da zenginleşir. Kafada gelişmiş tasarımın çok zayıflamış olarak yazıldığı da olur. Bu bir hayâl kırıklığıdır. Son yazdığım "Ölmez Otu" çok uzun yıllardan bu yana kafamdaydı.” (Köklügiller, Ahmet; Minnetoğlu, 1974:373)

Yaşar Kemal pek çok yapıtında folklorik öğelerden efsaneler ön plandadır. Eserlerinin çoğunda Anadolu efsane ve masallarından yararlanmışır. Ayrıca bu efsanelerin anlatım şekillerinden de romanlarında faydalanmışır. Bazen efsanenin kendisi ana konu olurken bazen de romanda yöreye ait bir efsane olaylarla bütünleşerek karşımıza çıkar. İncelediğimiz *Ölmez Otu* eserinin ismi de bir efsaneden alınmışır. “Ölmez Otu adının nereden geldiğini merak edenler olabilir. Yaşar Kemal, bu konuda kendisiyle yapılmış bir başka görüşmede: ”(...) efsanelerde bir türlü yok edilemeyen bir ot olarak geçer ölmez otu... Ayrık otuna benzermiş. Kökünü kazımaya kurutmaya asla imkân yokmuş. Yok ettiğinizi sandığınız yerde, bir kuyu kazsanız, gene çıkarmış karşınıza, ölmez Otu bu işte. Dedim ya, bu efsane otu.” (Bila, 1973:73)

Toplumcu gerçekçi bir yazar olan Kemal’in eserlerinde gerçeklik ön plandadır. “Ben yalnız şunu söylüyorum: Romandaki maceram, insan gerçeğine varmak ve roman yapısını yaparken sağlam, insan psikolojisine uygun yaratmak... Bir yanımda var, ona güveniyorum gerçekten: Doğayı epik anlayış gibi yazdım ve yeni imgeler kurdum gibime geliyor. Ona biraz güveniyorum. İnsan psikolojisine bir şeyler getirdiğimi sanıyorum. Doğaya yeni bir bakış getirdim. Karacaoğlan’dan öğrenerek, İlyada’dan öğrenerek...” (Kabacalı, 2004:42)

## 12.2. Roman Hakkında

*Ölmez Otu* yazarın "Dağın Öteki Yüzü" üçlemesinin (*Orta Direk, Yer bakır Gök Demir, Ölmez Otu*) son kitabıdır. Bu üçlemede Çukurova’nın bir dağ köyü olan Yalak köylülerini gerçekçi mücadeleleri anlatılır. “Toplumsal gerçekçilik anlayışının temel hareket noktasını oluşturduğu bu üçlemede, yazar yaşamın insana sunduğu imkân ve imkânsızlıkları zaman, mekân boyutunda çözümlerken toplumsal yaşamın olumsuzlukları karşısında idealize edilen birey ve toplumu kurmak ve korumak ister.” (Şahin, Veysel; Topdaş, 2016:479) *Ölmez Otu*, Toroslardaki fakir bir köyün insanların pamuk toplamak için Çukurova'ya doğru yola koyuluşlarını, doğayla olan mücadelelerini sonrasında tekrar köylerine dönüşlerini destansı bir hava içinde anlatır. “Bir önceki yıl verimsiz tarlada çalıştıkları için kışın büyük sıkıntı çeken (Yer Demir Gök Bakır) Yalak

köyü halkı, bu yıl Çukurova'da verimli tarlalarda bol pamuk toplayıp Adil Efendi korkusunu, açlık korkusunu arkaya atar.” (Kudret, 1990:446)”

Yazar üçlemenin diğer romanlarının tersine bu romanda insanı baz almıştır. ”Sarı Sıcağın altında, bulut bulut sivrisineğin içinde çalışan pamuk ırgatlarının hikâyesidir bu roman. Ağır, yabancı doğa koşullarının içinde direnen, yaşayan, savaştan, yıkılmayan insan soyunu, yüzyıllardan bu yana aynı koşulları yaşayan doğa karşısındaki gerçek insanı yazmağa çalıştım. (Çiftlikçi, 1993:206)” Fethi Naci Yaşar Kemal’in köylüye bakışını şöyle değerlendirir: “Ölmez Otu yeni bir bakış acısı getiriyor; Türk romancısının Türk köylüsüne bakışını değiştiriyor. Şimdiye kadar romancılarımız genellikle bir araç olarak bakmışlardır köylüye: Bir toplumsal gerçekliğin anlatılması için bir araç; bir dâvanın savunulması ya da yerilmesi için bir araç... Bir dekoratif unsur... Hep roman malzemesi olarak düşünülmüştür köylü. Ölmez Otu'nda Yaşar Kemal, insan olarak bakıyor köylüye, roman malzemesi olacak değil. Ve bunun için, o uzaktan bakılınca hep birbirlerine benzer görünen köylülerin hiç de birbirlerine benzetmediklerini, öyle akla kara gibi şematik tasniflerle köylülerin anlatılamayacağını, hepsinin ayrı bir iç dünyası olduğunu, bireysiz olduğu söylenen köy topluluklarında unutulmaz bireysel dramların yaşanabileceğini ustaca gösteriyor. (Naci, 1990:293)”

*Ölmez Otu*, 1978’de Fransa’da yılın en iyi yabancı romanı seçilmiştir. Yazara göre de bu roman çok değerlidir. “Yasar Kemal ,1973’te yapılan bir görüşmede "En çok beğendireceğiniz romanınız hangisidir? Sebebi? sorusuna: Ölmez Otu. Sebebini çok bilmiyorum. Ama gene de bir sebebi olmalı. Bence bu romanın kuruluşu, epeyce yaşama yakın. Aradığım insanı belki bu romanda buldum biraz... Birtakım psikolojik gerçekleri yeni bir biçimde burada anlattığımı sanıyorum. (Çiftlikçi, 1993:305)” Ayrıca yazar *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin asıl yazılış amacının *Ölmez Otu* olduğunu belirtir.

Romanın asıl kahramanı Memidik’tir. İnce Memed gibi zayıf ve çelimsiz bir vücut yapısı vardır. “Masallardaki Kel Oğlan’ı anımsatan bu ufak tefek çelimsiz oğlanın öyküsü bir geçiş töreninin evrelerini içerir ve bu bakımdan Devlet Ana’daki Kerim Can’ın öyküsüyle aynı anlamı taşır; yani çocukluktan erkeklığe geçişi. Memidik yediği dayaktan ötürü köyde aşağılanmış bir çocuktur ve düşündüğü tek şey vardır: Sefer’ den oç almak.

Bunu başarır, Sefer'i öldürürse sınavı geçmiş, erkekliğini kanıtlamış olacaktır. Romanın büyükçe bir kısmı, Sefer'in yerine yanlışlıkla başka bir adamı öldürdüğünü düşleyen Memidik'in, karabasanlar, sanrılar içinde adamın cesedini saklamak için çırpınışlarının anlatımına ayrılmıştır.” (Moran, 2001:145) Memidik'in sanrıları roman boyunca devam eder. Ta ki Muhtar Sefer'i öldürüp karakola teslim oluncaya kadar bu sanrılar devam eder. roman genelinde Fethi Naci bu sanrılarıyla Memidik'i bir Shakespeare kişisine benzetir: “Memidik'i anlatırken Memidik'in kişiliğinde bir köylü Hamlet yaratabiliyor. bir Türk köylüsünde de bir Shakespeare kişinin yaşayabileceğini gösterebiliyor.” (Naci, 1990:278)

Dağ köylerinden olan Yalak köyü oldukça fakir bir köydür, köylüler her yıl para kazanmak için Çukurova'ya pamuk tarlalarına inmektedir. Muhtar Sefer, Meryemce, Memidik, Uzunca Ali, Taşbaşoğlu, Koca Halil romanın önemli kahramanlarıdır. Muhtar Sefer köyde kimsenin sevmediği, konuşmadığı biridir. Memidik ünlü bir avcıdır, Sefer'le aralarında husumet vardır. Sefer, Memidik'i daha önce dövmüş, gururuyla oynamıştır. Memidik de Muhtar Sefer'i öldürmeye karar vermiştir. Bunun için her yerde muhtarı izlemektedir. Memidik, muhtarı öldürüp Zeliha'yla evlenmek istemektedir. Uzunca Ali ise köyün yoksullarındandır. Pamuk toplamaya annesi Meryemce'yi hasta olduğu için götürmez. Çünkü pamuk toplayıp para kazanmak zorundadır. Annesini köyde bıraktığı için çok pişmanlık duymaktadır.

Yalak köylüleri her yıl yaptıkları gibi pamuk toplamak için Çukurova'ya iner. Önceki yıl köylüleri verimsiz bir tarlaya götüren Koca Halil köyden kovulmuştur. Yine pamuk toplamak için Çukurova'daki Yalıklılara katılır. Köylüler Uzunca Ali'nin Meryemce'yi getirmediğini görünce onu öldürdüğünü düşünürler. Pamuk tarlaları o yıl iyi ürün vermiştir. Bu bolluğu ermiş Taşbaşoğlu'na bağlamaktadırlar. Memidik pamuk tarlalarının çevresinde Sefer'i öldürmek için fırsat kollamaktadır. Memidik, bir gün Muhtar Sefer'e benzettiği Şevket Bey'i yanlışlıkla öldürür. Herkes Şevket Bey'i aramaktadır. O da yaptığından pişmandır. Kuyudan cesedi çıkararak toprağa gömer. Karakola teslim olmayı düşünür ancak sonradan Sefer'i öldürüp teslim olmaya karar verir.



Köylüler Taşbaşoğlu'nun ermiş olduğuna inanmaktadır. Taşbaşoğlu'nun bir sözüyle Muhtar Sefer ile olan tüm ilişkilerini kesmişlerdir. Muhtar Sefer ise tüm köylülere, Taşbaşoğlu'na kin beslemektedir. Öncelikle Uzun Ali'ye zarar vermek ister. Uzunca Ali, diğer köylülerden deha çok ve hızlı çalışarak bir an önce köye gidip anası Meryemce'yi görmek istemektedir. Ali'nin kendilerinden çok pamuk topladığını gören köylüler, onu çekemezler ve önce Meryemce'yi öldürdüğü söylentileri çıkarıp daha sonra da öldüresiye döverler. Sefer Yeğeni Ömer'i Uzun Ali'nin annesini öldürmek üzere köye gönderir. Ömer bir müddet köyde Meryemce ile kalır. Ama bir türlü öldüremez onu. Romanın sonunda Meryemce'nin ölüp ölmediği tam olarak belli değildir. Sefer, Taşbaşoğlu'nun bir evliya olmadığı yönünde köylülerin fikrini değiştirmeye çalışır. Taşbaşoğlu pamuk tarlasına gelir ancak köylüler ona artık inanmamaktadırlar. Taşbaşoğlu zayıflamış, bitkin biridir artık. Kendi ailesi bile onu dışlamaktadır. Bu durumu kendine yediremeyen Taşbaşoğlu intihar eder. Cesedi nehrin kıyısında bulunur. Sefer olanlardan oldukça mutludur ama bu mutluluğu fazla uzun sürmez. Memidik uygun bir anda onu yakalayıp birkaç bıçak darbesi ile öldürür. “Ölmez Otu, cinayet romanı değil ama cinayet de var içinde. Boyuna adam ölüsünü taşıyor hayalinde, yüzlerce binlerce... En son Taşbaşoğlu'na zulme geliyorlar, hakaret ediyorlar ve öldürüyor muhtarı bir anda; cinayeti ben hep öyle buluyorum, bir anlık delilik gibi görüyorum. Ama bir birikim sonucu...” (Andaç, 2012:181) Sonra gidip jandarmaya teslim olur. Zeliha, Koca Halil ve Hasan onun ziyaretine giderler. Hasat bitmiştir. Herkes parasını alıp alışverişe gidip köye dönmek düşüncesi içindedir. Uzun Ali ise direkt köye gider, annesini sağ bulmak niyetiyle. Yolda onu sağ bulmak ve onu ölü bulmanın hayallerini kurar. Annesini nasıl bulduğu konusunda net bir bilgi verilmez.

### 12.3. Romanda Mekân

Yaşar Kemal'in romanları genellikle mekân temellidir. Yaşar Kemal'in pek çok romanında olduğu gibi *Ölmez Otu*'nda da birçok mekân kullanmıştır. Çukurova'yı avucunun içi gibi bilen yazar, fiziki çevreyi en ince ayrıntısına kadar vermekten çekinmez. Ayrıca eserlerinde yola çıkarak yazarın çok detaylı bir gözlem gücü olduğuna ve doğal hayatı yakından takip ettiği sonucuna rahatlıkla varılabilir. “Edebî metinlerde

insanın yazgisına dönüşen mekân, kendi gerçekçi ve geleneksel yaşantısını öz diliyle ortaya koyar.” (Şahin, Veysel; Topdaş, 2016:465)

Yaşar Kemal’in mekâna bakışı sadece fiziki özelliklerini verip olayların geçtiği yer olarak biçimlemek değildir. Toplumcu gerçekçiliği esas alan yazar için mekân bir amaca hizmet eder. “Yaşar Kemal’in eserlerinin mekânını çoğunlukla Çukurova ve çevresi oluşturmaktadır. Ele aldığı Çukurova, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçerken toplumsal sancılar çeken bir Çukurova’dır.” (Kolcu, 2008:237)

*Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin ilk romanına göre *Ölmez Otu*’nda mekân genişlemiştir. Açık mekânlar daha çok kullanılmıştır. Olay, Çukurova’da Ceyhan Irmağı kıyısındaki verimli pamuk tarlalarında geçer. Yalak köyünde başlayan roman Yalak köyüne dönüşle sona erer. Yaşar Kemal, kişi-mekân uyumunu verirken son derece başarılıdır. Olayların birçoğu da seçilen mekânlardaki uyumla daha çok anlam kazanmaktadır.

### 12.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

**12.3.1.1. Yalak Köyü:** Fakir bir dağ köyüdür. Köylüler geçimlerini sağlamak için Çukurova’ya inmek zorundadır. Romanda köyle ilgili belli bir tasvir yapılmamıştır. Köy yaz döneminde boşalmaktadır. “Yalım kırmızısı döngeler gelmiş ev aralarını doldurmuştu. Yalak köyü Çukurova’ya inmenin hazırlığının telaşındaydı. Köylü yediden yetmişe durmuyor, bir patırtı, bir gürültü, bir gidip gelmeler... Köyde kıyamet kopuyordu. Her yıl Çukura pamuğa inerken köylerde böyle kıyametler kopar.” (Y. Kemal, 1983:24) Fakir alt gruptan olan emekçilerin mekânıdır. Yazarın hemen hemen tüm romanlarındaki köy tiplemesine uygun bir yerdir.

**12.3.1.2. Bataklık:** Bataklık pisliğin, çamurun mekânıdır. Romanda bataklık kavramı fiziki mekân olarak kullanılmıştır. “Memidik yürüyordu, uğunmuş. Büke girdi, arandı. Bataklığa girdi, bataklık kaynamış, köpürmüştü, geriye döndü. Kuru Ceyhan’ın dibinden bir tüfek sesi geldi. Memidik kuru Ceyhan’ın dibine, devedikenlerinin morunun içine girdi bekledi. Tüfekli adam önünden geçti. Uzun boyunlu bir kuş vurmüştü.

Kemerine asılı.” (Y. Kemal, 1983:345) *Toprak Uyanırsa* romanındaki bataklıkla aynı özellikleri göstermektedir.

Bataklık tehlikeli bir yerdir. Çukurova'nın tekin olmayan yönlerinden biridir: “Çukurova tekin değildir. Bir uçsuz bucaksız düzlüktür. Bataklıktır, büküktür, akar sular. ulu denizlerdir. Bulut örneği gelen sivrisinekler.” (Y. Kemal, 1983:36)

### 12.3.2. Algısal Mekânlar

**12.3.2.1. Pamuk tarlası:** Romandaki olayların çoğunun geçtiği yerdir. Ceyhan Irmağı kıyısında bulunmaktadır. Tarlanın özellikleri şöyledir: “Pamuk tarlası, alacakaranlıkta, karlı bir bozkır gibi ta ötelere kadar ağarıyor, karın ışığı nasıl geceye vurur da ağartır, pamuğun ışığı da geceyi ağartıyordu.” (Kemal, 1983:97) Yıllarca tarlalarda ırgatlık, katiplik yapan ve tarları yakından bilen yazar, tarlanın tasvirini şu şekilde yapar: “İyi bir pamuk tarlasının ucuna dikilir de şöyle bir bakarsan salt yeşil yapraklar görürsün. Yeşil yapraklar arasından patlamış ak ak pamuklar. Böylesi bir tarlanın her bir fidanı insanın yarı beline gelir. Ve yeşil dallar arasındaki patlamış kozalar yumruk kadar, yumruk kadardır. İyi olmayan, ya da orta verimdeki bir pamuk tarlasındaki pamuk fidanlarının yaprakları dökülmüş, salt pamuk kalmıştır fidanların üstünde. Tarla, kar yağmış da ortalığı örtmüş gibi olur, lekesiz. Bir de çiçeksiz. Verimli, iyi pamuk tarlası büyük bir çiçek bahçesine benzer, binlerce, renk renk çiçekli. Ve böyle bir tarla sığağı azıcık kırar.” (Y. Kemal, 1983:353)

Pamuk tarlası köylüler için umudun kaynağıdır ama köylülerin farkında olmadıkları şey sömürdükleridir. “Biz de gidip o ahmak köylüler gibi perişan mı olalım? Göreceksin. yakında, bu hafta değ ilse gelecek hafta köylüler hep burada. Permeperişan. Biz de mi gidelim, söyle? Gidelim de eli boş, perişan, ayakları şişmiş geri mi dönelim?” (Y. Kemal, 1983:29) Şevket Bey, Muttalip Bey zengin toprak ağalarıdır. Bunlardan Şevket Bey'i Memidik'in öldürmesi aslında her ne kadar tesadüfî gözükse de gerçekte sömürü düzeninin bir zincirinin kırılmasını ifade eder. Çünkü romanda Şevket Bey'le ilgili birçok anlatım bulunmaktadır. Bu bakımdan tarla sınıfsal fakların iyice belirginleştiği bir sömürü mekânıdır.

**12.3.2.2. Çukurova:** Civar köylerin umududur. Verimli topraklara sahip ova, toprak ağaları tarafından parsellenmiştir. Köylüler ırgat olarak bu verimli topraklarda çalışarak hayatlarını devam ettirmeye çalışmaktadır. Çukurova köylünün gözünde parayı kazandıkları müddetçe umudun mekânıdır. “Çukurova Çukurova’dır. Beti bereketi vardır. Ol sebepten hiç durmamalı, Çukurova’ya inmeli yavrum. Gün geçirip fırsat vermemeli zamana. (Y. Kemal, 1983:29)

Romanın pek çok yerinde Çukurova’ya ait betimlemeler yapılır: “Çukurova’ya kıvrıla kıvrıla giden ak yol duman içinde kalmıştı. İlk defa gördüğü deniz geldi aklına. Deli deli homurdanıyordu deniz. Çok büyük, çok heybetliydi. Tuz kokusu, boz toprağın kokusuna karıştı. Bozkır toprağı da deniz gibi derinden derinden soluk alıyordu. Bozkır toprağı da deniz gibi tuzludur. Bozkır toprağı tıpkı denize benzer.” (Y. Kemal, 1983:30)

Çukurova’nın garip halleri vardır, Çukurova tehlikeli bir yerdir. Çukurova birçok tehlikeyi içinde barındırmaktadır. Köylüler bu yüzden hep diken üstündedirler. Çukurova’da insanlardan olduğu kadar doğadan gelen tehlikeler de vardır: “Bu Çukurova tekin değildir. Bu Çukurova’nın her sineği bir cin, her arısı bir şeytan, her yılanı bir ejderhadır. Bu Çukurova’ya hiç bulaşmamak. Hiç mi hiç. Kim bilir bu karartı da hangi mahlukatın hortlağıdır? Siz siz oldunuz da böyle ışıllı ışıllı yanan şavklı göz gördünüz mü? Böyle gözler ancak cinler padişahında olur, dedi. Haydi yürüyün kardaşlar. Beklemeyin bu karartıyı. Yarın burada hiç bir şey kalmaz. Cin padişahları üstlerine gün ışığı doğurtmazlar. Işığı görür görmez erir giderler. Onlar bir tek ışıktan bile korkarlar. Cinlerin padişahları bir de karanlıkların padişahlarıdır. Haydi yürüyün alacıklara...” (Y. Kemal, 1983:36) Halk kültürünü çok önemseyen yazar bu tehlikeli durumları masalsı bir şekilde anlatır: “Çukurova tekin değildir. Bir uçsuz bucaksız düzlüktür. Bataklıktır, büküklüktür, akar sular, ulu denizlerdir. Bulut örneği gelen sivrisinekler... Çukurova bir sonsuz aklıktır. Göğe yükselmiş, ulu devler gibi ayağa kalkmış yürümüş, binbir renkli ulu devlercesine uçan, akan toz direkleridir. Çukurova sarı sıcaktır. Toz dumandır. ağaçsız, yana yana ördolmuş bir belalı topraktır. Sıtmadır, hastalıktır. Sızlayan kemik, akan terdir. Otomobildir, traktör, biçerdöver, konuşmayan, sırasında yalnız bağırın, insanüstü bir yaratık, pamuktan el, ipek ten, ibrişim saçtır. Hasır şapka, ak libas, kara gözdür. Tekin

değil, tekin değil... Ve bir ejderhadır. Bulut örneği gökyüzünden hışılayarak gelir. Çukurdan dönünceye kadar Toros köylüsü rahatsızdır, korku içindedir. İşini bitirip bir gün önce dağına, bozkırına dönmek ister. Daha geldiğinin ikinci günü dağlar özlemi, bozkır özlemi içini yakar, kavurur.” (Kemal, 1983:36-37)

Çukurova birçok Yalak köylüsünün ölümünün mekânıdır. Taşbaşıoğlu da burada ölmüştür. “Ceyhan yarının az ötesinde bir tümseğe gömdüler. Kel Osman küçücük mezarın etrafını büyücek çakıltaşlarıyla çevirdi. Yalak köylüsünün yarısının ölüsü böyle Çukurova tümseklerine gömülüydü. Alıştıkları bir şeydi bu. O kadar çok üzülmeler.” (Y. Kemal, 1983:314)

Çukurova beyler tarafından parsellenmiştir. Köylüler bir beyin tarlasından bir diğerine gerçek daha fazla para kazanmak derdindedirler. Ücretlerini alabildiklerinde çok büyük bir ihsan almış gibi sevinirler. “En çok pamuk toplayan, en çok para kazanır. En çok pamuğu en eli çabuk insan, en iyi pamuk tarlasından toplar. Ceyhan suyunun kıyısındaki bu tarla Muttalıp Beyindi. Belki bin dönüm vardı. Toprak Çukurova’da en verimli topraklardandı.” (Kemal, 1983:68)

Bir yandan muhteşem coğrafyası ve güzellikleri ile Çukurova, bir yanda sömürünü mekânı insanların yok oluşunun mekânıdır Çukurova. Zıtlıklar içindeki bu mekân bir yandan umudun bir yandan öfkenin mekânıdır. Bu mekân insanların umudu korumalarına da yardımcı olmaktadır.

**12.3.2.3. Dağ:** Dağ, tabiat bütünü içinde oldukça geniş yer tutan gerçek yaşamsal bir parçadır. Dağ kelime manası olarak yüceliği, büyüklüğü ifade etmektedir. Ayrıca koruyucu bir yapısı da vardır. Yazarın İnce Memed serisinde asıl mekân olan dağ, *Ölmez Otu*’nda da önemli bir mekândır. Romanda birçok yerde Toroslar ile ilgili tasvirler yapılmıştır. “Uzakta, kuzeyde, yatık, çepeçevre ovayı kuşatmış Toros dağları ışığa, dumana batmış, beli; belirsiz, kül rengi solup yitecekmiş gibi, ovaya inmiş, kalkıp gidivercekmiş gibi, bir ince bulut misali geniş Çukurova toprağının öte ucuna çökmüştü.” (Y. Kemal, 1983:143)

Dağ sadece fiziki bir yer değildir aynı zamanda ermişleri barındıran bir yerdir. “Yarın değil, öbürsü gün perşembe Perşembe gecesi deri gecesidir. İyi kimseler. Kırklar, o gece dağ başlarında bir araya gelirler. Taşbaş da, ermiş olmaz olası, o Taşbaş da iyi kimse değil mi, o da bir dağ başında meşveret kurar ermiş yarenleriyle. Hangi dağ başında? (Kemal, 1983:117)” Ermiş biri olan Taşbaşoğlu’nun da Kırklar Dağı’na gittiği düşünülür. Dağlar kendi yüceliği gibi yüce insanları da bünyesinde barındırmaktadır. “Yüce dağların başında Kırk Ölmezlerin mağaraları yok mu?” (Y. Kemal, 1983:249)

**12.3.2.4. Ceyhan Irmağı:** Çukurova’nın oluşmasına neden olan ırmaklar Seyhan ve Ceyhan ırmaklarıdır. Yazar romanda bölgeden geçen Ceyhan Irmağını anlatmıştır. “Ceyhan ırmağı uçsuz bucaksız ovanın üstünde eritilmiş gümüş ışıltısında durgun, sessiz, kımılısız kayalıkların gölgesinde bir süre yitiyor, kayalıkları geçince de parlak kıvrılmasını yeniden sürdürüp akıyordu.” (Y. Kemal, 1983:5) yazarın üslubunu öne çıkaran tasvirlerinden Ceyhan Irmağı da nasibini almıştır.

Ceyhan Irmağı insanlara can olduğu kadar can da alır. “Ceyhan ırmağı Akdeniz’e dökülür. Ölüyü bir kıyıya atmazsa. götürür Akdeniz’e verir. Akdeniz’de de balıklar bir anda ölüyü kemiğiyle birlikte sömürürler. Ölü ölür gider işte o zaman...” (Y. Kemal, 1983:222) Tehlikeli ve acımasız olan bu topraklar birçok kişinin ölümüne neden olur. Buraya çalışmak için bin bir umutla gelen insanların çoğu bu topraklarda can verir.

Taşbaşoğlu’nun sonu da Ceyhan Irmağı olmuştur. Köylünün, Muttalip Bey ve Muhtar Sefer’in baskılarına dayanamayan Taşbaşoğlu, kendini “dipsiz kör kuyu” (Y. Kemal, 1983:69) olan Ceyhan Irmağı’na bırakır. Cesedi söğüt ağaçlarının altında bulunur. Herkesi yok eden bilinmezliğe atan Ceyhan, Taşbaşoğlu’nun cesedini geri vermiştir: “Bütün Yalak köylüleri yarın kıyısına dizilmişler, orada öyle hiç kıpırdamadan duruyor, gözlerini suyun içinde usul usul sallanan ölüye, ölünün suyun dibindeki uzamış gitmiş gölgesine dikmişler bakıyorlardı.” (Y. Kemal, 1983:368) Efsanevi bir karakter olan ermiş olarak düşünülen Taşbaşoğlu’nu geri vermesiyle ırmağa da insani bir özellik verilmiş olur.

Toplumcu gerçekçi romanda suyu ifade eden alanlar deniz, göl, nehir gibi yerler açık ve geniş mekânlardır. Bu mekânlar genellikle insanları rahatlatan mekânlardır. Ancak bu romanda Ceyhan Irmağı'nın sert bir yapısı vardır. Acıması yoktur. İçine aldığı bir bilinmezliğe sürükleyen mekân olarak kurgulanmıştır.



### 13- İDAMLIKLAR (1971) - KERİM KORCAN

#### 13.1. Yazar Hakkında

Kerim Korcan (1918-1990), Adapazarı'nın Aktefek köyünde doğdu. Küçük yaştan itibaren kahveci, dondurmacı, köfteci ve berber çıraklığı gibi farklı mesleklerde çalıştı. Sosyalist düşünceleri ve faaliyetleri nedeniyle 1938'de tutuklandı. Gizli örgütte çalıştığı gerekçesiyle yargılandı. 12 yıl hapis cezası aldı ve farklı hapishanelerde hapis yattı. Vatan Partisi'nde yöneticilik görevinde bulundu.

Diğer toplumcu gerçekçi yazarlar gibi Kerim Korcan da hayata tanıklıklarını dile getirmiştir. Roman ve öykülerinin çoğu hapisane hayatında şahitlik ettiği, dinlediği olaylara dayanmaktadır. Öykülerinde genellikle hapisane yaşamına ait anı ve gözlemlerini yansıtır. Eserlerinde oldukça sade bir dil kullanmıştır, kahramanlarını yöresel ağızlarıyla konuşturmuştur. Roman ve hikâyelerinde diri, canlı, doğal bir anlatım içinde, yer yer kişilerin iç hesaplaşmalarını yansıtarak toplumcu-gerçekçi akımın başarılı örneklerini vermiştir.

İlk eserleri tutuklu bulunduğu Sinop cezaevinde yazmıştır. Eserleri yazıldığı dönemde büyük beğeni toplamıştır. "1962'de, Milliyet gazetesinin 'Bir Memleket Gerçeği' konulu yarışmasında 'Köse' adlı röportajıyla Karacan Armağanı'yla da ikinciliği kazandı. *Linç* adlı romanı 1970'te filme alındı, ardından oyun haline getirildi. Tatar Ramazan adlı öykü kitabı 1976'da tiyatroya uyarlandı." (Bezirci, 1980:275)

Kerim Korcan hapisanelerdeki sosyal eşitsizliklerle beraber, köylerdeki ağalık düzeni, hukuk ve adalet sitemindeki aksaklıkları ciddi bir şekilde eleştirmiştir "Kerim Korcan'ın romanlarında yapı, ezen-ezilen çatışması etrafında oluşmuştur. Bu yapı içerisinde yoksulların zenginler tarafından sömürüldüğü teması işlenmiştir. Sömürülen bu insanlar emekleriyle hayatlarını sürdürmek zorunda kalan kişilerdir. Böylece yazar bu insanlar aracılığıyla bireyin toplum içinde emeğinin karşılığını istemesinin bir hak olduğu düşüncesini ifade eder. Bu hakkın alınabilmesi için bireyin kişisel değil, toplumsal mücadeleye girmesi gerektiği vurgulanır." (Erol, 2010:396)



Yazar romanda toplumun aksayan yönlerini yazmanın yazarın topluma karşı bir borcu olduğunu düşünmektedir: “İnsan toplumlarının asırlardır kanayan ve bir türlü dinmeyen yaraları söz konusuydu. Görmezlikten gelmek, susmak hakkımız değil. Aksine bitmeyen dramın üstüne gitmek, toplumun acılarına son vermek yazar olarak görevimiz bizim. Sadece yazarlar mı, cezacılar mı, ilgilensinler idamla, idamlıklarla? Bu ilgi ve sorumluluk alanını alabildiğine daraltmaz mı? Ki o ceza, kurbanlarını seçerken, onların bağlı olduğu toplum katlarına katiyyen aldırıyor, ırgattan başbakana, ezip geçiyor.” (Korcan, 1973:273)

### 13.2. Roman Hakkında

*İdamlıklar* romanı ilk kez 1970 yılında yayınlanmıştır. Yazar esere sonradan iki bölüm daha eklemiştir. Eser yazarın Sinop cezaevindeki izlenimlerinden söz eder. “İdamlıklar romanı cezaevi yaşantısı içinde yer alan ve bu mekânda yönetim sistemine çeşitli eleştirilerin yöneltildiği bir zihniyetle kaleme alınmıştır.” (Erol, 2010:61) Yazar hapishanedeki idam cezasına çarptırılan mahkumlardan yola çıkarak düzen eleştirisi yapar. İdam edilmeyi bekleyen her bir mahkûmun farklı bir hikâyesi vardır. Sesini çıkaramayan gariban mahkûmlar idam edilirken uyanık mahkûmlar bir şekilde idamı, hapis cezasına çevirtmenin yollarını bulabilmektedir. Kerim Korcan, idam edilmeyi bekleyen mahkûmların duygularını ayrı ayrı pencerelerden vermiştir. İdamlıkların ve hapishane koşullarındaki insan psikolojisi derinlemesine tasvir etmiştir. Ölümü beklemenin acısını, yaşama tutunma çabalarını oldukça gerçekçi bir şekilde ifade etmiştir. Yazarın bu romandaki anlatım şekli eleştirilmiş bu eseri *Tatar Ramazan* ve *Linç* kadar beğenilmemiştir: “Kerim Korcan’ın üçüncü kitabı, roman diye sunuldu. ‘Linç’in yarattığı ilgi, ‘Tatar Ramazan’ kitabındaki bazı hikâyelerin ustalıklı gerilimi, ‘İdamlıklar’da daha ergin, daha olgun bir başarıyı aratacağı tabii. Oysa tam tersine oldu. E yayınevini bastığı eser (270 sayfa, 10 lira), hemen hiçbir etki uyandırmadı doğallıkla.” (Nayır, 1972:29)

Romanda farklı hikâyeler, farklı olaylar vardır. Romanda olaylar bir hatıra, röportaj şeklinde anlatılır. İlk bölümü “Bir Gece”de Sinop cezaevi anlatılır, hapishanenin özellikleri, mahkûmların durumu genel hatlarıyla çizilir. Ardından idamlık mahkûmların

neden idam cezaları aldıkları ve kişisel durumları ile ilgili açıklamalar yapılır. Bu açıklamalar roman kahramanı Kerim Bey'in ağzından yani yazarın kendi ağzından yapılır. Yazar idamlık mahkumları anlatırken onları tahlil eder ve onlarla ilgili yorumlamalarda bulunur: “İdam mahkûmlarının bazı davranışları öbür mahkûmlarinkinden çok çok farklıydı. Ne kadar gözden kaçırmak isteseler bu yanları hemen sezilirdi. Hele şu Gerzeli Şakir ağa O'nun buruşuk esmer alnı dışardayken acaba kaç kere secdeye varmıştı? Bırakalım secdeyi, yanılıp ta bir kere canu gönülden Allah demiş miydi?” (Korcan, 1973:35)

Romanda yazar dışardan olayları izleyen biri konumunda olup kendi düşüncelerini kahramanların ağzından dile getirir. Örneğin idamlık mahkumlar Şakir Ağa, Boyabatlı Emin, Ayancıklı Ömer, Resneli Yaver Bey, Onyedililer'in acıklı hayat hikâyeleri bölümler hâlinde anlatılır.

Şakir Ağa, köy ağası ile iş birliği yaparak birkaç köylüyü öldürür. Ama deliller bir türlü bulunamaz. Şakir Ağa idama mahkûm edilir, kararın temyizini bekler. “Zaten kendisi ağa diye çağrılıyordu ama O'nun ağalığı takmaydı. Cepten oldukça zayıftı Şakir ağa ve temyizden kelleyi kurtaracak kadar parası yoktu. Avukatı, Ankara'da bir adamı yoktu. Bu sebepten kanun kapılarından ümidi kesti. Bir zaman hiç konuşmadan, tek tek basarak arşınladı mahpushane bahçesini. Kimselere sokulmadı. Kendi kendisine çözmek istediği bir meselesi vardı. Derdi neyse ortaya koyup, kimseden bu hususta fikir almak istemiyordu besbelli.” (Korcan, 1973:36-37) Şakir Ağa sürekli namaz kılarak, Allah Allah deyip meczup hareketler yaparak idamdan kurtulmanın yollarını arar ve sonunda idamdan kurtulur. On beş yıl cezaya çarptırılır. Karar çıktıktan sonra eski Şakir Ağa oluverir. “Tabî Şakir ağa artık esrar da içecekti. Kumar da oynayacaktı. Gazel de atacaktı ezan yerine. Gün öldürmekti onun tek meselesi. Bunda şaşılacak ne vardı? Kelleyi ipten kurtarmıştı bir kere. Bu eski dünyasına yeniden adım atabilmek için önemli bir konaktı...” (Korcan, 1973:54)

Boyabatlı Emin bölümünde askerde olan Emin'in karısının köyde tecavüze uğraması ve Emin'in hamile kalan eşini öldürmesi anlatılır. Hapishanede mahkumların aşığılayıcı

tavırları karşısında ezilen Emin, hücreye atılır ve buna itiraz etmez. Hücreden bir müddet sonra çıkarılır tam bu duruma sevinecekken o gece idam kararı infaz edilir.

Ayancıklı Ömer bölümünde Ömer'in adam öldürmek suçuyla idam cezasına mahkûm edilmesi anlatılmıştır. Köyden biri Kara Musa denen birinin eşiyle aşk yaşamaktadır. Bu aşkı devamlı kılmak için Musa'yı ortadan kaldırmayı planlar. Musa'ya yaklaşır onunla arkadaş olur. Kara Musa'ya Ömer'in her yerde onu öldürmek istediğini söyler. Kara Musa buna inanır. Derken bir gün kimliği belli olmayan kişiler tüfekle Kara Musa'yı vurur. Musa son nefesinde kendisini Ömer'in vurduğunu söyler. Musa'yı vuran kişiler tüfeği Ömer'in samanlığına saklamıştır. Jandarma evde arama yapınca silahı bulur ve Ömer suçsuz olduğu halde idama mahkûm edilir ve Ömer'in cezası infaz edilir.

Roman, Resneli Yaver Bey'in hikâyesinin anlatılmasıyla devam eder. Bir gün fındık bahçelerini gezmeye giden Yaver Bey, bahçede fındık toplayan işçileri görür. İşçiler, fındıklığın sahibinin Belediye Başkanı Asaf Bey olduğunu söylerler ve Yaver Bey'in tüm karşı koymasına rağmen fındık toplamaya devam ederler. Yaver Bey, çareyi Asaf Bey'e gitmekle bulacağını sanır. Asaf Bey, fındık bahçesinin ısrarla onun olduğunu ve Ermenilerden satın aldığını söyler. Bunun üzerine Yaver Bey valiye gider, vali onunla ilgilenmez. Ankara'ya gider ama oradan da bir sonuç alamaz. Çaresiz kalan ve bunu gururuna yediremeyen Yaver Bey, Asaf Bey'i kahvehanede bulur ve silahla vurur. İdam cezasına çarptırılır. Hapishanede akli dengesinin yerinde olmadığına dair hareketler yapar ve cezası idamdan yirmi beş yıla düşürülür. Af çıkar tecavüzcüler serbest bırakılırken kendisi beş yıl daha hapis yatar. Buna sinirlenir ve devlet büyüklerine mektuplar yazar. Hapishane yönetimi ile sürekli çatışır ve sonunda başka hapishaneye sürgün gönderilir.

Eser, kitaba sonradan eklenen *Onyediler* kısmıyla devam eder. Bu bölümde Marksist- Leninist düzen yanlısı on yedi genç mahkûma idam kararı verilmiştir. Bunların arasında yazarın arkadaşının da oğlu vardır ve yazar bu durum için üzülmemektedir.

*İdamlıklar, İşte Hüseyin* adlı bölüm ile sonlanır. Çocuklarıyla görüşemeyen anne babanın dramı anlatılır. Hüseyin idam edilecektir. Anne ve babası onu görmek

istemektedir ancak Hüseyin'i sadece pencereden görebilmişlerdir. Bu görüş Hüseyin'i son görüşleridir. Çünkü Hüseyin o gün idam edilecektir.

### 13.3. Romanda Mekân

Eserde mekân genel olarak arka plandadır. Romanın ana mekânı hapishanedir. Yazar romanda belirgin olan mekânları için uzun tasvirlerde bulunmamıştır. “Mekân da Kerim Korcan'ın eserlerinde ihmal edilen anlatım unsurlarından biridir. Bazı roman ve hikâyelerinde olay örgüsünün geçtiği mekân uzun uzun tasvir edilmemiş, yer belirten bazı isim ve sıfatlarla yetinilmiştir. Bu da onun okuyucusuyla kültür birliği içinde olmasıyla açıklanabilir. Mekânın olay örgüsü ve tema bütünlüğü içinde yeterince yer almaması yazarın bir kusuru olarak görülmelidir.” (Erol, 2010:399)

#### 13.3.1. Çevresel / Fiziki Mekânlar

Romanda algısal mekânlar kullanılmıştır. Yer yer fiziki mekânlar ismen zikredilmiştir. Boyabat, Ayancık, Kütahya, Sinop bunlardan bazılarıdır.

#### 13.3.2. Algısal Mekânlar

**13.3.2.1. Mahkeme:** Romanda mahkeme adaletin tam olarak sağlanamadığı, yalancı şahitlerin boy gösterdiği, zaman zaman cinayetlerin işlendiği, müddeiumuminin suçluları acımasızca eleştirdiği kapalı, dar bir mekândır. Romanda mahkeme şu şekilde tasvir edilir: “Bi sürü dipsiz doruksuz laf. Vallaha bi kulağımdan girip öbüründen çıktı. Yok şöyle olmuş, yok böyle olmuş. Bu mahkeme dedikleri de havaynan dönen bir değirmen zaar! Kaat atıp sepedine daşlarıynan laf öğüdüyo. Onu inceler, bunu inceler. Biz mandayı kaybetmişiz! Onlar hala karıncanın peşinde. Madem bu işe bu kadar meraklıydı bu adamlar! O deyyus bizim karının peşinde dolanırken neredeydiler?” (Korcan, 1973:12-13)

Mahkemelere ve adalet sistemine yöneltilen en büyük eleştiri romana da konu olan idam kararlarıdır: “Ben dedim ki, ölümü hak etti bu deyyuslar kitabın kavlince. Bi

yanlışım varsa töbe derim Allahım! Ne cennette yeri var bunların, ne de cehennemde ... Ama mahkeme kapılarına düşünce bütün işler değişti ve de tersine döndü. Beyaz kaat serildi, kara kalem yazdı. Kıravatlı kulların hep bir olup Allahım, töreyi kitabın kavlini bozdu. Makinalı gibi taradı yüzümü daktilolar, alnıma takır takır idam hükmünü yazdı.” (Korcan, 1973:29)

Mahkemelerin işleyişi çok yavaştır temyizler bile yıllarca sürmektedir. Ömer’in temyiz kararı yedi yıl sonra çıkmıştır. Temyiz sürecinden hiç haberi olmayan Ömer bir anda ölümle karşı karşıya kalmıştır. Mahkemeler gizli ve karanlık bir yer olarak betimlenmiştir. “Ömer yılların yılı gene böyle bir mahkemenin kararıyla mı bekliyordu ipe çekileceği geceyi? Öyleyse bu gizli mahkeme hiçbir yanıla bildiğimiz normal mahkemelere benzemiyordu. Onun suvari jandarması, savcısı, hâkimi yoktu. Daktilosu, zaptı, dosyası ve mahpushanesi yoktu. Bu gizli mahkemenin suçlu gördüğü insanlara uyguladığı bir tek kanun maddesi vardı: Ölüm! Kararlarını daima gıyapta ve görünmeyen bir yerde gizlice veriyor ve fakat suçluya tebliğ ve duyurmaya lüzum duymadan onu uygun bulunduğu anda öldürüyordu. İşte asıl mesele, bu normal mahkemelere meydan okuyan, aldığı gizli kararlarla adaleti yolundan saptıran karanlıklar mahkemesini bulmaktı.” (Korcan, 1973:149) Romanda toplumcu gerçekçiliğin bir sonucu olarak düzen eleştirisi yapılır Bu düzen eleştirisi hapisane ve mahkeme mekânları üzerinden yapılmıştır.

**13.3.2.2. Köy:** Kırsal bir yer olan köy, devlet kanunlarının tam olarak işlemediği bir yerdir. Burada köyün veya güçlü olanların sözü geçmektedir. Olaylar kötü durumla sonuçlandığında hükümet o zaman devreye girmektedir. “Neden bir gelivermediler bizim köye? Tabii burada konuşması kolay ya! Dik hökûmatın candarmasını kapıya. Ve mübaşirin eline kaatları, bağır babam bağır! Sen onu hurda yaparsın. Şehirlik yerde yaparsın. Köylük yerde olmaz bu! Dağlık yerde olmaz bu! Ne bi kolaymış koltuklara kurulup da hüküm yürütmesi. Dağda, köyde yürümez bu kanun. Evet, kanuna hörmetimiz var ya! Bu işler hep hökûmat tarafından olan işlerdir. Lakin bizim oralarda yürümez. İş köylere geldi miydi, elin oğlu dağda yatırır da hıza keser gibi keser adamı!” (Korcan, 1973:13)

Köy ağalar veya muhtarlar tarafından sömürülen bir yerdir. Köy “tokatla ırgatın çalıştırıldığı”, ağanın “fıkaranın uçkurlarına el attığı”, imamın da ağanın yanında yer aldığı; fakirlerin ezildiği, bir yer olma özelliği taşımaktadır. “Dirliği düzeni bozulan köylere gidin, orağı kalkan ağalar vardır köylerde. Gidin kuzuyu ağzına verip, kurtla kuzuyu sulf edin! Kanı akacak Kara Musa’lar vardır. Karısı dul kalırsa ölenlerin, dişli ve paralı adamlardan onlara kocalar buluverirsiniz.” (Korcan, 1973:175)

Köylerin durumu pek iç açıcı değildir. Diğer toplumcu eserlerde olduğu gibi köy bir sömürü düzenidir. Çıkar odakları köylünün emeğini sömürmektedir. “Toprak kara sabanla işlenir hala, yer yer verdiği mahsul kıttır. Ağanın ve kuyrukçularının. Muhtarın ve uslu’ların. İmam ve taifesinin. Öğretmen ve çocuklarının. Yarıcılarının ve teknil ırgatlarının. Nihayet jandarmanın geçimleri bu topraktan bu şekilde çıkarılan mahsule bakmaktadır.” (Korcan, 1973:72)

Köylüyü hapse düşüren veya suça iten şartlar ekonomik ve politik nedenlerdir. Köye önem verilememesi düzeninin sağlanmaması beraberinde insanları ister istemez suça itmiştir. “Onların geleceklerini daha doğdukları gün karanlık kılan bir takım kötü şartlar vardır bu köyde. Zorla ırza geçen adam bir yerde kendine göre haklıdır. Emin dersek, yıllarca askerde özlemiş tertemiz yuvasını, bıçağını çekerek namusunu temizlemek davranışında kendisini haksız bulmamaktadır. Kim haksız oluyor bu şartlarda öyleyse? İnsan kaderini ta doğuştan biçimlendiren bu köydeki ekonomik ve politik şartlar.” (Korcan, 1973:73) Korcan romanın genelinde çok detaylı olmasa da köy sorununa değinmiştir. Köydeki sömürü düzenini ve insanları suça iten nedenleri dile getirmiştir.

**13.3.2.3. Orman:** Romanda birçok yerde kullanılan bir mekândır. Orman romanda gizlenme saklanma ve kötü işlerin yapıldığı bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Mahkumların içinde buldukları durum da karanlık çıkışı olmayan ormana benzetilmiştir: “İdamlıklar da öbür mahkûmlar gibi yer içer eğlenirlerdi. Ne yemeleri yalancıktan, ne gülmeleri zorakiydi. Yalnız onların geceleri bir başkaydı. Çıkış yollarını bulamadıkları karanlık bir ormana saparlardı tatlı bir uykuya dalmak istedikçe. Bütün yolların bağlandığı bir ormana. Her adım onları bir bilinmeze götürürdü. Bir yol ararlardı

kendilerine hep. Canlarına amanlık veren bir yol. Ah! Bu yol vermeyen ormanlar! Oralarda her adım bir engele çarpardı. Bir rüzgâr eserdi ki ağaçların doruklarında. Bir rüzgâr ki en katı insanları taş edip dondurur hey! Nelerden, nerelerden korkacağını şaşırır insan, her ağacın dibinde bin kurt birden ulurdu. Vurur rüzgâr vurur, deniz dalgaları gibi döverdi dallan. Ağaç gövdeleri kulak zarlarını patlatacak gibi çatırdarken, dayanılmaz bir gıcırtya dönerdi bu sefer çıkardığı sesler. Sonra her ağacın altında bir canavar, ateş çakardı kuduran gözlerinde. Bir bakarsın hepsi kara bir taş gibi yerlerine çakılmış. Bir de bakarsın dikip başlarını sıradan ulumadalar.” (Korcan, 1973:24)

Emin karısını ormana götürüp orda öldürmüştü: “Emin’le karısı ormana yürüdüler. Köyün hemen kıyısından başlayan ormana. Arkalarında ağlayan yaşlı bir kadın bırakmışlardı. Yürüdüler, yürüdüler. Emin önde karısı arkadaydı. Bir yere geldiler ki kadın durdu, tik uğradığı şaşkınlıktan kurtulmuş bulunuyordu. Baktı kocasına, gözlerinde korku vardı şimdi. Aylardan beri böyle yakından ilk defa bakışıyorlardı.” (Korcan, 1973:59) Orman her ne kadar gizlenme mekânı olsa da Emin ormanda duramaz. Tekrar köye döner ve köydekilere nutuk çektikten sonra jandarmaya teslim olur.

Kara Musa’da ormana saklanan kişiler tarafından vurulmuştur. Orman bu yönüyle gizlenmeye yarayan, kötülükleri saklayan bir mekân olarak ifade edilmiştir.

**13.3.2.4. Mapushane:** Hapishane, Türk edebiyatında özellikle toplumcu gerçekçi söylemin yaygınlaşmasıyla birlikte siyasi bir boyut da kazanmıştır: “Dünya edebiyatında farklı siyasi yelpazelerden yazarların ele aldığı bu gerçeklik, Türk edebiyatında daha çok Marksist, toplumcu ideolojiye bağlanmış yazarlar tarafından işlenmiştir.” (Soner, 2010:22)

Kerim Korcan hapishaneyi bir mekân olarak *Linç* romanı, Tatar Ramazan ve *İdamlıklar* adlı eserlerinde ana mekân olarak kullanmıştır. Bu mekân dar, kapalı, labirentleşen bir mekândır. Hapishane suçluların cezalandırıldığı olumsuz bir mekândır. Yazar on iki yıl hapishanelerde kalmış buradaki tecrübelerini yazıya aktarmıştır. “Toplumsal gerçekçiliğe bağlı olarak, halkı bilinçlendirmek uğruna, zaman zaman ceza evlerine düşen Kemal Tahir (1910-1970), Orhan Kemal (1914-1970), Kerim Korcan

(1918- 1990) gibi roman yazarları, hapishaneleri bir çeşit laboratuvar olarak görmüşler, orada gördükleri hayatı gözlemlerine dayanarak anlatmışlar, işittiklerine dair romanlar yazmışlar, bir yandan da devrin hukuk ve adalet anlayışını tenkitten geri durmamışlardır.” (Okur, 2002:76)

Hapishanelerin kuruluş amacı ıslah etmek olsa da hapishane insanı değerlerin hiçe sayıldığı insanların daha da canavarlaştırıldığı bir yer haline gelir. Hapishane bir mekân olarak insanların acı ve eziyet çektikleri yeri simgeler. Haksız bir şekilde veya toplumsal sorunlar sonucunda insanların cezalandırıldığı mekânlardır. Maksat bu insanların ıslah etmekse bu sonuçlara neden olan sebeplerle uğraşmak bu suçları ortadan kaldırmak için en önemli adımdır.

Hapishanelerin yemekleri de kötüdür. Anneleri ile hapse gelen iki çocuğu şu şekilde anlatır: “Yavru yüzleri solgundu. Belli ki epeyce kuru mahpushane tayını yemişlerdi. Annelerinin günahlarına bilmeden ortak olmuşlardı.” (Korcan, 1973:10)

Eserlerde hapishane mahkûmların sıkıldıkları, bunaldıkları ve bazen de işkence gördükleri bir yer olarak verilir. Hapishanelerde çeşitli kanunsuz işler yapılmaktadır. “Gecenin karanlığında mahpushane bahçesi... Zalim bir sessizlik oluyor arada. Sonra tek tek sopa sesleri geliyor. Çadırcılar çarşısından alınmış eski bir plaktan Hafız Burhan'ı dinlemeye benzemez bu? Allah Allah diyordu her sopaya Manisalı Şerif, sesi perde perde kısılırken. Perişan olmuş. Kırılmış bir sesle sıralıyordu sonra: Allah! Allah! Allah! Bir kişi döğülüyor. On kişi döğüyorlar ve aşağıda beş yüz kişi susuyordu. Evet gecenin on ikisi. Tekmil mahkum ayakta ve uyanık. Ama ne var ki susuyorlar. Ufacık bir direniş hareketi bile yok aralarında. Hafifçe kızarıyor çoğunun yüzü yalnız. Korktukları için, kendi kendilerinden utanıyorlar. Hak aramak, haksızlığa karşı gelmek pek sökmez bir iş gibi geliyor onlara. Salhaneye yenice getirilmiş, kesilecekleri saati bekleyen şaşkın bir koyun sürüsünü andırıyor acıklı halleri...” (Korcan, 1973:237) Kanunu uygulamayanlar bizzat kanun adamlarıdır. “Yaprak yaprak açar teşkilatı esasiye kanununu ve meşhur maddesini ezbere bilmesine rağmen bir daha okur: "İşkence ve angarya mülğadır". Senelerden beri bu kanun yürürlükte, sopa da anlı şanlı meriyettedir. Yaver Bey bu yoldan bir şey çıkaramayacağını bilir. Hırsla kapatır bu küçük kitabı ve bir daha anlar ki: Kur'anı



din adamları, teşkilatı esasiye kanunu da kanun adamları çiğnemektedir...” (Korcan, 1973:238)

Hapishanelerde kanun sadece fakirlere uygulanmaktadır. Zengin adamı olan kişiler kayırılmaktadır. “Fakir mahkumların ufacık yavruları babalarını görebilmek ümidiyle ziyaret günleri mahpushane kapısında bekletilirken, zengin ve mütegalibe soyundan gelen mahkumlar, geceleyin gizlice mahpushaneden çıkarılıp rakılı kanlı ziyafetler çekilmektedir. Savcı Bey'in bunlardan haberi var mı?” (Korcan, 1973:240)

Düzene karşı duran Yaver Bey gibi haksızlığa karşı koyan tipler hapishanelerde istenmez. “Ağzı laf yapar. Eli kalem tutar. Böyle bir mahkûmu hangi mahpushane idaresi kabul eder? Tabii hiçbir mahpushane idaresi kabul etmez. Onlar köpeksiz köy ararlar çomaksız dolaşmak için. Zamanlı zamansız başlarının ağrıtılmasını istemezler. Mahkum azgın taylar gibi yarışmamalı. Usluca oturmalı oturduğu yerde. Etliye sütlüye karışmamalı. Başına Ağustos sicağı vurmuş kara koyunlar gibi soluya soluya yatmalı hep, baş ağrıtan hareketlere girişmemeli ... İşte mahkumun katiyen zorlamaması icabeden demirden çerçeve budur.” (Korcan, 1973:196)

Her ne kadar zorlu şartlar olsa da insan daima hayata tutunmak istemektedir. Bu zorlu ortamda bile vakit geçirebilecek psikolojisini rahatlatabilecek şeyler bulunabilir: “Ne kadar şikâyet edilirse edilsin, gene de mahpushanenin yaşanacak bir havası vardır. Zaman zaman kendini bu havaya kaptırıp insanın nerede yaşadığını unuttuğu bile olur. Ama böyle sonbahar gelip de idamlar başlayınca, mahkûm birde en acı çizgide anlayıverir nerede olduğunu... İşte ben de böyle olmuş, bir insan mezbahasında yaşadığım hissine kapılıvermişim. O zalim mahpushane çatısı düşündürüyordu belki de bunu. Evet, bir garip mezbahadaydık ve etrafı yüksek kale duvarlarıyla çevrilmiş bir avluda öldüreğimiz günü bekliyorduk. Bu böyle olunca ne farkımız kalıyordu hayvanlardan? Hemen hemen hiçbir farkımız kalmıyordu. Neden mi? İşte meydanda cevabı! Onları kesmeye götürüyorlar. Bizleri de asmaya...” (Korcan, 1973:18) Hapishanenin bir diğer yönü öğreticiliğidir. “Bilen için mahpushane, kendi kendine öğreten, hocasız bir mekteptir!” (Korcan, 1973:41)

Hapishane ağırlıklı olarak olumsuz bir algı oluştursa da yazar olumlu yönlerine de değinmiştir. Dış dünyanın mevcut şartlarının da bir hapishaneyi andırdığını anlatmak istemiştir. “Kerim Korcan’ın eserlerinde duyumsatmaya çalıştığı en önemli şey, insan algılaması noktasında büyük farklar olmakla birlikte, hapishane ve dış dünyanın birbirinden bağımsız şeyler olmadığıdır.” (Soner, 2010:25) hapishaneyi oluşturan şartlar günlük hayattaki durumlardır.

1940 sonrası toplumcu gerçekçi romanlardaki köy gerçeği yerini giderek dönemin sıkıntılına hapishane ve gecekondu gerçeğine bırakmıştır. Hapishane, özellikle 1960 ve sonrasındaki öğrenci olayları nedeniyle toplumcu gerçekçi romanın mekânlarından biri olmuştur. Hapishane düzenin, yanlış uygulamaların adaletsizliğin mekânı olarak romanda kendine yer bulmuştur.

## 14- ÇELO (1972) - ABBAS SAYAR

### 14.1. Yazar Hakkında

Nail Abbas Sayar (1923-1999), Yozgat'ta doğdu. Ortaokul ve lise öğrenimini Yozgat'ta tamamladı. Öğrenim gördüğü yıllarda devam ettiği Yozgat Halkevi onun hayatında, sanatçı kişiliğinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Maddi imkânsızlıklar içinde büyüyen yazar çalışmak zorunda kaldığından bir süre öğrenimine ara vermiştir. Çeşitli işlerde çalışmıştır. Vekil öğretmenlik, iâşe memurluğu yapar ama tatmin eden bir ücret alamaz. Ardından İstanbul'a gider burada babasının bir tanıdığına kızı ile evlenir; yayıncılık, gazetecilik, ticaret ile uğraşır ve aynı zamanda İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesini bitirdikten sonra Yozgat'a döner. Ömrünün sonuna gazetecilik ve yayın faaliyetlerine devam eder.

Yazar, sanat hayatına şiirle başlamıştır. Şiire çok önem vermiştir. Şiirsel anlatımının romanlarında da etkisi görülmektedir. Hayatının önemli bir kısmını Yozgat'ta geçiren Abbas Sayar, diğer toplumcu gerçekçiler gibi gözleme çok önem vermiş, Orta Anadolu insanların dertlerini, kederlerini, sevinçlerini, dilini, kültürünü eserlerine taşımıştır.

Eserlerinde köy insanının yaşantılarını yerel dil özelliklerini de kullanarak yansıtmıştır. “Helbet, solur, helbet.. Allah kimsenin yolunu yolsuza düşürmesin. Haksız emmisi irezil etti oğlanı orta yerde. Koca mülkün üstüne oturdu. Laf saabı etmedi yetimi. Muhanet zor oğlum. Yokluk gâvurluktan da kötü. El kapısı ‘evet efendim’ kapısı. O güzelim mülkü el süreceksin, el ekeceksin, Çelo da el kapılarında irezil olacak, rüsvay olacak. Hak şahit olsun ki oğlanın haline acıyorum.” (Sayar, 1973:125) Romanlarında şive taklitleri, yer yer deyim, atasözü ve mânilerle destekleyerek rahat, akıcı ve sıcak bir dil geliştirdiği görülür. Orta Anadolu şivesini iyi bilen yazar, romanlarında kurguladığı köylü karakterleri konuştururken şive taklidini son derece başarılı bir biçimde kullanır. “Genellikle büyük hikâyeye niteliğinde görülen bu eserinde yeni dili, başarılı çevre betimlemeleriyle Orta Anadolu gerçeklerini yansıtırken, olumlu olumsuz kişileri,

koşulları içinde ele aldı. Onların ruhsal durumlarını yansıtırken özentiyeye ve gereksiz uzatmalara, gerçeği saptıran çözümlemelere düşmedi.” (Kurdakul, 1973:338)

Abbas Sayar, her ne kadar köy yaşamını konu edinen köy romanı olsa da onu diğer yazarlardan ayıran fark, köy kökenli olması ve birebir siyasi bir mesaj verme kaygısı gütmemesidir. Abbas Sayar’ın yapıtlarında Orta Anadolu yöresindeki insanların yaşantılarının yanı sıra, yörenin doğal koşulları ve iklim özellikleri gibi konulara da yer verilmiştir. Doğa betimlemelerinin dışında Abbas Sayar, yapıtlarında köy insanının yaşantısını kötülemeden başarıyla sergilemiş toplumcu gerçekçi bir yazardır.

Yazarın eserleri birçok ödüle layık görülmüştür. “Yılkı Atı ile 1970 TRT Roman Başarı Ödülü’nü ve Çelo ile Türk Dil Kurumu 1973 Roman Ödülü’nü, Can Şenliği ile 1975 Madaralı Roman Ödülü’nü kazandı.” (Bezirci, 1980:318)

#### **14. 2. Roman Hakkında**

*Çelo*, yazarın ikinci romanıdır. *Çelo* romanında, küçük yaşta anne ve babasını kaybeden ve yetim kalan Çelo’nun babasından kalan mirasını amcasından almak için yaptığı mücadele ve bu mücadelenin arasına sıkışıp kalmış bir aşk hikâyesi konu edilir.

Roman kahramanları ne tam iyidir ne de tam kötüdür. Roman boyunca insanın zaaflarıyla birlikte var olduğunun altı çizilir. “Çelo’da ise ne zaman iyi ne zaman kötü olacağı bilinmeyen iyi ve kötü insanlar vardır. Çelo kaderine sürüklenir ama, tereddütleriyle, amcasına tanıdığı fırsatlarla öylesine insandır ki, sadece köy romanlarında değil, edebiyatımızda da unutulmaz bir yer kazanmıştır.” (Enginün, 2005:329)

Romanda diğer köy romanlarında olduğu gibi siyasi söylemlere rastlanmaz. Toprak ağası yoktur, toprağı sömüren kötü insanlar vardır, güçlünün zayıfı ezdiği bir düzen vardır. Para ile sahte senet yapan, yalancı şahitlik eden kişiler vardır. Yazar romanda ekonomik çözümlenmeden çok insan faktörü üzerinde durur. Yazarı diğer köy

romanı yazarlarından farklı kılan yön kendisinin de köy hayatının içinden gelmesidir. O tanık olduğu değil yaşadıklarını anlatmıştır.

Hakkı olan toprağı amcasından almaya çalışan, bu uğurda pek çok zahmet çeken Çelo Anadolu'nun kanayan bir yarasının simgesi konumundadır. Toprak Anadolu'nun köylüsü için her şeydir. Toprak mücadelesi ağa köylü, köylü-köylü şeklinde devam etmektedir. Köyde herkes toprağına sahip olmak istemektedir.

Romanın dikkat çekici bir özelliğı de anlatımıdır. Roman bazen kahramanın bakış açısından bazen hâkim bakış açısından bazen de gözlemci bakış açısından anlatılır. Romanda diyaloglar ile akıcılık ve hareketlilik sağlanmaya çalışılmıştır.

Asıl adı Çelebi olan roman kahramanına köyde herkes Çelo demektir. Çelo küçük yaşta anne ve babasını kaybetmiş yetim kalmıştır. Çelebi mecburen amcası Eset Çavuş'un himayesine girmiştir. Eset Çavuş oldukça zalim ve çıkarıcı biridir. Çelo'nun babasından kalan mallara el koymuştur. Eset Çavuş, Çelo'yu bir hayvan gibi çalıştırmaktadır. Çelo'ya çobanlıktan, ırgatlığa her türlü işi yaptırmaktadır.

Çelo her ne kadar ağır çalışma yükü altında ezilse de amcası kızı Kezik'e aşiktir. Kezik de Çelo'yu sevmektedir. Bu aşk Çelo'yu hayata daha sıkı bağlamaktadır. Bu durumu sezen amcası Çelo'ya daha kötü davranmaya başlar. On dört yaşına giren Çelo bu zulme dayanamaz ve köydekilerin telkinleriyle başka bir köydeki halasının yanına gider. Ancak eniştesi onu evde istemez. Çelo buradan da gitmek zorunda kalır. Köydeki kahvehanede çalışıp orada yatıp kalkar. Türlü türlü sıkıntılara uğrar. Beş yıl boyunca da çeşitli yerlerde sefil bir hayat sürer.

On dokuz yaşına geldiğinde Nail Bey'in çiftliğinde çalışmaya başlar. Nail Bey'den amcasından haklarını alabilmek için yardım ister. O da tarlaların amcası ve babasının üzerine kayıtlı olduğunu gösteren belgeleri getirir. Çelo belgeleri alarak köyün yolunu tutar.

Köye dönen Çelo, niyetini herkese duyurur. Amcasının güzellikle hakkını vermeyeceğini anlayan Çelo mahkemeye başvurmak ister. Kezik'i görünce bu düşüncesinden vazgeçer. Bu arada Kezik başkasıyla evlendirilmiş ve oldukça mutsuz bir hayatı vardır. Kezik, kocasından dayak yiyince babası evine döner. Çelo ile evlenme umudu vardır. Ancak bu durumu sezen annesi Kezik'i geri evine göndermeye çalışır, Kezik'in kendini öldüreceğini söylemesi üzerine geri adım atar. Bu arada Çelo haklarını amcasının düşmanı Kalkuyruğun Yusuf'a satmaya karar verir. Bu haberi duyan Eset Çavuş eşinin telkiniyle Kezik'le Çelo'yu evlendirme kararı alır. Çelo, Kezik'in küçük kardeşli İzzet ile anlaşamamaktadır. Bir gün yine tartışılar ve Çelo İzzet'i öldüresiye döver. İzzet kanlar içinde kalır. Eset Çavuş zaten gönüllü olmadığı bu evlilikten bu olayı bahane göstererek vazgeçer. Kezik'in eşi ve ailesi Kezik'in evine geri dönmesi için Eset Çavuş'a baskı yaparlar ve o da baskıya dayanamayarak Kezik'i tekrar evine geri gönderir.

Çelo bunu duyunca çılgına döner, hançerini kaptığı gibi tarlada çalışan Eset Çavuş'un yanına gider. Birkaç bıçak darbesi ile amcasını öldürür. Sonra gidip jandarmaya teslim olur. Kezik, yaşananlara dayanamaz ve kendini göle atar. Mahkemede olanları öğrenen Çelo çok sinirlenir ve mahkeme çıkışında amcası oğlu İzzet'e "Bana bak !.. dedi. Yaşım on dokuz. On dokuz yıl daha verirler. Eder otuz sekiz. Mapustan çıkacağım. Yine köye geleceğim. Senden hakkımı almassam, ölü anamı, ölü ninemi Kabe yolunda zina etmiş kul olayım..." (Sayar, 1973:269-270) der. Romanın sonu açık bırakılır.

### 14.3. Romanda Mekân

Çelo, genel anlamda bir köy romanıdır. Bu romanda mekânların isimleri coğrafi özellikleri pek verilemeyerek romanın daha kapsayıcı olması hedeflenmiştir. Romanda köy, tarla, bahçe, dere, tepe gibi açık ve geniş alanlar kullanılsa da psikolojik yapı bakımından mekânların kapalı alanlara döndüğü görülebilir. Diğer köy romanlarındaki gibi köy hakkında detaylı tasvirler yer verilmez.

Abbas Sayar doğaya, doğduğu büyüdüğü yerlere aşık biridir. Her ne kadar öğrenimini, ilk ticari hayatını İstanbul'da geçirmişse de yine memleketi Yozgat'a dönmüş ömrünün çoğunu burada geçirmiştir. Romanda yazar doğa tasvirlerine özellikle önem

göstermiştir. Doğaya âşık olan yazar tabiat tasvirleri yapmayı çok sever: “Güneş, öğleye varmadan, dik konuşuyordu. Toprağı bin güçlkle yaran iştahlı bostan ve sebzeler, gölgede dikleştirdikleri omuzlarını aşağı sarkıtıyorlar, daha baharın umut dolu bu aylarında tarla sahibine, mavi gökyüzüne yalvarış dolu gözlerle bakıyorlardı.” (Sayar, 1973:71)

Romanda kullanılan mekânlar hayata tutunmayı sağlayan insanı var kılan, geleceğe umutla bakmasını sağlayan yerlerdir. Çelo, bu arayış içinde kendine iyi bir hayat kurmak isterken yaşamış olduğu haksızlıkların verdiği öfke ile hapse düşer.

Roman bir mekân üzerin oturulmuş ama mekânın ön plana çıkması arka plan itilmiş izlenimi vermektedir. Romanda hapisane, Nail Bey’in çiftliği, halasının evi, Eset Çavuş’un evi ile ilgili detaylı bilgiler verilmez.

#### 14.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

**14.3.1.2. Halasının Evi:** Çelo amcasının zulmünden kaçmak için bir umutla halasının evine gider. “ ‘Nere?’ dedim ‘Ora?’; ‘Nere?’ dedim. ‘Halanın köyü?’ ‘Karacaviran derler, bir köy var, sekiz saat sürer buraya’, ‘Halam neyim olur ki benim?’ Babanın bacısı... Dolunun davarı kırdığı yıl gelmişti bu yanlara. Bir iki ay kaldıydı. Belki merhemetsiz emminden iyi çıkar...” (Sayar, 1973:9) Ama işler istediği gibi olmaz eniştesi ona bir düşman gibi bakar: “Bir ters kaderim varmış. Bir ondurmayan kader!.. Beş on gün sonra, Halamın kocasının gözüne düşman göründüm. Herif, bir türlü ısınmadı bana. İtler gibi çalıştım, fayda vermedi. Gâvur gibi baktı bana, imansız, dinsiz gibi baktı bana...” (Sayar, 1973:14) Burada barınamayan Çelo kahveye gidip çirak olarak çalışır ve orada kalmaya başlar.

**14.3.1.3. Osman’ın Kahvesi:** Çelo’nun halasının evinde barınamayınca sığındığı yerdir. “Çok Eşşekoğlu eşsek duymuştu incenin Osman’ın kahvesinde... Eşşekoğlu eşsek ne? Çok itoğlu it duymuştu. Kendi üstüne duymadığı hakaret kalmamıştı. Piç, demişlerdi. Sıpa dölü, demişlerdi. Orta göbeli, demişlerdi. Duymadığı kelâm kalmamıştı vesselâm...” (Sayar, 1973:34) Bu kahvede çiraklık yapar kapalı ve dar bir makina olan bu kahvede

küfür, hakaret ve hatta cinsel taciz bile vardır. Kahve sahibi Osman her türlü kötülüğü yapabilecek bir insandır. “Aklına İncenin Osman geldi. Kahvede bir gece geldi. İncenin oğlunun kendine sultanması geldi. Allahtan on beş, on altıındaydım da güçlüydüm, yoksa...” (Sayar, 1973:58) Sahipsiz kalan Çelo, başka bir maceraya atılmak üzere kahveden de ayrılır.

**14.3.1.4.Ömür Palas Oteli:** Ömür Palas ilçedeki bir oteldir. Çelo'nun halasının köyünde ona iş veren Nail Bey bir bakıma yazarın kendisidir. Yazarın ön ismi Nail'i burada kullanması ve bilgece Çelo'ya yol göstermeye çalışması yazarında bir kahraman olarak karşımıza çıkmasına neden olur. Romandaki bu mekân kapalı ve yalnızlığı temsil eden bir mekândır. Çünkü yazar da hayatında bir dönem eşinden ayrıldıktan sonra bir otelde yalnız yaşamış ve bu tecrübe bir yalnızlık mekânı olan Ömür Palas Oteli olarak karşımıza çıkar. Nail Efendi burada yaşamaktadır. Çelo onu bulmak için bu otele gelir ve Nail Bey'le görüşür: “Ömür Palas'ı buldular. İlk katta kimsecikler yoktu. Dar uzun koridor. Loşluk. Kimsesizlik. Birbirine ters ters bakan tahta direkler. Tahta tavanda örümcek ağları. İkinci kata çıktılar söğüt tahtasından yapılmış merdivenlerden. Dura kaldılar. Yaşlı bir adam koridoru süpürüyor, pencerelerden gün degen yerlerde tozu toprağı alabura ediyordu.

Çelo ihtiyara korkulu, ihtiyatlı yaklaştı:

— Karacaviran'da çiftliği olan Nail efendi burada mı?” (Sayar, 1973:182)

**14.3.1.5. Sadullah'ın Gölü:** Köylüler balık yakalamak ve tarlaları sulamak için Sadullah'ın tarlasının yanındaki bölgeyi çevirmişlerdir. Bu alan göl gibi sulak bir alan olmuştur. Kezik ve Çelo çoğu zaman bu göletin yanındaki meşe ağacının altında buluşmuştur. “Bunu diyenlerin duaları kabul edildi. Göl kaldı. Dedikleri, istedikleri gibi bir, bir buçuk okkalık balıklar oldu. Her ne kadar benti yeniledilerse de suyun sızmasını önleyemediler. Ve sızan sular dört beş yüz metre karelik gölü beslediler. Gölün kıyı tarla yönü iki üç metrelik yar olmuştur. Biteviye de kesek parçaları parçalanıp zaman zaman düşerdi göle.” (Sayar, 1973:263)

Kezik, babasının ölümü sonrasında Çelo'nun hapse düşmesiyle hayatta artık tutunacak bir dalı olmadığı düşünür ve göle atlayarak intihar eder. Bu bakımdan göl



karanlık ve boğucu bir mekân olarak karşımıza çıkar. Çelo ve Kezik'in göz zevkini doyurduğu göl, artık Kezik'i yutan bir kuyuya dönüşmüştür. "Boynunu ipe takmayı çok düşünmüştü. Ama, canı çekmemiştir. Sonra da ip, sicim, tavan, sağ, sol fırsatı da bulamamıştır. Keklik Ali'nin korulukta göle doğru bakardı. Çelo ile altında buluştukları meşe belki de az sonra göle yaklaşırken kendini görecekti." (Sayar, 1973:263) *Denizlerin Çağırışı, Ölmez Otu*'ndaki gibi su can alıcı bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Toplumcu gerçekçi sanatın bir özelliği de halk kültüründen beslenmesidir. Halk kültüründen destan, efsane ve motifler toplumcu gerçekçi romanda kendine çokça yer bulur. "Türk mitolojisi göllerin sahiplerinin olduğu yönünde şekillenmiştir." (Ayva,2006:192) Romandaki göl de Sadullah'ıdır. Kezik, kendini göle atmak suretiyle intihar etmiştir. Göl sevgilerinin başladığı bir yerdir. Kendisini bu aşka kurban vermiştir. "Anadolu göl efsanelerinde de göle ve göl iyelerine kurban sunmayla ilgili çeşitli inanç kalıntıları görülür. (Ayva,2006:192)" Yazar da Kezik'in hayatını bu şekilde sonlandırmıştır.

**14.3.1.6. Kaza / İlçe:** Fiziki bir çevre olarak romanda kullanılmıştır. Birkaç yerde geçen kazanın tam ismi bilinmese de köyün adından yola çıkarak bu kazanın Yozgat'a bağlı Yerköy olduğunu anlaşılır. Kaza köy gibi değildir. Üretim yoktur, köy pazarları dışında hareketli bir günü olmayan açık, durağan bir mekândır. "Kaza, avuç içi kadar büyücek bir köy. Evlerin çoğu dam yapı. Kaymakamlık eski nahiye binasına yerleşmiş, çerden çöpten bir bina! Her daire bir başka yönde. Çatılı bir ev bulunca beş yerine on verilip kiralanmış. Gelen geçen çatılı evler karşısında saygılı... Küçük çarşı darmadağın. Kasabaya girip çıkan ve adına cadde denilen eğri büğrü yolun üç bir yönüne sıralanmış evlerin alt katları. Haftanın altı günü kuş uçmaz kervan geçmez gibi. Arada bir eğri büğrü karoserli birkaç kamyon gelip geçer. Razılıkları olan bir halk. Hafta pazarı ötesinde yollarda silâh sıksanız hiç kimseye değmez. Bir işsizlik, bir yalnızlık, bir gariblik... Sokaklarda bir gübre kokusu. Ve bol bol sinek. Beş bini konar, on bini kalkar." (Sayar, 1973:184) Kazanın bu haliyle bir köyden hiçbir farkı yoktur. Köylülerin mallarını sattıkları ekonomik bir yer olmanın dışında bir fonksiyonu yoktur.

Çelo amcasıyla aynı köyde barınamayacağını bilir. Amcasından hakkını alırsa eşi Kezik'i de yanına alarak kazaya taşınmayı ve tarlalarından gelecek paralarla bir dükkân açıp hayatını idame ettirmeyi düşünmektedir. “Alırım Kezik'i, geçerim kazaya. Bir ev alırım, bir dükkân açarım. Tarlaları da bir ortakçıya veririm. Haa, Ahmet'e veririm. Yaptığı iyiliklerin karşılığı olur. İnsaniyetliğimi gösteririm Ahmet'e... Eker, biçer. Yıl sonu deste ile gayme... Dükkan kazanır, köyden gelir. Bey paşa gibi yaşar giderim Kezik'le... İlayıklı bir hayat gösteririm. Hanım, hatuncuk olur. Büyük büyük memurların hanımlarıyla düşer kalkar, vooohaa, vooohaa!..” (Sayar, 1973:212) Kaza onun için kurtarıcı bir mekândır. Köydeki sıkışmışlıktan kurtulacaktır. Ekonomik özgürlüğünü burada sağlayacaktır.

### 14.3.2. Algısal Mekânlar

**14.3.1.1. Köy:** Toplumcu gerçekçi yazarların başlattığı köy edebiyatı akımı Abbas Sayar ile farklı bir mecraya kayar. Abbas Sayar diğer yazarlar gibi köy hakkında detaylı bilgiler vermez, köydeki adaletsizliklere, toprağa bağlı ekonomik sıkıntılara, devletin adaletsizlere çözüm olamamasına değinir. Köyün çevresel özellikleri daha ağır basmaktadır.

Romanın mekânı Yozgat'a bağlı Gündoğdu köyüdür. Çelo, bu köydenir ve olay genel olarak bu köyde geçmektedir. Romanın genelinde köyle ilgili detaylı tasvirler yoktur. Romandaki açık mekânlardan biridir.

Yazar, mekânların isimleri üzerinde neredeyse hiç durmaz. Köyün adını romanın sonuna doğru karakola gidince jandarmanın ağzından öğreniriz:

“— Ben, dedi Emmimi yaraladım. Hemen yola çıktım teslim olmak için.

— Gündoğdu köyünden değil misin? diye sordu.

— Heye dedi, Çelo...

Uzatmalı sıcaklık dolu bir bakışla:

— Otur oğlum! dedi. Çelo köşedeki kanapenin bir ucuna sığındı. (Sayar, 1973:256)” Yazarın mekânları silikleştirmesi romanın bir bölgeyi anlatan bir eser olmaktan çok daha genel bir coğrafyayı anlatmasını istenmiş olabilir.

Romanda köy ve doğa ile iç içedir. Köy canlılığın, hareketin olduğu bir mekândır. “Devresi sabah köy erken saatta uyandı. Toprak burcu burcu kokuyordu. Dalın, ağacın rengi değişmişti.. Ahırlardan avlulara bırakılan hayvanların tüyü bile değişmişti bir gecede.. İstekli istekli kokluyorlardı havayı. Kapının açılması için sabırsızlık gösteriyorlardı. Kupkuru dağa taş merhaba diyorlardı içlerinden. Sarılığın ve koyu morluğun çöktüğü ekine gece boyu can yürümüştü sanki.. Yeni bir renk yapraklara gelip oturmuş, can alıcı yeşil yeniden ucunu göstermişti. Dere boyuna inenler selin her iki yanı mileklediğini gördüler. Bostanlar yitmiş, yatık ekinler birbirine yapışmıştı. Ve hayırsız idiler artık.. Köylüler olsun, dediler. Hayır var bu işte, dediler. Yeniden ekeriz, dediler.. Daha haziranın haftasında bile değillik, dediler. Hep eski takvim üzre konuşuyorlardı. Haziranın haftasında bile değillik, demek yeni hesap yirmisi bile demek değildi. Ya da yirmisiydi.” (Sayar, 1973:95)

Yazar diğer köy romanlarında olduğu gibi köy şartlarını veya köyü olumsuz bir imge olarak görmez “Abbas Sayar’ın yapıtlarına gelince, onun köyden bahseden romanları, belli açılardan köy edebiyatı kategorisi içinde değerlendirilebilir. Fakat bu romanların olumsuz özellikler taşıdığını söylemek zordur.” (Tomur, 2002:12)

Köy her ne kadar umut verici bir mekân olsa da devlet tarafından mahrum bırakılmıştır. Tüm yatırımlar şehirlere yapılmıştır. Köyün işleri hep kulak ardına atılır. Siyasetçiler sadece seçimden seçime köyün yolunu bilirler, sözler verir ve sonra ortadan kaybolurlar: “— Emir kölenizin, dedim. Şu köyümüzün su işi. Biz bizi bileli dere den su içeriz. Köylü milleti eşme var, pınar var. bir de oradan su içelim de yüreğimiz bir bayram görsün derler... Sizin partiye bunun için rey verdik, derler-.. Sözüm ona beni adam yerine koyup, senin partine koşulduk, derler. Mebus beyler ilkin köyümüze geldiler. ‘Selâmün aleyküm, aleyküm selâm’, ‘Pınarınız var mı?’ dediler. Hep bir ağızdan askeriye usulü ‘Yook’ diye bağırdık. ‘Yolunuz var mı?’ dediler. Aşk ile şevk ile ‘Yook’ diye bağırdık. ‘Borcunuz var mı?’ dediler. ‘Hangi birini sorarsın, gırtlığımızı dek...’ dedik. ‘Vaktiyle kızlarınızı zorunan nerelere götürdüler?’ dediler. ‘Emsütüye, gâvur mekteblerine’ diye bağırdık. İreyinizi bize verirsiniz, bizi seçerseniz, suyunuz gelecek, yolunuz yapılacak. Borçlarınız bir kredide kül ufak olacak... Kaymakam bey! Şimdi köylü bir ağız olmuş :

Hani? diyorlar. Pınarlar akacaktı? Çamura kağnılarımız batmayacaktı... Papur yolu olacaktı köyle, kazanın arası... Borçlarımızın tümüne bir of çekecektik. Yeni krediler açacaktı banka.. Hepiciğinden geçtik, Köylü beni suçlu tutuyor. Bu sözlerin tümücüğünü söyleyen şendin, diyorlar. Ağzım dilim kumuyadı da söylemez olaydım. Kul dilinin belâsını çeker. Köylülere Babam, kardaşım dedim. Sınamayı kurt yememiş, sağa sola irey dağıtmakta fayda yok. Onlar hiçbir şey yapmadılar. Hiç yoksa bunlar söz veriyorlar. Reyleri dağıtmaya.” (Sayar, 1973:107)

**14.3.2.1. Tarla-Toprak:** Romanda toprak geçim şartlarında biri, refahın, zenginleşmenin mekânı olarak kullanılmıştır. Çelo, toprak için mücadele etmektedir. Dışarıda çalışmayı deneyen Çelo başarılı olamamıştır. O, bildiği işi yapmalıdır.

Tarla, Çelo'nun uğruna hapse düştüğü mekândır. Romanda toprakla birlikte en çok söz edilen mekândır. Köydeki ekonomik yapının göstergesidir. Tarlalarla ilgili tek verilen bilgi “büyük ve sulu” olmalarıdır. Tarla hayata tutunmanın bir yoludur. Çelo tarları en çok Kezik'le mutlu yaşayabilmek için istemektedir. Kezik ile geleceklerini kurlmalarının tek yolu tarla-toprak sahibi olmaktır. Diğer köy romanlarının tersine köy coğrafyasının ve tarımın kötülüğüne dair bir yorum bulunmaz, genel olarak tarlalar verimli ve ekip biçmeye elverişlidir: “Yolun kıyısındaki bir tarlayı eliyle gösterdi.

— Abi, dedi. Şu tarlayı görüyorsun ya, bunu bir büyüt, bir daha büyüt. İşte o kadar sulu tarla var arazinin içinde... Şimdiki para ile bir dünyayı eder. Ekip biçsen dünyaları kazandırır, öyle sanırım ki, emmim çok zengin oldu. Hayın muyun ya işine çok düşkün.” (Sayar, 1973:16)

Anadolu köylüsünün toprakla iç içe olmasını şöyle yazar romanda şöyle ifade eder: “Köyde uyku, doğanın yeniden yaratılmasıdır. Yok, doğanın yaratılma başlangıcıdır. Anadolu köylüsü için her sabah doğanın bir ‘besmelesi’dir. Toprağa attığı tohum yüz santim olsa, onu yeni, topraktan uyanmış gibi görür. Gücü ölçüsünde eler, beler. O büyüdükçe kendinin de büyüdüğünü, geliştiğini sanar. Yani toprağın verdiği için yaşar Türk köylüsü... Kendi değil toprak önemlidir.” (Sayar, 1973:104) Köylü için en değerli şey topraktır. Amcası Çelo'nun hakkı olmasına rağmen toprakları vermek istemez: “Gayriye gitmek aklımın köşesinden bile geçmedi. Bir iş var. Bir arazi işi. Köy milletinin

devleti toprak. Sen hani bizden de iyi bilirsin ya... Bir arazi işi. Bir toprak davası. Bir yetim var. Anası, babası küçüklüğünde öldü. Emmisinin, yengesinin eline kaldı. Ahir zuluma dayanamayıp on üçünde kaçtı, üç beş yıl sefillik çekti. Şimdi döndü köye... Sehmini almak diler.” (Sayar, 1973:53)

Abbas Sayar, toprakla uğraşan köylüleri farklı bir yerde konular, köylüler emekçi insanlardır. “Allah-u Teala Hazretleri ilk evvel bir bölük kullarını yaratmış. O kulları, gozel gozel şehirler kurup oturmuşlar. Cenab-ı Mevlam bakmış ki, dünyasında boş yer çok. O zaman demiş : Bu yerlerin çok bir büyük parçası boş kaldı. Bir kavim insan daha yaratayım. Bu arazileri kapatsınlar. Toprakla haşır neşir olsunlar. O kez Tanrım bizleri yaratmış. Bunların adı da köylü olsun, demiş. İşte biz o büyük emirden sonra yaratılmışız.” (Sayar, 1973:80)

Toprağa sahip olmak öyle kolay değildir. Onu işlemek, üretim gayret gerektirir. Bu gayret büyük bir meşakkati içinde barındırır, yazar emekçi sınıfının nasıl ezildiğini şöyle ortaya koyar. “Aslında toprakla gök bir öykünün ortak yaratıcısıdır. El eli yur el de yüzü. İki birlikte, beraberlikte olmayınca dandili çüş başlar. Bir yan ağar. O da ekinin yok olması, bire biri zor vermesidir. Cümle bitki, çer olsun çöp olsun, deve diken olsun, ekin olsun, kaysı ağacı olsun insanın hizmetinde olduğunu bilmez. Umursamaz. Tümünün amacı kuşağının sürüp gitmesidir. Bir karpuzun içindeki yüz çekirdek karpuz dilimlerini yiyenlerin, kendilerini ayıklamak zahmetine katlanan insanların çabalarından habersizdir. O, kendilerinin toprağa düşüren çekirdeğin soyunu sürdürmek için bire yüz, bire iki yüz çekirdek olup çıkar yeryüzüne.” (Sayar, 1973:96)

Toprak onu işleymesini bilene sonsuz bir kaynaktır. Toprak, üretimin üç temel ilkesinin toprak-emek-sermayenin en önemli ayağıdır. “— Ağaç değil ki kesip götürsünler. Ev değil ki yıkıp kül etsinler. Bunun burası toprak. Biteceği olmaz, tükenmeyi bilmez. Her daim para eder. Her daim yüz ağartır.” (Sayar, 1973:152)

Köylüyü var kılan bu mekân elbette değerlidir. Onun için verilen mücadele de değerlidir. “Mapus damının en saygıdeğer müşterisi ırz, namus yüzünden bir de toprak tarla, tapan için elini kana bulayanlardır. Bunlara koğuş seknesi bir başka gözle bakar.

Her Şeyden 6nce kaatil canını ortaya koymuŐ bir adamdır. 6l6mden 6teye yol gitmez diyen serdengeçtidir. Tekleme 6tesinde varıŐına varıŐ.” (Sayar, 1973:267) Bu y6zden hapiŐhanelerde m6mtaz bir yere sahiptirler.



## 15- SIRTLAN PAYI (1974) - ATTILA İLHAN

### 15.1. Yazar Hakkında

Şair ve yazarlığıyla ön plana çıkan Attila İlhan (1925-2005) İzmir’de doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini İzmir’de tamamlayan İlhan, lise son sınıf öğrencisi iken *Cebbaroğlu Mehmed* ile CHP Şiir Yarışmasında ikincilik kazandı. Komünistlik suçlamasıyla bir müddet hapis yattı. Hapisten çıkan yazar İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesine devam etti, eğitimini yarıda bırakarak Nazım Hikmet’i kurtarma hareketine katılmak üzere Paris’e gitti. Sanatçı kimliğinin oluşmasında bu seyahat oldukça etkili oldu. “Attila İlhan’ın 1951’de çıktığı ikinci Paris yolculuğu daha çok edebi kimliğinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Bu dönemde tek ve ortak bir Batı kültürünün bulunmadığını idrak eden İlhan, buradan hareketle Türk ulusunun da ulusal senteze rağmen çağdaşlaşması gerektiği düşüncesine ulaşır.” (Özher, 2009:29) Paris’ten dönükten sonra siyasi hayata atıldı. Türkiye Sosyalist partisinde çalışmaya başladı. Yayınevlerinde ve dergilerde editörlük, yönetmelik görevlerinde bulundu.

Entelektüel birikimi olan bir aileden gelen yazar, roman ve şiirle küçük yaşlarda hemhal olmuştur. Ortaokulda Nazım Hikmet’in şiiriyle tanışması sanat hayatına yön vermiştir. Lisede Nazım Hikmet’in şiirleri okuması nedeniyle hapse atılan yazar Marksist ve toplumcu gerçekçi anlayışla daha çok iç içe olmuştur. Yazar toplumcu gerçekçilik anlayışını şöyle tarif etmiştir: “Toplumsal gerçekçilik, ülkemizin ve ulusumuzun bütün sorunlarını, toplumsal ve tarihsel bir görüş açısından bilimsel olarak görüp, en uygun ve en yeni estetik biçimler içerisinde yansıtmaya çalışan, bir sanat yöntemidir.” (Çelik, 2006:386) Yazar edebî geleneği bir bütün olarak görmekte geçmişten gelen birikimden yararlanması gerektiğini ve sanatın, edebiyatın millete hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur. Şairin edebî gelenekten özellikle divan şiirinden etkilenecek yazdığı şiirler döneminde büyük yankı oluşturmuştur. “Yaşadığımız çağın bunalımlarını bilimsel ve toplumsal bir estetik, duygu ve mecaz dünyası içinde vermek isteyen Attilâ İlhan, tetik duygu ve mecaz dünyası içinde vermek isteyen 1940 kuşağına karşı şuurulu tepkinin ilk temsilcilerinden olmuştur.” (Kabaklı, 1978:542)

Şiirlerinde divan ve halk söyleyişlerinden yararlanan şair, toplumcu mesajlar verdiği kadar bireysel romantizmi de konu edinmiştir. “Attilâ İlhan’ın romantizmi ve yer yer sinema tekniği uyguladığı şiirlerinde, isyan, korku, sığınma ihtiyacı dile gelir. Sığınma ihtiyacıyla cinselliğin birleşmesi şiirlerinde olduğu kadar romanlarında da dikkat çeken bir ögedir.” (Enginün, 2005:109)

Eserlerinde mücadele, aşk, ölüm, cinsellik, korku, içki, ölüm, ayrılık, kahramanlık gibi konularını işlemiştir. Özellikle şiirlerinde argoya, halk söyleyişlerine, kullanılmayan eski kelimelere, modern kent yaşamında sıkça kullanılan sözcüklere, Fransızca ve Almandan aldığı kelimelere yer vermiştir. Bu şekilde bir özgünlük yakalamaya çalışmıştır.

Ona göre şiir imgelerle yazılmalıdır. Şiirin kelimelerle yazılmasının onu biçimselleştireceğini savunur. “Kelimeler imgelerle kurulmuş bir şiirin, içine döküldüğü en uygun kalıplardır imgelerin gerçeği estetik düzeyde yeniden yaratmalarına katkılan oranında büyürler.” (İlhan, 1993:220)

Yazar kendine has bir yazım düzeni oluşturmuş var olan imla kurallarını kullanmamıştır. Yazar noktalama işaretlerini daha çok vurgulama amaçlı kullanmıştır: “İlâhi Namık Hoca, ölümün de bir kıymeti harbiyesi olacak ama nasıl? Hele Azrail’in unuttuğu. Bilmem kaç muharebeden arta kalmış, yetmişlik bir ihtiyar için! Bak. o sessiz yürüyüş günü. Gazinin evi önünden geçerken yüreğime inseydi. Eh, belki ölümüm bir şeye benzerdi. Ya da kalabalığı Radyoevi civarına sokmamak için analarından emdikleri burunlarından gelen polislerle dalaştığımda, vursalar mursalardı: bir cop bir daha, bir daha, tamam! Hürriyet uğruna ölür, meydan-ı gazada erişemediğim şehitlik mertebesine nihayet erişerek, öteki tarafa gittiğimde eski arkadaşlarımın yanında eksikli dolaşmazdım. Bakacak yüzüm olurdu.” (İlhan, 1992:22)

Senarist olan ve sinemaya özeli bir ilgi duyan yazar eserlerinde özellikle sinema tekniğini kullanmıştır. Yazarın sinemaya olan ilgisi eserlerinin yapısına ve şahıs



kadrosuna etki etmiştir. Romanlarında sinemadaki gibi zaman ve mekân sürekli değişim halindedir.

Şair ve romancı kimliğiyle ön plana çıkan yazar kendini romancı olarak tanımlamaktadır. “Ben asıl romancıyım. Benim asıl yapım romancı yapısıdır.” (Aliye, 2001:137) Romanlarının konusu genellikle tarihî veya güncel olaylar oluşturur. Romanlarında tarihî konulara yönelmesinin nedeni tarihsel materyalizmin etkisidir. Tarihsel materyalizm insanların varlığını belirleyen şey bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır, düşüncesiyle bireyi ve toplumu en iyi şekilde anlamını yolu onu tarihsel bilinç içinde incelemektir. Yazara göre tarihî roman yönelmesinin nedeni “Marksist edebiyat anlayışını kavradıktan sonra tarihi perspektif olmaksızın zaten romanı olamayacağını düşünmeye başladım, bir insan eserini tarihi perspektif içine oturtmazsa, yazdığı roman olur ama bireysel ya da bireyselin romanı olur, toplumsal ya da toplumcu roman olamaz.” (İlhan, 1997:63)

Tarihî çözümler bireyden başlayarak toplumsal etkisi sorgulanır. “Asıl zor olan, benim büyük çözüm adımı verdiğim genel bileşim, yakın tarihimizin bütünü toplumsal açıdan çözümlenmek, bundan içinde kahramanların yüzdüğü tarihsel bir bileşime gidebilmek! Bunu yaptıktan, yakın tarihimizin gelişmesini toplumsal bir yöntemle yerli yerine oturtuktan sonra, sınıfsal konumları önceden belli kahramanların, gerek toplumsal ve siyasal, gerek bireysel ve cinsel yaşantılarını kestirip yazabilmek, o kadar güç olmuyor.” (İlhan, 1996:9)

Attila İlhan’ın romanlarındaki önemli dikkat çeken noktalardan biri de cinselliktir. Hormonal bozukluklara bağlı eşcinsellik, cinsel kimlik bunalı, doyurulamayan cinsellik hissiyatı üzerinde duran yazar, cinsel açıdan normal kimse olmadığını savunur. “Her insanda kadın ve erkek hormonları vardır. Bu kiminin dışına vurur, kiminin içinde kalır, başka bir sahaya yönelir. Ama herkesin içinde böyle çarpıklıklar vardır. Çok kişi biraz sapık, eşcinsel, kendine hayran vesairedir.” (Pekşen, 1986:277) Yazarın birçok romanında farklı cinsel eğilimleri olan tipler bulunur.

Attila İlhan fikri yönü bakımından diğer toplumcu gerçekçilerden ayrılır. Onun toplumcu gerçekçi anlayışı Kemalizm’le birlikte yoğrulur. Ona göre baz alınması gereken tek medeniyet Batı değildir. Ayrıca onun için millik kendi değerlerine yüz çevirmeme önemli bir husustur. “Şair, Batı şiirini de 1920-1950 dönemi Fransız ve Türkiye’deki şairleri de, divan şiirimizin estetiğini de incelemiş, divan şiiri geleneğinin ses unsurundan ve mazmun sisteminden faydalanarak şiir serüveninin en dikkate değer eserlerini vermiştir.” (Tural, 2005:471)

Attila İlhan, diğer toplumcu gerçekçi yazarlar gibi divan şiirine veya Osmanlı tarihine karşı olumsuz bir bakış açısı içinde değildir. O genel bir perspektifle tarihsel süreç içinde toplumun değerlendirilmesini ve bugüne uygun olan çıkarımları yapabilmenin peşindedir.

### 15.2. Roman Hakkında

Attilâ İlhan, *Aynanın İçindekiler* serisinin ikinci romanı *Sırtlan Payı*'dir. "Aynanın İçindekiler" tasarısı, 1960 içinde kafamda olgunlaştı 27 Mayıs'ı, herkes gibi ben de, önce 'şahıs tahakkümünden' kurtuluş diye almıştım. Düşündükçe, yakın tarihimizle bağlantılı gerçek anlamını kavramaya yöneldim; çetrefil bir şeydi bu, bana öyle geliyordu ki Osmanlının çöküş yıllarından başlayıp, 27 Mayıs'a kadar birbirini izleyen olayların iç diyalektiği vardır, bir de dış diyalektiği Bunların gelişim ve etkileşim süreçlerini bir romanlar dizisi içinde toplamak ilginç olabilir.” (İlhan, 1996:6) Serinin diğer romanları *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, *Bıçağın Ucu*, *Yaraya Tuz Basmak*, *O Karanlıkta Biz* adlı eserlerdir. *Sırtlan Payı* 1974 yılında “Yunus Nadi roman ödülünü almıştır.” (Karaalioğlu, 1986:31)

*Sırtlan Payı*'nda bir yandan 27 Mayıs darbesini izleyen siyasal panorama çizilir, geri dönüşlerle I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yılları ele alınır. O dönem yaşanan olayların 2 Mayıs darbesine bakan tarafları karşılıklı olarak incelenir. Miralay Ferid bir aksiyon adamıdır. Büyük mücadelelere katılmış yaşı geçkin olmasına karşın ülkenin içindeki durumla birebir alakalıdır. “Çanakkale, Gazze (Filistin) ve İstiklâl Savaşı gazisi, yetmiş yaşında Miralay Ferid, bu kriz gecesinden ölümüne kadarki zaman içinde

(Temmuz - Ağustos), İmparatorluğun ve Millî Mücadele, Mütareke yıllarıyla yakın tarihimizin hesaplaşmasını yapar.” (Necatigil, 1992:338)

Romanda her bölüm başlangıcında dönemin gazetelerinden gerçek haberler verilmiştir. Böylece gerçeklik olgusu artırılmaya çalışılmıştır. Roman beş bölüm halinde yazılmıştır. Birinci bölüm 1960 Temmuz, ikinci bölüm 1919 Mayıs/Haziran, üçüncü bölüm 1960 Temmuz, dördüncü bölüm 1919 Ağustos/Eylül, beşinci bölüm 1960 Ağustos adlarını taşır.

Miralay Ferid göğsündeki ağrı nedeniyle yatağından sıçrayarak uyanır ve eşi Ruhsar Hanım’ı kaldırır. Ruhsar Hanım hemen aile dostları Eczacı İhsan Bey’e haber verir. İhsan Bey tanıdığı ve yakınlaşmaya çalıştığı Dr. Sevim Merdoğlu’nu çağırır. Doktor muayenesi yapar, Ferid Bey’in kalp krizi geçirdiğini söyler gerekli ilaçları yazar, ara ara kontrole gelir. Ömrünün sonuna geldiğini düşünen Ferid Bey yeğeni Suat’ı çağırır.

Suat, dayısı Ferid Bey’in evine gelir. Ferid Bey’in kardeşi Hayrunisa eşcinsel eğilimli biridir. Ferid Bey, artık ona Hayrunisa ismi ile değil Hayrun ismi ile seslenmektedir. Hayrun hizmetçisi Nadejda’ya ile gönül ilişkisi yaşar. Bu ilişki yüzünden kocasından boşanmış, abisi Ferdi Bey’den küsmüş, kızı Suat evi terk etmiştir. Suat dayısına annesinin Keçecizade yalısını hizmetçiye vermeye çalıştığını söyler. Ferdi Bey’in bu duruma üzülür. Dayısının durumunu göz önüne alan Suat ülkedeki siyasi ortam ve kargaşa ile ilgili bilgi vermemeye çalışır. Ferid Bey, olayları bir şekilde öğrenir ve sağlığı daha da bozulur. Bunun üzerine kardeşi Hayrun abisi Ferid Bey’i ziyarete gelir. Tüm bakım işlerini üzerine alır. Abisi, yalığı evi yeğeni Suat’ın üzerine yapmasını ister ve o da abisini kırmayarak yalığı Suat’ın üzerine yapar.

Miralay Ferid Bey’i yatağındayken gemice bir yolculuk yapar. İçinde buldukları durumla Millî Mücadele yıllarını karşılaştırır. Savaşta şehit olan arkadaşlarını hatırlar, içi daralır. Ardından geçenlerde 27 Mayıs’ı darbesini tartıştığı Mühendis Ahmet Ziya aklına gelir, daha da sinirlenir ve üzüntüye dalar.

Romanın üçüncü bölümü Ruhsâr Hanım üzerine kurulmuştur. Ferid Bey'in durumunu düşünür, kendinden önce ölmesi ihtimali onu üzer. Kocasını çok sevmektedir, hayattaki tek dayanağıdır. Ondan önce ölmeyi arzular. Bu arada Ferdi Bey'in anlatamadığı bir olay araya girer. Ferid Bey, Ruhsar Hanım'ın eski eşi Mülazım İhsan'la arkadaştır. Pusuya düştükleri bir vakit onu kurtarmak istemez çünkü Ruhsar'a sevdalıdır. Bunu Ruhsar Hanım'a bir türlü açıklayamaz. "Miralay Ferid'in iç dünyasını betimlerken, onun sevgili Ruhsar Hanım'ından ayrı yaşantısını tanımamıza fırsat verir. Bu sefih yaşantı da hiçbir 'masumiyet' taşımamaktadır. Hayrun'u yadsıyan, aşağılayan Ferid, kendisiyle bir iç hesaplaşmaya girmeyi düşünmez. Ama bu iç hesaplaşmaya girişse, -görece ahlâk değerleri açısından- kız kardeşi Hayrun'u aratmayacak bir yaşantıdan geldiğini de kabul etmek zorunda kalacaktır..." (İleri, 2015:583)

Roman Ferid Bey'in uykusuz kaldığı gecelerde düşünceleriyle bir anda 1919 senesine döner. İzmir'in işgali ve İstanbul'un gemiler tarafından zapt edilmesini bir türlü sindiremez. Çanakkale ve Suriye cephesindeki mücadeleleri şimdi ülkeyi satanlar için verdiğini düşünür. Binbaşı Ferid ve arkadaşları meşhur Sultanahmet Mitingi 'ne katılırlar. Ardından İzmir'in işgali üzerine konuşurlar. İstanbul'da örgütlenen hafiyeye teşkilatına katılarak Anadolu'ya geçen Mustafa Kemal ve arkadaşlarına istihbarat toplamak adına kurulan gizli örgüte katılırlar. Savaş ortamındaki İstanbul'daki Ramazan etkinliklerinden kesitler sunar.

Roman, yeniden 1960 Temmuz'una geri döner. Miralay Ferid Dr. Sevim'in verdiği perhiz, gazete ve radyodan uzak durması talimatı iyice canını sıkılmaktadır. İstedikini yiyememekte gündemi takip edememektedir. Bu da onu gittikçe umutsuz bir duruma sokmaktadır. Memlekette neler olduğunu duymak için pencereyi açıp komşuların radyolarını dinlemeye başlar ve istemediği bir haber duyar. Eski bir asker olan Cumhurbaşkanı Celal Bayar'ın idamı istenmektedir.

Ferid Bey, ihtilalle ilgili büyük bir heyecan duymaktadır. Arkadaşları ile tartışmak ister ancak Eczacı İhsan Bey buna müsaade etmez. Ahmet Ziya bu hareketin bir ihtilal olmadığını ve sonuçlarının iyi olmayacağını düşünmektedir. Ferid Bey, memlekette olanları Ahmet Ziya'nın fikirlerine uygun bulur. Cemal Paşa'nın yeni seçim kararını

ülkenin bölünmesi olarak yorumlayan Ferid Bey bu sıkıntıya dayanamayarak hayatını kaybeder.

Romanın sonu başlangıcı gibi bir gazete haberi ile son bulur. “Acı Kaybımız” başlığında Ferid Bey’in kardeşi Hayrunisa ve eşi Ruhsar Hanım’ın verdiği ölüm ilanı ile son bulur.

### 15.3. Romanda Mekân

Romanın genelinde mekân kahramanların ve olayların hatırlanmasında kahramanların psikolojisinin açıklamasında yardımcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Romadaki mekânlarla ilgili çok detaylı tasvirlerde bulunulmamıştır.

#### 15.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

**15.3.1.1. Muayenehane:** Dr. Sevim Mertoğlu’nun “Taksim’deki görkemli muayenehanesi” (İlhan, 1992:186) dir. Muayenehane kapalı bir mekân olmasına karşın mekâna tasvirlerle genişlik kazandırılmıştır. “Onu beklediği sürece aralıksız içmiş olmalıydı ki yüksek tavanlı ve geniş bir oda olan muayenehane ince bir sise bürünmüştü. Doktor Sevim, yüksek topuklarının üzerinde yüksele yüksele . (lâciverd, sütlü mavi ve yeşil) kapıdan girince. ilk izlenimi kocasının çarpıcı yaşlılığı oldu.” (İlhan, 1992:187)

Doktor Sevim, bu muayenehaneyi yoğun çalışmalar sonucunda elde etmiştir. Ama onun ruhundaki açlık başkadır. “Doktor Sevim. yıllarca uğraşarak yaptığı: evde. klinikle. muayenehanede Allahın günü oynadığı kişilikten. saklı kişiliğine kaymaktadır: gözlerinin buğulu kar mavisine ince kan tülünün yayılması. garip bir titreyişle kıpırdanan burun deliklerinin kırmızı biberli kapıska kokuları alması. ud mu yoksa tambur mu olduğunu pek kestiremediği bir sazın ulaklarında uzak uzak inlemesi. bunun şaşmaz belirtileri” (İlhan, 1992:400)

**15.3.1.2 Keçecizade Yalısı:** Yalılar İstanbul’un asırlarca Osmanlı kenti olduğunu gösteren kimlik belgesi niteliğindeki eserlerdir. Keçecizade yalısı Ferid Bey’in zengin

kardeşi Hayrun'un yalılarından biridir. Fazla gösterişli değildir. “Keçecizade'lerin ufak yalıyı satın almışsın. uğurlu olsun. (İlhan, 1992:160)” Hayrun bu yalıyı sevgilisinin üzerine tapulamak düşüncesindedir. Miralay Ferdi Bey onu bu düşüncesinden vaz geçirmek istemektedir. “Hayrunisa tez davranıp “Keçecizade yalısını 'Rus karısı'nın üzerine tapulamadan. Suat'ı uyarmak gerektiğini! O yatağa düştüğüne göre. kızcağızın hakkını kim koruyacak?” (İlhan, 1992:166)

Hayrun'un kızı Suat bu yalıyı çok sevmektedir. Her ne kadar küçük bir yer olsa da bulunduğu yer bakımından çok güzel bir yerdedir. Suat yalının hayallerini kurmaktadır. “Suat. hemen her zaman her şeyde yaptığı gibi. fikri sevip benimsedi fakat annesini aramadı. Çokluk. geceleri evde yalnızken. Keçecizade'nin yalısını kuruyor. gönlüne göre odalar. sofalar. taşlıklar tasarlayarak, hepsini ayrı bir özen ve hevesle döşüyordu. (İlhan, 1992:201)”

Miralay Ferid Bey'in telkiniyle Hayrun, yalının tapusunu kızı Suat'ın üstüne yapmaya karar verir. Yalı böylece yabancı birine verilmemiş olur. “Keçecizade'nin yalısını Suat'ın üzerine yapacağım. Dediğin gibi. münasibi budur.” (İlhan, 1992:246)

**15.3.1.3. Direklyalı:** Hayrun'un kaldığı yalıdır. Zenginliğin ve şatafatın mekânıdır. “Direklyalı'nın yaldızlı debdebesi onu sersem ediyor: yatılı askerî okullardan: postal, tutun ve ıslak çul kokan redif kışlalarından: çamurun ya da amansız çöl güneşinin cehenneme çevirdiği siperlerden sonra: iyice bağdaştırılmış bu zenginlik ve rahatlık bileşimi, gözlerini kamaştırıyordu.” (İlhan, 1992:115) Burjuva hayatını temsil eden sınıfsal bir mekânıdır: “Direklyalı. görkemli salonlarını şakır şakır ışıqla yıkayan avizeleri, kusursuz bir düzenle kurulmuş geleneksel iftar sofrası, 'hizmete âmâde' halayık ve uşaklarıyla yabancı konuklarını' karşılamaya ve ağırlamaya hazır.” (İlhan, 1992:121)

Eski Osmanlı iştihamını yansıtan bir yerdir. Ama eski hareketliliğinden eser yoktur. Bu mekân ayrıca bir hatıranın mekânıdır. “Direklyalı. o tumturaklı Osmanlı rüyası, ulu çınarların, çamların ve atkestanelerinin gururlu dalgınlığı ortasında: zarif, görkemli ve mahzun, göğe yükseliyordu: pancurlarının çoğu kapalı, sarmaşık güllerinin sardığı kameriyeleri boş. fiskiyeli havuzunda kırmızı balıkları güneşe değdikçe parıl parıl.”

(İlhan, 1992:438) Romanda Emirgan'daki Ferid Bey'in evi Direklyalı ile karşılaştırılıp sınıfsal mekânların farklarına dikkat çekilmiştir.

**15.3.1.4. Kahvehaneler:** Romanın genelinde kahvehanelerden söz edilmiştir. Bu kahvehanelerin işgal öncesi ve sonrası durumları ortaya konmuştur. Çınaraltı kahvesi, Kanuni Esasi Kırathanesi (eski adıyla Ferahnak Kahvesi), Acem'in Kahvesi, Hacı Şevket'in Kahvesi'nden söz edilmiştir. Kimi zaman bir eğlence kimi zaman buluşma vakit geçirme mekânı olarak tasvir edilmiştir. Bu mekânlar fakir ve orta sınıf insanların vakit geçirme yeridir. “Binbaşı Ferid. bir süre. Kanun-u Esasi Kırathanesi'nin gözden düşmüş Müslüman yoksulluğunu içinde demlendirdi. Savaştan önce (hangisinden?) adı henüz Ferahnak Kırathanesi iken. hele Ramazan geceleri. iğne atsan yere düşmez: İstanbul'un en namlı saz heyetleri burada 'icra-yı ahenk' ederdi.” (İlhan, 1992:80)

Kahvehanelerin yeni ve eski halleri karşılaştıran Binbaşı Ferid Bey, büyük bir üzüntü içine düşer. “Kanun-u Esasi'nin görkemli Ramazan gecesi şenliğine benzeyen eski İstanbul'un. aynı kırathanenin bugünkü şu sünepe, şu süklüm püklüm haline düşmesiydi. Bunu saptamak. genç Binbaşı'nın yüreğini daraltıyor: içinde. çok gizli bir yerinde. fena halde bağırıp çağırmak. sağı solu kırıp dökmek özlemleri biriktiriyordu.” (İlhan, 1992:82)

**15.3.1.5. Union Otel - Concordia:** : “Amerikalıların kaynaştığı Union Oteli (İlhan, 1992:70)” romanda çarpık ilişkilerin yaşandığı bir yerdir. Concordia ise bir eğlence merkezi olup işgal subaylarının gönül eğlendirdiği bir yerdir: “Savaş bitmişti sözde. bu sefer Concordia'da İngiliz. Fransız. İtalyan zabıtları. küçümser cansıkıntılarını gidermek için. Kemeraltı'nın. Galata'nın . Pera'nın güzellerini ve otellerden taşan Beyaz Rusların en alımlılarını kollarına takıp gönül eğlendiriyorlar.” (İlhan, 1992:88)

**15.3.1.6. Petrograd Pastanesi:** Devlet erkanından bazı kişilerle işgalcilerin buluşma mekânıdır. Mekânda her türlü ahlaksızlık yaşanmaktadır. Bu gösterişli pastanelerde sözde aydın ve Frenkler buluşmaktadır. İstanbul'un asıl sahibi olan halk ise mahalle kahveleri ve muhallebicide buluşarak sorunları konuşmaktadır. “Petrograd Pastahanesi. boru sesli arşidüklerin. arlık geçmez olmuş binlik Romanof Rublelerini saya

saya eskidikleri, creme caramel ve erimiş çikolata kokan çok camlı, az garsonlu bir Tepebaşı pasthanesi: günün her saatinde, gireni çıkanı belirsiz: İtibarlı masalarda, zıvanalı Rus cıgaraları içen, iri kalçalı, beyaz sarışın birtakım yoğun kadınlar. Dağistanlı beyzade, işgal zabiti ya da Düyun-u Umumiye memuru kılıklı birtakım gevşek erkekleri çevrelerine toplamış, hüzünlü gözlerinde görünmez gözyaşlarıyla. inanılmaz ihtilâl' se-rüvenlerini anlatıyorlar. Binbaşı Ferid. cıgara içip Gülistan Satvet'i beklediği sırada içlerinden birisini. Kont Ignaliyep'in hoppa karısı Ekaterina Ignatiyeva'yı tanıyor: Ne kadın, ne kadın!" (İlhan, 1992:277) Bu mekân işgalcilerin yeridir. Olumsuz, kapalı, içinde her türlü sefihliğin yapıldığı bir yer olarak tasvir edilmiştir.

### 15.3.2. Algısal Mekânlar

**15.3.2.1. İstanbul:** Kapalı, karamsar karanlık bir mekândır. İşgal altında olan büyük bir medeniyetin mekânı İstanbul yabancıların her türlü sefihliği yaptığı bir mekândır artık. Ferdi Bey bu mekânı kurtarabilmek için canını seve seve vermeye hazırdır. "Oysa geleli savaşın İstanbul'u ne kadar değiştirdiğini, hele Mütareke ve İşgal'in her şeyi nasıl altüst ettiğini gözleriyle görüyor, bu defa da yanlış, hiç tanımadığı, yabancı bir şehre geldiğini sanıyordu: eskiden Aksaray'daki malûm' evlerin. Galata. Kuledibi ve Beyoğlu'nun belirli çevrelerinde sürdürülen bir yaşantı, merkezden muhite' yayılan dal-galar halinde, bütün şehri kaplamıştı." (İlhan, 1992:131) İstanbul işgalle birlikte kapalı bir mekân olur. Diğer toplumcu gerçekçi romanlarda sömürü mekânı olarak tasvir edilen İstanbul, bu romanda kurtarılması gereken karanlık bir mekân olarak karışımıza çıkar. Romanda ilerleyen bölümlerinde işgalden kurtulan İstanbul, ahlaki çöküntü ve sefih yaşama şekilleriyle yeni ve eski arasında bir çatışma içindeki bir yer olarak karışımıza çıkar.

**15.3.2.2. Miralay Ferdi Bey'in evi:** Romanda olayların geçtiği ana mekânlardan biridir. Ferid Bey emekli olunca bu evi almıştır. Ev Emirgan'dadır. Ev hiç de lüks olmayan "köhne eve gelen" (İlhan, 1992:186) bir yerdir. Bu ev emekli, mütevazı, sıradan birinin evidir.



Emirgan geleneklerimizi temsil eden bir yerdir. Suat burada zihinsel bir dönüşüme girmiştir. “Yoksa Suat’ı fetheden Emirgân mıydı? Geceleyin toz mavi bir ayıığı penceresinden eğilince yapraklı bir karanlıkta Hafız hanımın Kuran okuduğunu İşitmesi: sabah, hiç kullanılmamış olduğu besbelli bir güneş yepyeni bir mavi içinde çeşitlemeler denerken, bahçede deli al. civciv sarısı. soğan kızılı çiçekler bulup, onları hüzünlü bir şefkatle okşaması mı? Çevredeki güngörmüş korulardan, bir yıldız kümesi olarak her sabaha karşı Boğaza dağılan bülbül sesleri olamaz mı? Sonra kocaman ve Osmanlı çınarlar?” (İlhan, 1992:198)

Emirgan ve içindeki Ferid Bey’in evi eski şanlı mücadeleleri çağrıştıran fotoğraflarla doludur. Suat bu evde kendini bulmuştur. Asıl olan halktan biri olmaktır: “...Oysa Miralay Ferid’i yattığı yerde çoğaltan, geçmişinin en uzak köşelerine götürüp götürüp getiren, bir yerde sırtüstü yatmak zorunluluğuysa. bir yerde karşı duvara asılı bir kaç eski resimdi. Gerçi Emirgân’daki evde tek tek. grup halinde subay resminden geçilmiyor: Harb-ı Umumi garnizonlarında (Halep. Şam Beyrut) çekilmiş hayal meyal resimlerle. Beyoğlu fotoğrafçılarının kahverengi ipek kâğıtlara bastığı lüks portreler birbirine karışıyordu ama. her evde olduğu gibi gündelik yaşantısı boyunca kimse bunları fark etmezdi. Hele Miralay Ferid. aşla!” (İlhan, 1992:447-448)

**15.3.2.3. Apartman:** Romanda İstanbul’un mimari yapısının bozulmasına da değinilmiştir. Eski yalıların, kahvehanelerin yıkılıp yerine “köhne apartmanın” (İlhan, 1992:202) yapılması Ferid Bey’i üzmektedir. Apartman Suat’ın yıllarca oturduğu yapısı itibariyle nötr bir mekândır. “Boyacıköy’deki eski yalılardan birisi daha el değiştirmiş. şu pembe yalı hani. pancurları yeşile boyalı olan? Yeni sahibi yıktırıp yerine apartman yaptıracakmış. Üstü kat kat satılacak. altı ya çay bahçesi olacak ya da gazino! Miralay onu gülümseyerek dinlemişti. Sözü bitirince daldı : - Her neslin İstanbul’u ayrı. dedi. Bizimkisi çoktan kayboldu. şimdi kaybolmakta olan. Sanırım sizinkisidir, işin hakçası aranır. İnsanlar zamanlarının şehirleriyle birlikte kaybolmalı yoksa her tahavvül başka bir hicran oluyor...” (İlhan, 1992:208) sanayileşme ile birlikte İstanbul’daki çarpık yapılaşma ve apartman olgusu yazarın özellikle romana taşıdığı bir konudur. Apartman kapalı, dar ve insanı boğan bir mekân olarak çıkar karşımıza.

## 16- TÛTÛN YORGUNU (1975) - TALİP APAYDIN

### 16.1. Yazar Hakkında

Çiftçi bir aileden gelen Talip Apaydın (1926-2004) Polatlı'da doğdu. İlköğrenimini köyde tamamladıktan sonra Hasanoğlan Köy Enstitüsüne devam etti. Çeşitli illerde öğretmenlik yaptıktan sonra başöğretmenliğe atandı. Ardından Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümüne girdi. Müzik öğretmeni olarak atandı. Millî Eğitim Bakanlığı bakan danışmanlığı görevinde bulundu.

Yazarın dünya görüşü enstitü yıllarında şekillenmiştir. Yazar genellikle dönemin toplumcu gerçekçi yazarlarının sorunsal bir alan olarak tanımladığı köy üzerinden durmuştur. "50'lerde ve '60'larda son derece bol ürün veren toplumcu gerçekçi edebiyat, ülkedeki yoksulluk ve eşitsizliğin canlı tasvirlerini yaparak, bu görünürlüğe katkıda bulunmuştur. Talip Apaydın (1926-2014), Fakir Baykurt (1929-1999), Mahmut Makal gibi Köy Enstitülü yazarlar, kırdaki ağa-mütegalibe zulmünü, bu arada kadınları ezen 'geriliği' anlatırken, yoksul köylülerin bu kadere isyanını da işlediler." (Bora, 2017:755) Yazarın romanlarından köy hayatını veya tarihi konuları işlemiştir. Romanlarında doğup büyüdüğü Polatlı, Eskişehir, Beypazarı, çevre iller ve bunlara bağlı çevre köyler mekân olarak seçilmiştir.

Yazın hayatına şiirle başlayan yazar, roman alanında da yetkin eserler vermiştir. Romanları ile köy edebiyatının önemli isimlerinden biri olmuştur. Köy yaşamının içinden gelen yazar, kendi yaşamından hareketle köy insanlarını ve bunların sorunlarını gerçekçi bir şekilde ele almıştır. Köylünün içinde bulunduğu maddi ve manevi düşkünlüğü eleştirilmiş bu duruma çözüm olarak da köy öğretmenlerinin çabalarını düşünülmüştür. "o, bozkırın yaşamı sönük insanların kaderini paylaşmak isteyen ve onları aydınlık yarınların bilincine ulaştırmaya çalışan gerçek bir köy öğretmeni olmaya çalışır." (K. Erol, 2005:54)

Talip Apaydın öğrencilik yıllarında tanıştığı Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Yaşar Kemal'in etkisinde kalmıştır. Özellikle Yaşar Kemal'in halk bilimi üzerine Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde yaptığı konuşmalar yazarın köye karşı yönelişinde önemli bir sebep olmuştur.

Yazar çocuk edebiyatı alanında da eserler vermiştir. Özellikle çocuk romanı şeklinde basit dilli ve kısa olay örgülü eserler kaleme almıştır.

Romanlarında sınıf çatışmasını ve sömürü düzenini gerçekçi bir şekilde ortaya çıkarmaya çalışmıştır. "Talip Apaydın, Yaşar Kemal gibi yazarlar, romanlarında sömürücü sınıflarla, aydınlarla ve yöneticilerle hesaplaşmayı amaçlamışlardır." (Okur, 2002:71) Romanlarının birçoğu hakkında davalar açılmış ama hepsinden beraat etmiştir.

## 16.2. Roman Hakkında

Yazar "Tütün Yorgunu'yla 1976 Madaralı Roman Ödülü'nü," (Bezirci, 1980:348) kazanmıştır. Eserde tütün ekicileri ve tütün işçisi olarak çalışan insanlar konu edilmiş, bu insanların ekonomik ve sağlık problemleri ortaya konmuştur.

Köylülerin yaşayışını konu edinen bu romanda olayın geçtiği mekân, Samsun'un Bafra ilçesine bağlı Görekli köyüdür. Olaylar yıllardır tütün işinde çalışan psikolojisi bozulan Ağ Osman'ın etrafında şekillenir. Ruh dengesi bozulan Osman, köydeki ilkel tedavi yöntemleri ile iyileştirilmeye çalışılır. Roman üç bölümden oluşur. Birinci bölümde Ağ Osman'ın tütün işinde çalışması ve hastalanması, ikinci bölümde Osman'ın tedavi edilmeye çalışılması, üçüncü bölümde tedavi için şehre götürülmesi anlatılmıştır. Yazar olayları dramatik bir şekilde vererek sömürü düzeninin insanların hayatları üzerinde ne büyük bir etkiye sahip olduğunu gösterir.

Ağ Osman, tütün kırma ve toplama işinde nam yapmış biridir. Eşi ve çocukları ona ayak uyduramaz. Bu işten nefret eden Osman geçimini sağlayabilmek için mecburen işine devam etmektedir. Tütün tarlasının çalışma şartları oldukça ağırdır. Tütün toplandıktan sonra ağır küfelerde taşınmakta ondan sonra evlerde ipliğe geçirilerek kurutulmaktadır.

Bu zahmetli süreç Osman'ı yıpratmıştır. Bir gün evinin önünde yığılıp kalır. Elleri kasılır, ağzı eğilir. Bu hastalık giderek şiddetlenir. Ağ Osman, kendini kaybedince zihninde geçmişte yaşadığı olaylar canlanır. Bilinçaltındaki gerçekler gün yüzüne çıkar. Kardeşi ile yaşadığı miras kavgası gelir hatırına, ardından köylü ile yaşadıkları gelir. Bilinçaltında içinde kalan her şey artık gün yüzüne çıkmıştır. Bu sayıklamaları giderek artar, bilinçsiz halde köylü ile kavga eder gibi yumruklaşır, tarla sahiplerini eleştirir, devletin kendilerinin sömürdüğünü anlatır.

Ağ Osman'ın tedavi etmek için ilkel yöntemlere başvurulur. Köy imamı tarafından okunup üflenir ama şifa bulamaz. Ardından Keçeci Dede türbesine götürülür. Kurban kesecek paraları olmayan aileye kızının yavuklusu Ali yardımcı olur. Kurban kesilir, kurbanın yarısı türbeye bırakılır. Ağ Osman bir hücreye kapatılır. Sopayla dövülür. Cinler, şeytanlar çıkarılır. Ay ışığında yürümeye çıkarılır. Çeşitli ritüeller uygulanır. Osman hâlâ bilinçaltından çağrışımlar yapmaktadır. Tedavi birkaç seans daha devam eder. Tütün dizme hareketleri ve sayıklamaları artan Ağ Osman, on beş gün sonra tekrar kurban kesip türbeye getirilmek üzere köye gönderilir.

Köyleri gezen gezici sağlık memuru Adil Efendi Osman'ın bir an önce akıl ve sinir hastalıkları Doktoru Suphi Bey'e götürülmesini tavsiye eder. Ağ Osman şehre götürülünce kendini biraz iyi hisseder ama sayıklamaları ve bilinçsiz tütün toplama hareketleri yine devam etmektedir. Doktor Suphi Bey, o esnada bir öğretmenle sohbet etmekte ve ülkenin genel durumunun da insanların psikolojisini bozduğunu anlatmaktadır. Doktor, Osman'ın tütün yorgunu olduğunu fazla çalışmaktan dolayı sinirlerinin yıprandığını bir iki aylık bir dinlemeden sonra kendine geleceğini ifade eder: "Gördünüz ya, dedi. Tütün yorgunu bu adam. Çalışa çalışa bitmiş, tükenmiş. Ne sinir kalmış ne moral. Elleri böyle...(Tarif etti) tütün diziyor. Bir de delirdi diye yatıra götürmüşler, bir iyi dövmüşler, korkutmuşlar. Kirpi gibi büzülmüş içine.

- Yazık. Ne olacak şimdi?

- Sorma ...

Kalkıp gezindi. Acı içindeydi.

- Hem zor hem kolay. Bir iki ay köye gitmeyecek. Çevre değiştirecek. Yeyip içecek, dinlenecek.

Ne hale gelmiş, gördün işte. Ama para ile olur bunlar. Demin konuştuğumuz ekonomik sorun...

- Yaa evet.

- Şimdi hastaneye yatırıyoruz. Zorla razı ettim. Bir hafta kalacak. Epeyce düzelir herhalde. Ama gene köye gider de tütüne girerse... Ellerini açıp kapadı. Boynunu büktü.

- Ömrü boyunca tütün dizecek!.." (Apaydın, 1975:186-187)

Roman bu şekilde biter. Ağ Osman'ın son akıbeti belli olmaz.

### 16.3. Romanda Mekân

*Tütün Yorgunu* bir köy romanıdır. Romanın ana mekânı Görekli köyüdür. Görekli köyü kahramanları yansıtabilmek için özenle kurgulanmıştır: "Görünen manzarada bütünü oluşturan sembolik ilişkiler, köy gerçeğini ve köylülerin ruh atmosferini yansıtır. Çizilen mekân tablosu ile yazarın ve roman kahramanlarının kişilik yapıları, bakış açıları arasında doğrudan bir uyum ve ilişki olduğu gözlenir." (Erol, 2005:314) Bu köyde başlayan olaylar diğer köylerde devam eder ve en son Samsun'da son bulur. Romanda açık ve geniş mekânlar kullanılmıştır. Tütün tarlaları Ağ Osman'ın psikolojik durumunu daha detaylı betimleme de kullanılmıştır. Türbe dar kapalı bir mekân olarak temsil edilmiştir. Şehir diğer toplumcu romanların tersine yeni bir umut ve ferahlık veren bir yer olarak düşünülmüştür.

#### 16.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

**16.3.1.1. Samsun:** Romanın sonunda bu mekânla ilgili bilgiler verilmiştir. Şehir, uzaklaşmak istenen bir mekân olarak değil geniş insana ferahlık veren bir mekân olarak düşünülmüştür: "Caddeye çıktılar. Yan bulutlu serin bir hava vardı Samsun' da. Deniz havası. İnsanı ferahlatıyordu." (Apaydın, 1975:162)

Samsun, ayrıca zenginliğin mekânıdır. Köydeki fakir hayattan çıkan köylüler bu zenginliğe gıpta ile bakmaktadırlar: "Baka baka yürüdüler. Ne kadar zengindi bu

Samsunun dükkanları? Olmayan iş yoktu. Nasıl kazanırlardı bu kadar malı mülkü?” (Apaydın, 1975:163)

### 16.3.2. Algısal Mekânlar

**16.3.2.1. Tütün Tarlası:** Köylünün tek geçim kaynağıdır. Köyün çevresi bu tarlalardan ibarettir. “Tütün tarlaları aşağıda karmakarışık, yeşil görünüyordu. Sıra sıra tütünler dere kıyısına doğru daha koyulaşarak taa aşağı değirmene kadar uzanıyordu. Değirmenin önünde uzun kavak ağaçları vardı. Derenin öbür tarafında gene tütün tarlaları. Kırmızı topraklı tepenin yarı yerine kadar yeşillik. Sonra bozlaşan anız tarlalar. Tarlaların ortasında tek tük meşe ağaçları. Tepenin üstü iri bir deve hörgücü gibi.” (Apaydın, 1975:11)

Tütün tarlasında çalışan Ağ Osman, çalışma şartlarına dayanamayarak geçirdiği sinir krizi köylünün nasıl eziyetler çektiğini göstermek açısından önemlidir. Köylü fakirdir, Ağ Osman’ı iyileştirmek için kurban kesecek para bile zor bulunmuştur. Osman şehre zar zor götürülmüş ama tedavi ettirilip ettirilemeyeceği meçhul kalmıştır. Romanın genelinde var olan olaylara dışardan bir müdahale edilmesi gerçeği anlatılmaktadır. Bu gerçekte otoritenin yani devletin müdahalesi olması gerektiği anlaşılmaktadır. Bu mekânların insan psikolojisi üzerine etkisi ortaya koyulmuştur. Umutları, geleceği çalınan ve duygularını bilinçaltına atan insanın ne hale gelebileceği gösterilmiştir.

**16.3.2.2. Köyler:** Romanda Görekli, Dereköy ve Keçeci köyünden söz edilmiştir. Romanın asıl mekânı Ağ Osman’ın köyü Görekli’dir. Bu köy sömürünün, fakirliğin, cehaletin ve ihanetin mekânıdır. Fiziki şartları yaşamaya elverişli değildir. Yoksulluk ön plandadır.

Görekli köyünün tek geçim kaynağı tütündür. *Tütün Zamanı*’nda köy ıssız bir yer olur. “Köy bir ıssızdı. Herkes tarlada tütünde çalışıyordu. Günün bu saatına kadar yaprak kınır, sonra getirilir evlerin hayadına oturulur, dizilirdi. Bir ay, yirmi gün böyle giderdi bu iş. Görekli köyünün günlük yaşamıydı.” (Apaydın, 1975:13) Çok zahmetli olan tütün işi bütün köylüleri bıktırmıştır. Ancak köylü yaşamını devam ettirmek için tütüne gitmek

zorundadır. Bu romanda da genel olarak diğer toplumcu gerçekçi romanlarda tasvir edilen köy gerçekliğine uygun bir anlatımın olduğu görülür. Bu romanda da köy bir sömürü mekânıdır.

Köy engebeli bir arazi üzerine kurulmuştur. Köylüler, tarlalarında kırdıkları tütünleri sırtlarda küfelerle köye taşımaktadır ve bu durumdan hiç memnun değildirler. Ancak tütünleri taşımaktan başka çareleri yoktur. “Köyü de kurmuşlar ta minarenin tepesine. Ulen köy kuracak yer mi bulamadınız dürzüler? Kursanıza şu ilerdeki düzlüğe? Her gün on kere çıkıp iniyoruz Allahın belası yokuşu. Ne hayvanında can kalır, ne insanında. Bir de eskinin adamları akıllıymış derler. Hangi akıl? Oh ...”(Apaydın, 1975:11)

Köydeki arazinin engebeli olması nedeniyle tarla ile evler arasında kağnı arabası bile çalışmaz. Evlere taşman tütünleri ipe dizme ve kurutma işi de evlerin avlularında yapılır. Ağ Osman’ın evinin avlusunda olduğu gibi köydeki manzara her evde de aynıdır: “Hep tütün kokuyordu oralar. Yerler süprüntü içindeydi. Otlar bürümüştü. Bir kıyıda eski kağnı tekerleri, paslı pulluk, fazla odunlar, eğri büğrü ağaçlar” (Apaydın, 1975:21) dururken, diğer bir kıyıda da ipe dizilip kurutmaya bırakılan tütünler bulunmaktadır.

Köy sömürünün kendini kayırmanın mekânıdır. İnsanın değeri para ile ölçülmektedir: “Fakır mısın adam değilsin köyde. Hakkın hatırın yok. Ölüyorum desen millet arkasını döner. Tütün yaparsın para etmez. Ağanınki sekiz lira, seninki altı lira. Ulen bitişik tarlanın tütünü bunlar hey Allahtan korkmaz! Niye o sekiz lira da bu altı lira? Dinlemez. Git işine be! istediğin yere şikâyet et. Kime şikâyet edersin? Ananı sürüyen kadı. Allah sabır ver bize...” (Apaydın, 1975:41) Sömürülen inşalar değerlerini yitirmektedir.

Görekli köy ile Dereköy arasında tartışmalı araziler bulunmaktadır. Bölgedeki tüm kaynaklar Dereköy tarafından tutulmuştur. Göreli köyünde birliktelik olmadığı için Dereköylüler tarafından alt edilmektedir: “İki köy arasında nızalı bir yerdı burası. Dereköy kalabalık olduğu için Görekli’leri çayıra sokmuyorlardı. Yakaladıklarını dövüyor, vurup yaralıyorlardı.” (Apaydın, 1975:87) Düzen güçlülerden yanadır.

Keçeci köy, Keçeci Dede türbesinin bulunduğu köydür. Keçeci Dede'nin himmetiyle suları soğuk akmakta toprakları oldukça verimlidir.

**16.3.2.3. Keçeci Dede Türbesi:** Keçecizade Türbesi bir hastane gibi çalışan bir yerdir. Hurafelerle, batıl inançlarla insanların sömürüldüğü bir mekândır. İnsanlar maddi ve manevi her şekilde sömürülmektedir. Kapalı, karanlık ve sıkıcı bir mekândır. Sonuç olarak Ağ Osman da iyi olacağı yerde bu mekânda rahatsızlığı daha da ilerlemiştir.

Keçeci Dede Türbesi çok eskiden beri şifa dağıtılan bir yer olarak anlatılır. “Keçeci Dede çok işleyen bir hastane gibiydi.” (Apaydın, 1975:75) Yüksek, taşlık bir uçurumun kenarına kurulmuştur. Türbe çevre illerden gelenler tarafından da ziyaret edilmektedir. “Keçeci Dede bir yanı taşlık uçurum, öbür yanı ağaçlı bir tepenin önündeydi. Taş duvarlı, eski büyük bir yapıydı. Çevre halkı birçok hastalıkların burada iyileştiriciliğine inanmıştı. Özellikle akıl hastaları getirilirdi. Keçecinin torunlarından olduğu söylenen Yasin efendi bu işin uzmanıydı. Ocaklı olduğu için nefesi, duası etkiliydi. Ona gelen her hasta Allahın izniyle iyi olurdu. Böyle inanılmıştı. Ta Samsun'dan Çorum'dan hasta getirilirdi. Üç gün, beş gün, bir ay kalanlar olurdu. Yasin efendi okur üfler, çeşitli iyileştirme yöntemleri uygulardı.” (Apaydın, 1975:72)

Köyde, tarlada olan sömürü düzenlerinden bir de türbede vardır. Türbedeki çalışanlar işi ticarete dökmüş insanların duygularını sömürmektedir. Yazar türbe ile ilgili olumlu ve olumsuz bir bilgi vermeyip olanca gerekliliğiyle insanların nasıl kandırıldığını göz önüne koymaktadır. “- Hee, yaptı Keçeci Dede. Direğin çevresini bir iki dolandı. Elini Osman'ın koynuna sokup parayı aldı. Sonra çirayını tümseğe bırakıp bir dua okudu. Osman'ın yüzüne üfledi. Çenesinden tutup salladı, uyanmağa çalıştı.” (Apaydın, 1975:107) *Tütün Yorgunu*'nunda diğer romanlardan farklı kılan husus, romanda insanların manevi olarak da sömürülmesini işlemesi bu sömürü mekânlarını kullanmasıdır.



## 17- MUSANIN GECEKONDUSU (1976) - HASAN İZZETTİN DİNAMO

### 17.1. Yazar Hakkında

Hasan İzzettin Dinamo (1909-1989), Trabzon Akçaabat'ta doğdu. Babası I. Dünya Savaşı'nda savaşta şehit düştü. Çocuklarına bakamayan annesi onları Darüleytam'a bırakmak zorunda kaldı. Ardından çok geçmeden annesini de kaybetti. Hem öksüz hem yetim kalan yazar, ilk ve ortaöğrenimini Amasya ve İstanbul'da tamamladı. Ardından Sivas Öğretmen Okulunu bitirdikten sonra bir müddet öğretmenlik yaptı. Hasan İzzettin Dinamo, eğitimine Gazi Eğitim Enstitüsünde devam etti. Yazdığı şiirler yüzünden hapse girdi. Yedi yıl süren uzun ve sürgünlerle geçen çileli bir askerlik dönemin sonra İstanbul'a döndü. Çeşitli dergilerde yazarlık, çevirmenlik ve editörlük yaptı.

Sanat hayatına şiirle adım atan Dinamo, dönemin önde gelen toplumcu gerçekçi şairi Nazım Hikmet'ten etkilendi. "Dinamo, başlangıçta hece ölçüsüyle yazarken Hikmet'in etkisiyle serbest vezin çığırına katıldı. Bu tür şiirlerinde toplumsal konulara geniş yer vermeye başladı. dergilerde toplumsal gerçekleri, doğanın çeşitli izlenimleriyle birlikte yansıtarak, dış gerçeği kendi içinde değişik yönlerde zenginleştirmeye çalışan bir şiir düzeyi kurdu, öz' de başardığı bu değişimlerle Nâzım Hikmet'in estetiğinden kurtularak kendi sesini buldu. Son şiirleri 'May' ve 'Papurüs' dergilerinde yayımlandı." (Kurdakul, 1973:133)

1960'lardan sonra romana yönelen şair *Kutsal İsyân* adlı 8 ciltlik romanında belgelere Kurtuluş Savaşında milletin var olma mücadelesini destansı bir şekilde anlatmıştır: "Kutsal Barış ile 1977 Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazandı." (Işık, 1990:140)

Eserlerinde acılarla dolu hayatının izleri oldukça belirgindir. Her romanı ve şiiri bir hayat tecrübesinin ürünüdür. Serbest şiirle yazan yazar romanlarında da aynı havayı yansıtmaktadır: "Romanlarında bir konuşma anlatımı rahatlığı ve yalınlığı vardır. Yazar, romanlarının sürükleyici oluşunu bu anlatımla sağlar.(Önertoy, 1984:170)"

### 17.1. Roman Hakkında

*Musa'nın Gecekondu* diğer romanlarında *Öksüz Musa*, *Musa'nın Mapusanesi* kullanılan olumlu tip Musa'nın başından geçen olayları anlatır. Bu roman yazarın bir önceki romanı *Mağarada Noktürnler: Koyun Baba* romanının devamı niteliğindedir. Romanda siyasi suçlu olduğu için kaçan felsefe öğretmeni (Koyun Baba) yerinin ifşa olmasıyla saklandığı mağaradan İstanbul'a gelip bir gecekonduya yerleşir. Mahalleli düşünceleri nedeniyle onu barındırmak istemez. *Musa'nın Gecekondu* romanı buradan başlayarak gecekondu sahiplerinin mücadelelerini anlatır.

*Musa'nın Gecekondu* üç bölüm halinde yazılmıştır. Birinci bölümde Musa ve eşinin gecekonduya yerleşmesi, mahalleli tarafından casus olarak yaftalanması, mahallelinin onları mahalleden çıkarmaya çalışması, seçimlerin yaklaşmasıyla DP ve CHP'nin mahallede iki ocak açması ve mahallelinin iki ayrı kutba ayrılması anlatılmıştır. İkinci bölümde mahallelinin gecekonduların tapularını almak için verdiği mücadele ve 27 Mayıs ihtilalinin olması anlatılmıştır. Üçüncü bölümde Musa'nın önderliğinde mahallelinin tapularını almaları anlatılmıştır.

Musa ve eşi Zarife mahallede Hacıların evlerine ek yaptıkları gecekonduyu satın alırlar. Hacılar evi satmak istemezler ancak "kış bastırınca hiç kimse çalışmadığından ev halkı açlıkla" (Dinamo, 2007:11) karşı karşıya kalınca evi Musa'ya satmak zorunda kalırlar. Zarife, "Çemberlitaş'taki Ethem Bey Kimya Laboratuvarı'nda işçi olarak" (Dinamo, 2007:15) çalışmaya başlar. Çok geç saatlerde gelip çok erken saate işe gitmektedir. Musa ise arandığı için çalışmamakta evde günün okuyarak ve bir şeyler yazarak geçirmektedir. Yıllarca dağda inzivada kaçak olarak yaşadığı için okumaya inanılmaz ihtiyaç duymaktadır. "Dağlarda kitap değil, gazete bile okuyamadım. Gazeteyi, kitabı bir yana bırak, doğru dürüst yiyecek bile ulamadım. Bilemezsin, okumaya nasıl açım." (Dinamo, 2007:54)

Mahalleli Musa ve eşini, Rus casusu ve komünist olmakla onları suçlar. Mahalleden çıkmaları için baskı yaparlar. Bu durum Hacıların da işine gelir çünkü evi geri almak istemektedirler. Onlara tek yakınlık gösteren emekçi bir aile olan Ahmet Usta

ve ailesidir. Musa'nın kaynanası da aynı şekilde kızını Musa'dan ayırmak istemektedir. Musa bu baskılar altında kendisinin de bir iş yapması gerektiği kanaatine varır. Bir kümes yapar ve tavuk beslemeye başlar. Ama tavukların hepsi veba nedeniyle telef olur. Musa bu baskılardan yılmaz çünkü o mücadele adamıdır. "Çağ, bir idealist olan Musa'yı sert vuruşlarla bir yana itmiş, çağı etkileyen insanlarla olayların arasından uzaklaştırmış, onu, at, eşek fişkılarını, inek, insan pisliklerini yuvarlayıp götürmeyi dirim kanunu haline getirmiş olan kara, zavallı, bokböceklerine benzetmişti. O ise içinde, çağın kendisini zorla susturduğu şarkıların çocuğuydu." (Dinamo, 2007:193)

Mahallede Demokrat Parti ve Cumhuriyet Halk Partisi ocağı açılır. Mahalleli iki kutba bölünür. Musa hiçbir ocağa gitmez. Faşistler Musa'yı öldürmek istemektedir. Tam bu gerilimler yaşanırken 27 Mayıs İhtilali olur. İhtilal Musa'yı rahatlatır. Daha çok ön plana çıkar mahalleliyi örgütler ve tapularını almak için onlara önder olur. Nevres ve Mazhar'la iş birliği yapan Musa önderliğinde gecekondu sahipleri, tapularını alırlar. "Zabıtan, polisten, jandarmadan rastgele korkmayacak, sinmeyecek, özgür dolaşacaklardı. Artık, birer dam sahibi idiler. Böylece yirmi-yirmi beş yıl süren bir dam savaşından sonra gecekonducu denen minnacık insanlar, gecekonduyunun zaferini kutlamak mutluluğuna erişmişlerdi." (Dinamo, 2007:352) Musa'nın mücadelesi başarı ile sonuçlanır.

### 17.3. Romanda Mekân

Romanın genelinde açık ve geniş mekânlar kullanılmıştır. Romanın genelindeki ana mekân gecekondu. "Musa'nın Gecekondu, yazarın çocukluğundan itibaren geçirdiği yersiz yurtsuz günlerden sonra büyük mücadelelerle sahip olduğu Menekşe sırtlarındaki gecekonduyunun romanıdır. Yazarın birçok eserini kaleme aldığı bu mekân Türk edebiyatının birçok ismini de misafir olarak ağırlamıştır." (Dinamo, 2007:112)

### 17.3.1. Çevresel / Fiziksel Mekânlar

**17.3.1.1. Kahve:** Kahve gecekonduların özellikle akşam takıldıkları kapalı bir mekândır. Yazar kahramanların mekâna yansıyan yüzlerini netleştirir ve kahveyi; kapalı bir mekân olarak hissettirir. Burada insanlar vakit geçirerek ailelerini arka plana atmaktadır. “Onlar evlerine giderken Nükhet, gözlerinden yaşlar akarak hala çok ağır sözlerle onları bombardıman ediyordu. Kocasını kahvede olmasaydı, Nükhet, bu rezaleti çıkaramazdı. Nitekim, onun kahveden döndüğünü görerek durgunlaştı. Gözündeki yaşları çabucak kuruladı.” (Dinamo, 2007:79) Kahveler insanların eğlendiği, stres attığı bir yerdir.

Kahve mahallelinin toplanıp karar aldıkları yerdir. Kahvehaneler seçimlerin yapıldığı yerdir. “Seçim günü, en sonra, gelip çatmıştı. Anayolun üzerindeki kahvelerden birine konan, oy sandığının yanında-yöresinde DP'liler kaynaşıyordu.” (Dinamo, 2007:249) kahvehane gecekondular hayatında kararların alındığı, sınıf olma bilincinin kazanıldığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

**17.3.1.2. Karakol:** Jandarma bölgesindeki bir karakoldur. Karakol emekli polis memurlarından gecekondular bölgesinde oturanlar mahallede olup biteni jurnallemeleri için görevlendirmiştir. “- “Peki, ben de sizi hindi hırsız olarak şimdi karakola şikayete gidiyorum.” (Dinamo, 2007:216) Karakol, ihbar sonucu insanların götürüldüğü dar/boğucu ve kapalı bir mekândır.

Musa karakoldaki polislerin hepsini aynı kefeye koymaz. Karakol her ne kadar olumsuzluğu çağırırsa da bu mekânda vicdanlı insanlar da vardır. “Türkiye'de suçlu, keriminle tiplerin normal insanı boğmasına göz yummayan bir polis gücüyle vicdanı da yaşıyor. Mahalle polisi, mahalle karakolu, her zaman namuslu, suçsuz insanın dostudur. Göreceksin, ben, bu berduşa, işte bu suç düşmanı polisin eliyle iyi bir oyun oynayacağım. Geçen gün, beni sekiz tanıklı kötü komplocuların elinden kurtaran da yine bu klasik, haksever polis tipi ile vicdanıdır. Bir iktidarın adamlarına meydan okuyarak benim gibi adamı zulümden kurtarma yiğitliğini göstermek, az şey değildir.” (Dinamo, 2007:229)

**17.3.1.3. Şehir:** Gecekondu bölgesi devlet kaydından uzak bir yerdir. Şehir ise intizamın olduğu devletin elini rahatlıkla uzatabildiği bir yerdir. “Bunlara burada soluk aldirmayın. Aşağılayın, dövün, gerekirse evlerini başlarına yıkın. Şehirlere kaçırın. Biz, orada onların hakkından geliriz. Bu hainlerin buralara kaçıp gelmekte bir düşündükleri vardır. Uzakta, polisin, Hükümet'in gözünden melun işlerini gizlice, daha iyi yürütmek hevesi peşindedirler.” (Dinamo, 2007:19) şehir sınıfsal ayrılıkların net bir şekilde ortaya çıktığı bir mekândır.

Yazar şehirden ziyade gecekondu içinde halkla bir olmak istemektedir. “Musa, birader, dedi, şehirden bunca uzağa kaçmanın ne anlamı vardı? Pendik dolayına gel, ben sana böyle on tane gecekondu yapayım. Orada bir yerde biraz toprağım da var, gel orada gecekondu kur. Sen böyle dağ başında yaşamaya razı olduktan sonra orada sana istediğin gibi bir gecekondu yaparız.” (Dinamo, 2007:45)

Şehirler her ne kadar intizamın yeri olsa da çeşitli tehlikeler barındırmaktadır. Şehir, ölümcül hastalıkların yaşandığı bir yerdir. “Tifüs, cephelerde olduğu gibi cephe gerisindeki şehirlerde de kol geziyordu.” (Dinamo, 2007:139) gecekonduun kıyısında gecekonduya çok uzak bir mekândır.

### **17.3.2. Algısal Mekânlar**

**17.3.2.1. Gecekondu:** Gecekondu kelime olarak yasaya uygun olmaksızın kendisine ait olmayan arazi ya da arsalar üzerinde, sahibinin izni olmadan yapılan izinsiz yapılar olarak bilinmektedir: “Göç, kentleşme ve gecekondulaşma Türkiye'nin 1950'lerden beri en önemli sorununu oluşturmuştur.” (Çakır, 2011:221) Gecekondu özellikle köyden kente göç ile konut ihtiyacının karşılanamaması, ev kiralının pahalı olması nedeniyle kente yakın muhitlerde insanların derme çatma evler yapmak suretiyle hayatlarını idame ettirmeye çalıştıkları alt yapı, sağlık ve eğitim hizmetlerinin olmadığı bir yerdir. Gecekondulaşmanın yaygınlaşmasında ekonomik sebepler kadar devletin özellikle “1955-60 arası çok kısa bir dönem dışında, konut arzından neredeyse tamamen çekilmiştir.” (Gülhan, 2017:208) olması da önemli bir nedendir.

“1960’lı yıllar, ithal ikameci modelin benimsendiği ve gecekonduyunun ucuz iş gücü kaynağı ve tüketici olarak önemli bir rol üstlendiği bir dönemdir. Özel sektörün yatırımlarını arttırması kırdan göçü de arttırmış, gecekondu çöğalmiş ve varoşlarda yeni bir yaşam tarzı ortaya çıkmıştır. Gecekondu bu dönemde köylü kültür ilişkilerinden kurtulamamıştır. Köy ailesi ve kent ailesi özelliklerini birlikte yansıtması onu kendine özgü yapmış; köy ile kent arasında sıkışmıştır.” (Tezcan, Ağın, ve Zengin Çelik, 2019:129) Bu sıkıntılar 1960’ların başında büyük bir felakete dönüşür. “15 Ekim’de Sağmalcılar’da başlayan kolera salgını neticesinde, binlerce insan hastalandı, yüzlerce kişi komaya girdi, iyimser bir tahminle 50 kişi hayatını yitirdi.” (Gülhan, 2017:222) Bu olay sonrasında Türkiye’ye özellikle İstanbul’a yıllarca turist gelmez. Gecekondu kanunu çıkarılsa da siyasi hesaplar nedeniyle bu yaraya çözüm olmaz. Gecekondu gerçeği 1990’ların başında yerini varoşlara bırakır.

Toplumcu gerçekçi sanat anlayışı toplumun sorunlarına duyarlıdır. II. Dünya Savaşı’ndan sonra nasıl ki köylerdeki sıkıntılar romanlara konu edilmişse özellikle 1960’ların ortalarından sonra gecekondu gerçeği roman, tiyatro ve özellikle sinema alanında toplumcu gerçekçi sanat anlayışının en önemli temalarından biri olmuştur.

Yaşar Kemal İstanbul’daki gecekondu gerçeğini şu şekilde ifade etmiştir: “Eeeeeey İstanbullular, hâlinizden şikâyet etmeyin. Dünyada, burnunuzun dibinde bir Yandıntepe, Kuştepe, Gültepe var. Her pislige, her kötülüğe şükredin. Ama mutlaka, insan haysiyeti namına sizden rica ediyorum, gidin Kuştepeyi, Yandıntepeyi, Gültepeyi görün. Bilin ki dünyada Yandıntepe, Kuştepe var. Bir yandan üzülecek, bir yandan da hâlinize şükredeceksiniz.” (Y. Kemal, 1960:3) Gecekondu gerçeği toplumsal bir çatışmaya gitmeden çoğu zaman devletin tapu ve af çıkarması ile siyasallaşmamıştır. Siyasallaşmayan bu mekân zıt görüşlerin çatıştığı bir mekân haline gelmiştir. “Bugünkü sınıfsal boyutu ile mekân olarak gecekondu, toplum olarak da gecekondu, köylülükle kentliliğin, yoksullukla zenginliğin, cehaletle elitliğin çatışmasının bir sonucudur.” (Çakır, 2011:221)

1960’larda gecekondu gerçeğine ilk değinen yazarlardan biri de Hasan İzzettin Dinamo’dur. “Hasan İzzettin Dinamo’nun hayatında önemli bir yere sahip olan

gecekondu, şiirlerinin birçoğuna konu olduğu gibi birçok eserinin de kaleme alındığı yerdir.” (Türk, 2014:103) Romanın ana mekânı gecekondu ve gecekondu mahallesidir. Ülkenin dört bir yanından gelen insanların Menekşe sırtlarında “İstanbul'un havası güzel kimi yerlerinde” (Dinamo, 2007:41) gecekonduya yaşamaya başlarlar. Musa ve Zarife de bunlardan biridir.

Gecekondu fakirliğin, sefaletin mekânı olarak bilinmektedir. Burada yaşayan insanlar temel gıdalara ulaşmakta bile zorlanmaktadır. “Oysa bütün bir hafta boyunca mahalleyi saran kızarmış et kokuları, gecekonducuların ağzını sulandırmış, başını döndürmüştü.” (Dinamo, 2007:18) Mahallede komünist faaliyetleri gözetlemek için görevlendirilen kişiler vardır. Hacılar gecekonducularını kışın yiyecek hiçbir şeyleri olmadığı için satmıştır. Ama buna rağmen gecekondu mahallesindeki kişiler umutlarını korumaktadır. Hayatlarından bir nebze olsun memnundurlar. Bu memnuniyet yapılan araştırmalara da yansımıştır. Gecekonduya, “her nedense göçenlerin çoğunluğunun (%85'i) köylerine geri dönmek istemedikleri araştırmaların ortak paydasını oluşturmaktadır.” (Çakır, 2011:221) Musa ve Zarife de durumlarından memnundur. “Bütün umutsuzlukları Gülpembe ışıklarla donatan gülbahçesinde gecekondudaki ilk gecelerinin tatsızlıklarını unuttular. Sonra muşamba damı dövüp duran yağmurun tatlı pırtırtıları arasında uykunun, sıcak ülkeler iklimlerindeki çiçek bahçelerinde yittiler.” (Dinamo, 2007:15)

Eserde gecekonduyunun hem DP “DP Ocağı açmış. Amacı da partiye dayanarak gecekonducuları yıkılmaktan kurtarmak.” (Dinamo, 2007:47) hem de CHP “CHP adayları olarak gördüğü dara gelmiş gecekonducuları bir ağaç altındaki sandalyelere buyur ederek çay getirtti...” (Dinamo, 2007:98) tarafından siyasi bir rant haline getirilmesini eleştirilmiştir.

Derme çatma gecekonducular sürekli bakım istemektedir. “ufak maaşının bir bölümünü gecekonduyunun durmadan para isteyen onarımına yatırdıkça giyim için çoluk çocuğa, kendilerine bir şey ayıramıyordu.” (Dinamo, 2007:38)

Gecekondu sahipleri fakirliklerinin ve sınıflar arası eşitsizlikleri dengelemek adına gecekondu yapmakta ve bu boş arazilere gecekonduyu yapmayı haklı bir iş görmektedir. “Hakkımızı elde edeceğimizi ummak bile bir çeşit mutluluktur. Sonra, gecekonduyumuzu yine dikeriz. Korkma, gecekondu dediğin, kedi gibi yedi canlıdır. Bir gecekondu kolay kolay ölmez.” (Dinamo, 2007:206)

Kaçak yapılan gecekondulara karşı zaman zaman hükümet müdahale etmektedir. Ancak yıkılanın yerine yenisi yeninden yapılmaktadır. “Bir gecekonducu, eğer gerçek bir gecekonducu ise, yani gecekonduşundan başka hiç bir sığınacak yeri yoksa, gecekonduşunun enkazı üstüne, ya da altına postu serip oturmalıdır. Olur olmaz gürültüye pabuç bırakan gecekonducu, gerçek gecekonducu değildir. Bir insan, bir aile, ancak yıldızların altından başka bir mekânı kalmadığı sürece gerçek gecekonducu olabilir. (Dinamo, 2007:207)” Gecekondu hak arama ve hakkını alma mekânıdır “Şimdi, kurtuluş sırası gecekonduşumda. Devrim, şimdilik gecekonduşular üzerindeki spekülasyonu durdurdu. Evlerimizin durumu uykuda şimdi. Ama, devrimin, arkadaki silah arınanına dayanan baskısı ortadan kalkar kalkmaz çerden çöpten evceğizlerimizi elimizden almak için belli hırslı güçler, bir kez daha davranacaktır.” (Dinamo, 2007:343)

Musa gecekonducu olmayı halktan biri olmakla eş değer tutmaktadır. “Bendim, yıkılan evimizin malzemesinden küçük bir barınak meydana getirdim. Yem olmayacağım bu heriflere. Sonuna dek savaşıcağım. Biricik malı mülkü bu gecekondu olan zavallı halk insanının umutsuzluğu içinde savaşıcağım.” (Dinamo, 2007:208)

Gecekondu bölgesi dedikodunun mekânıdır: “Gecekondu bölgesi, kim bilir arkasından nasıl çalkanmış, ne korkunç söylentiler çıkmış, çoluk çocuğu ne acılar çekmiş, ne aşağılamalara uğramıştı!” (Dinamo, 2007:281)

Gecekondu sınıf atlamanın kentli yaşama yönelmenin habercisidir. Bu mücadele sınıflar arasındaki eşitliğe karşı kazanılmış bir mücadele olarak kabul edilmiş. Olumlu tip Musa gecekonduşuların tapusunu alabilmek için ciddi mücadele vermiştir. “Ceplerindeki son kuruşu da vererek gecekonduşu denen minnacık kibrit kutularını toprağa perçinlemişlerdi. Artık, korku denen o korkunç Taş Çağı hayvanı, destursuz bu evlerin



yanından bile geçemeyecekti. Artık, gecekonducular, gecekondualarında birer hırsız, birer suçlu insan duygusuyla yaşamayacaklardı. Zabıtanın, polisten, jandarmadan rastgele korkmayacak, sinmeyecek, özgür dolaşacaklardı. Artık, birer dam sahibi idiler. Böylece yirmi-yirmi beş yıl süren bir dam savaşından sonra gecekondu deneni minnacık insanlar, gecekonduunun zaferini kutlamak mutluluğuna erişmişlerdi.” (Dinamo, 2007:352)

Toplumcu gerçekçi romanda asıl olan sınıfsal farklılıkları ortaya çıkarmak, halkı bilinçlendirmek, devrim için halkı uyandırmaktır. Gecekondu mekânı bu düşünceyi işlemek için oldukça iyi bir yerdir.



## 18. KARA AHMET DESTANI (1977) – FAKİR BAYKURT

### 18.1. Yazar Hakkında

Fakir Baykurt (1929-1999) Burdur'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Burdur'da tamamlayan yazar, Gönen Köy Enstitüsünü bitirdi. Ardından Gazi Eğitim Fakültesi Türkçe bölümünden mezun oldu. Çeşitli okullarda öğretmenlik görevinde bulundu. İlköğretim müfettişliği yaptı, yurt dışında eğitim araçları üzerine eğitim aldı. Türkiye Öğretmenler Sendikasının kurulmasında aktif görevler aldı, sendika başkanı seçildi. Almanya'da eğitim uzmanı olarak çalıştı.

Sanat hayatına şiirle başlayan yazar, romanları ile tanınmıştır. İlk hikâye ve romanlarında köy gerçekliğini ele almıştır. Fakir Baykurt, eserlerinde genellikle Türk köylüsünün sorunlarını işlemiştir. Bu durumu eleştirenlere “40 bin Türk köylünün acısını, çilesini sesimizin yettiği kadar duyurmaya çalışalım. Bu, bizim için hem haktır, hem görevdir.” (Baydar,1960:43) demiştir. 1960'lerden sonra köy gerçeklerinden şehir gerçeklerine, öğrenci sorunlarına değinmeye başlamıştır. 1980 sonrası yurt dışında bulunduğu dönemde Avrupa'daki gurbetçilerimizi konu edinen eserler yazmıştır.

Genel olarak açık ve sade bir dil kullanan yazarın eserlerinde yöresel söyleyişler ve halk kültürü önemli bir yer tutar. “Anlatımda fıkralar, atasözleri, deyimler, maksadı biraz daha kuvvetlendirmek için kullanır ve daha çok bunların şekline değil temsil ettiği fikre bakılır, ona göre hüküm verilir.” (Baydar,1960:43) Kahramanlar içinde yaşadıkları kültür ortamının özelliklerini birebir gösterir, bu kahramanların “mensup olduğu sınıfa ve mevkiye göre bir dili, konuşması vardır.” (Tatarlı, İbrahim; Mollof, 1969:249)

Fakir Baykurt, eserlerinde sınıflar arası çatışmayı net bir şekilde yansıtmayı amaçlamıştır. Köy ve şehir bu çatışmanın ana mekânlarıdır. Bu çatışma mekânlarında belli kesimleri karşı karşıya getirir. Özellikle köylerde sömürü düzeninin bir unsuru olarak gördüğü imamlarla öğretmenleri hemen hemen her romanında karşı karşıya getirmiştir.

Her yazar gibi Fakir Baykurt'un eserlerin de yaşamından izler görülür. "Köy çocukluğundan, getirdikleri, enstitü öğrenciliğinden aldıkları, ortaokul öğretmenliği ve ilköğretim müfettişliğinden edindikleri, sendika yöneticiliği izlenimleri kademe kademe onun eserlerine sinmiştir." (Yanardağ, 2005: 106) Toplumcu gerçekçi yazın anlayışına sahip yazar, öğretmenlik, müfettişlik görevlerinde şahit olduğu olayları tüm gerçekliğiyle eserlerine yansıtmaya çalışmıştır.

## 18.2. Roman Hakkında

*Kara Ahmet Destanı; Yılanların Öcü, Irazca'nın Dirliği* romanlarından oluşan *Irazca* üçlemesinin son romanıdır. Otuz sekiz bölümden oluşan romana ek olarak yöresel sözcüklerin anlamını veren bir sözlük de eklenmiştir. Fakir Baykurt, *Kara Ahmet Destanı*'yla "1978'de Orhan Kemal Roman Armağanı'nı" (Bezirci, 1980:383) kazanmıştır. Eserin girişinde *Yılanların Öcü, Irazca'nın Dirliği* romanlarının kısa bir özetine yer verilmiştir.

*Kara Ahmet Destanı*'nda köydeki baskılara dayanamayan Bayram ve ailesinin şehre göçü, Ahmet'in okuma mücadelesi ve devrimci oluşu konu edilir. Diğer iki romanda tasvir edilen köydeki sıkıntılar bu romanda da devam eder. Köyden çıkmak istemeyen Irazca muhtara ve diğer çıkar gruplarına karşı mücadelesini devam ettirir. Köyden kente göç eden Bayram ve ailesi köydeki çatışmanın bir benzerini şehirde bulur. Bu romanda üçlemenin diğerlerinden farklı olarak şehir mekânı ve öğrenci olaylarıyla birlikte ortaya çıkan çatışmalar işlenmiştir.

Romanın kahramanı Kara Ahmet'tir. Ahmet önceki romanlarda köy de cinsel istismara uğramış, psikolojik sıkıntılar çeken, köyden sürekli kaçma isteği içinde olan biridir. Babası Bayram şehirde hastanede çalışmaya başlar. İşten çıkarılmamak, müdürün gözüne girmek için namaz kılmaya başlamıştır. Ailesini de namaz kılmaya zorlar. Şehirde babası ile çatışmaya başlayan Ahmet, babasının imam olmasını istemesine rağmen annesinin desteğiyle okulunu okur. Diğer bir kahraman Haçça ise kendini çocuklarına adar. Onların okumasını ister. Bu sebeple eşi Bayram'la sürekli çatışır.

Romadaki olaylar köyde tutunamayan Kara Bayram'ın ailesi Burdur'a göç etmesiyle başlar. Irazca köyde kalır. Bayram Ahmet'in imam olmasını ister, Haçça ise buna karşı çıkar, çocuklarının okumasını istemektedir. Babasıyla çatışan Ahmet, okula devam eder. Oldukça başarılı bir öğrencidir. Ninesi Irazca ve annesi Ahmet'in kaymakam olmasını beklemektedir. Ahmet büyük gayretler sonunda Ankara Siyasal Bilgileri Fakültesini kazanır. Ahmet, yaz tatillerinde Karataş köyünü ziyarete gider. Muhtara karşı beslediği kinin bir sonucu olarak muhtarın samanlığını ateşe verir. Bu olay nedeniyle muhtar Irazca'yı mahkemeye verir. Mahkeme Irazca'nın hastanede tedavi görmesini ister. Birkaç gün hastanede yatan Irazca'yı evine götürmek isteyen Bayram, onu ikna edemez.

Ahmet bir yandan çalışıp bir yandan okur. Kendini geliştirir, bu sırada üniversitede olaylar olur, arkadaşları bir bir öldürülür. Protestolara katılır, tutuklanır. Serbest bırakılır ama mücadelesinden vazgeçmez. Ahmet toplumun ezilen tüm kesimlerinin yanında yer almaya çalışır. Bir gün işçilerle bir gün gecekondu bölgesine yıkımlara karşı gösterilerde yer alır. Ahmet bu gösterilerden sonra cezaevine atılır, cezaevinde de devrimci bilincini geliştirmeye çalışır.

### 18.3. Romanda Mekân

*Irazca* üçlemesinin son romanı olan *Kara Ahmet Destanı* işleyiş roman mekânı bakımından ilk iki romandan ayrılır. İlk iki romanda Karataş köyü ana mekân olarak kullanılırken *Kara Ahmet Destanı*'nda şehir ana mekân olarak seçilir. Bu şehirler Burdur ve Ankara'dır. Yazar "açık ve geniş mekânlar ile dar ve kapalı mekânları neredeyse aynı oranda kullanılmıştır." (Yanardağ, 2005:397)

Romanda Ahmet'in çocukluğunda üniversiteye kadar gelişimi anlatırken mekânlar sürekli bir değişim içinde verilir. Mekânın değişimi insanlar üzerinde de etkili olur çünkü "insanların, yaşadıkları mekânları ve kimlikleri arasında sıkı sıkıya bir bağ vardır çünkü onlar bu mekândan dünyaya bakar ve etraflarında olup biten her şeye mekândaki donanımları nispetinde anlam vermeye çalışırlar." (Tüzer, 2007:26) Bu mekânlar içinde insanlar değişmektedir. Ahmet kendisine yapılan cinsel saldırıyı şehirde kimse bilmediği

için hor görülmediği için öz güven sahibidir ve mutludur.. Kimseye hiçbir şeye ses çıkaramayan Haçça eşine karşı çocuklarının ve kendi haklarını rahatlıkla savunabilir hâle gelmiştir. Irazca köyde kaldığı için öfkesi giderek artmaktadır. Muhtara ve diğerlerine karşı intikam alma isteği içindedir.

### 18.3.1. Çevresel / Fiziki Mekânlar

Romanda birçok çevresel mekândan söz edilmiştir. Burdur, Türkiye Öğretmenler Sendikası, Üniversite, Yarıköylü, Yazıköylü, İnarlı, Örencikli, Çardaklı, Ortaköylü, Alaköylü, Dereköy Oluklaraltı, Delibaba, Gazi Mahallesi, Bağlar Mahallesi, Yarıköylü, Yazıköylü, İnarlı, Örencikli, Çardaklı, Ortaköylü, Alaköylü, Dereköy, Düzmeşe köyü, Yılanlı, Bayındır, Derbent Boğazı, Gaziemir, Karabağlar bunlardan bazılarıdır. Romanda detaylı tasvirleri yapılan çevresel mekânlar aşağıda verilmiştir.

**18.3.1.1. Han:** Han köylülerin ve yolcuların dinlenmek için uğradıkları bir mekândır. Bu tarihî yeri, Ferhat isimli biri işletmektedir. Üçlemenin ilk iki romanında bu handan çokça söz edilmektedir. Bu han, *Kara Ahmet Destanı*'nda Ahmet ve Irazca'nın konakladığı yerdir. Hancı Ferhat da değişime ayak uydurmuş “otel diye yazdırmıştı kadim hanın kapısına” (Baykurt, 1977:149) Ferhat, at ve eşekle gelenleri “kasabanın orta yerinde, en gösterişli caddenin üstündeki bu hana eşek bağlanması yakışık almazdı” diyerek hana kabul etmemektedir “ (Baykurt, 1977:149) Toplumsal değişimle birlikte han da bundan nasibini almıştır. Bu han sosyal değişimlerin bizzat izlenebileceği bir yerdir.

**18.3.1.2. Gençlik Parkı:** Ankara'da Ahmet ve arkadaşlarının buluştuğu bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Bu park geniş ve açık bir alandır. Şehrin gürültüsü, keşmekeşi içinde boğulan insana nefes aldırın bir yerdir. Bu yer Ahmet için önemlidir. Çünkü gönlünü verdiği Nurten'i burada ağırlamakta, devrimci tartışmaları burada yapmaktadır. Nurten Gençlik parkında oturup Ahmet'in düşüncelerinden istifade etmek ister: “Bir gün Gençlik Parkı'nda oturalım. Havuzun çevresinde gazinolar var, her halde kazık değildir. Burdur da çelik çemberlerin içindeydik. Çok konuşmak istiyorum seninle. İçimde ne var ne yok söylemek istiyorum. Akıllı bir arkadaşına ihtiyacım var. Atacağım her adımı önceden bilmek istiyorum. Kim kimdir ve nedir, öğrenmek istiyorum senden. Herkesten

çok senden. Boş vakitlerimde hep, hep hep okumak istiyorum. Sosyalist ozanın şiiri çarptı beni. Onu herkese belletmek istiyorum. Çabuk fabrikalara, köylere gitmek istiyorum.” (Baykurt, 1977:299) İnsana huzur veren bu mekân Ahmet’in insana huzur vereceğini düşündüğü sosyalist fikirlerini açıklamasının mekânı olur.

**18.3.1.3. Karasenir Mahallesi:** Burdur’un bir kenar mahallesidir. Bu mahallede “kara yazılı insanların” (Baykurt, 1977: 403) yaşadığı bir yerdir. Mahalle hakkında detaylı bilgi verilmez. Bayram ve ailesi müstakil bir gecekonduyu yaparak buraya yerleşmişlerdir. “Geldiklerinin ikinci yılında Navrumlu Ali’nin öncülüğüyle bu yeri almışlar, önce tek göz sonra ikinci gözü ekleyerek iyi kötü bu tüneği yapmışlardı. Bir küçük tak tuk odası daha eklediler geçen yıl. Bir göz daha ekleyebilirlerse” (Baykurt, 1977: 11)

Yazar gecekondunun gerçekliğine bu mekânda değinmemiştir. Zira o dönemde gecekondulaşmanın ciddi bir sıkıntı olduğu iller büyükşehirlerdir. Zaten Ahmet, Ankara ve İstanbul’daki gecekondulara katılmıştır.

### 18.3.2. Algısal Mekânlar

**18.3.2.1. Karataş köyü:** Karataş köyü uzak dağlarla çevrili bir köydür. Muhtar partinin desteğini de alarak köyde istediğini yapmaktadır. Karataş zulüm altında olumsuz kapalı bir mekândır. İrazca, Karataş’ta bir başına tüm düşmanlara karşı mücadele etmektedir. Muhtar devlet desteğiyle arsa, mera, traktör almakta zenginliğine zenginlik katmaktadır. Ahmet, muhtara karşı kin beslemektedir. Küçüklükten beri aklındaki planları gerçekleştirmek için Karataş’a gider. Hayvanları çözerek ahırını ve samanlığı ateşe verir ve muhtarı da cezalandırmış olur. Ahmet sorunun sadece Karataş’ta olmadığını bilmektedir, o büyük hayallerin peşinde koşmaktadır: “Karataş kurtuldu sayemde! Bir de okuyup kaymakam olayım, en az yüz köy daha kurtaracağım! Ne yüzü; bin! Bakan olunca da kırk bin köyü!.. Türkiye’nin bütün köylerini kurtarmak boynumun borcu olsun! Daha yaşım ne? Şimdilik bu kadar yeter...” (Baykurt, 1977:98) Karataş köyü köy gerçekliğinin, sömürü düzeninin mekânıdır. Olumlu kahraman Ahmet, Bu zulüm düzenine bir çomak

sokmuştur. Sırada büyük idealler vardır. Köy sorunu çözecek daha büyük idealler ortaya koymalıdır.

Karataş köyü bir uyku halindedir: “Zaten de sever uykuyu Karataş, eline fırsat geçse dünyanın sonuna kadar uyur!..” (Baykurt, 1977:117) bu uyku hali fiziki bir durum değildir sadece. Gerçeklere, sorunlara kapanan gözlerdir. Bu bozuk düzene köyde sadece Irazca ve ailesi karşı çıkmaktadır. Yazar köylülerin durumun tasvir ederek devrim bilincinin tüm halkta olması gerektiği düşüncesi vurgulanmıştır.

Karataş'ta değişiklikler yaşanmaktadır. Irazca'nın evi hariç herkesin evi kiremittir artık. Köye okul yapılmıştır. Bu değişikliklere karşı muhtarın pozisyonunda ve zulmünde bir şey değişmemiştir.

Olayın asıl mekânlarından olmasa da Karataş köyüne seksenden fazla atıf yapılmıştır. Yazarın köy gerçekliğinden kopmaya çalıştığı bu romanda Karataş köyü olayların gelişiminde önemli bir yer tutmaktadır.

**18.3.2.2. Gecekondu:** Gecekondu sorunu özellikle 1960'lı yıllardan başlayarak Türkiye'nin önemli bir sorunu olmuştur. Toplumcu gerçekçi yazarların köy gerçekliğinden sonra yöneldikleri konuların başında gecekondu gerçeği gelmektedir. Romanda Ahmet ve arkadaşları nerde bir gecekondu yıkı varsa gecekonducuların yanında yer almışlardır: “Gecekondularda yakımcıların karşısına birlikte dikiliyorlardı. Güney'de, Elmalı'da, Ege'de, Göllüce ve Atalan da, Maraş'ta, Pazarcık'ta, Trakya'da, İstanbul yakınlarında köylülerin yanında...” (Baykurt,1977:303)

Romandaki diyaloglara göre gecekondulaşmanın asıl sorumlusu bozuk düzen ve sınıfsal ayrılıklardır: “Umut da, umutsuzluk da yerlerinden ediyordu onları. Göçüyorlardı. Küçük küçük, sık sık, gecekondu yapıyorlardı. Yapmak için göçüyorlardı. İsterse göçmesinler! Ağaları: -Siktirolungidin toprağındaan! diyordu.” (Baykurt,1977:451)

*Musa'nın Gecekondu'su*'ndaki gibi *Kara Ahmet Destanı*'nda da siyasi otorite gecekonduyu bir ranta çevirmiştir: “Ticaretler dönüyordu ara yerde. Beş yüz, bin

gecekondu bir gecede yapılıyor, hepsinin briketi bir elden, hepsinin camı çerçevesi bir adamdan almıyordu. Yere para veriyorlardı. Çatır çatır değişiyordu insanların bildikleri, bilmedikleri. Partiler bir yandan gecekondu kurduruyor, bir yandan ekipler gönderip yıktırıyor, bir yandan da aflar çıkarıp tapular dağıtıyordu. Karışık, karmakarışık işler dönüyordu.” (Baykurt,1977:453)

Yazar özellikle Ankara'daki gecekondulaşmaya dikkat çekmiş ve çözüm üretilmemesini eleştirmiştir. Ankara'da o dönemdeki yerleşimin %62'sinin gecekondu olduğunu da bildiren yazar yetkilileri eleştirmiştir: “Valinin yardımcılarında biri yaptığı konuşmada açıkça diyordu: -Gecekondu yapımını önlemek için elimizde hiçbir yasal yetki yoktur! Önlenemez! Belediye Başkanının yardımcıları da öyle diyorlar, ellerini oğuşturuyorlardı. İmar İskan, Devlet Planlamanın elemanları yapılması gereken yatırımlardan, gecekonduyu zorunlu kılan toplumsal koşullardan söz ediyorlardı. Öyleyse neydi bunca yıkım, çılgınlık ve çılgılık? Bir girişim yapılamaz mıydı bu halka destek olmak için? Kızlardan birinin abisinin arabasıyla üç arkadaş çıkıp dolaştılar. Doğuda Hüseyin Gazinin oralardan başlıyordu, Kayaş, Mamak, Saimekadın, Boğaziçi; batıda Gazi, Sincan, Demetevler, Yahyalar, Şentepe, Karşıyaka, İvedik yolu; kuzeyde Bağlum köyüne varıp dayanmıştı nerdeyse! Güneyde Dikmen i aşmış, İmrahor Deresi, bayırları, sırtları, tümüyle dolmuş; Topraklık, Yeşilyurt çevreleri silme kaplanmıştı. Hâlâ neden yıktım yıkacağım derdindeydi baştaki fırladakçılar. (Baykurt,1977:454)

Ahmet katıldığı grev ve protestolarda göz altına alınır, tutuklanır. Ahmet'in asıl sorun alanlarından biridir, gecekondu. Toplumsal bir problemi romana taşıyan yazar gecekondu bölgelerini dar, kapalı mekânlar olarak çizmiştir. Gecekondu devrimci bilincin yeşertilebilme potansiyeli bulunan mekânlardır.

**18.3.2.3. Şehir (Burdur/Ankara):** Romanın asıl mekânı şehirdir. Burdur'a göçen Bayram ve ailesi burada yaşamına devam ederken Ahmet, üniversite için Ankara'ya gider. Yazar köy gerçekliğinden sıyrılarak şehir gerçekliğini ön plana alır. Ama şehirlerin de köyden farkı yoktur. Şehrin : “-Sadece köyü düşünmek olmaz, şehirde ezilen insanları da incelemen gerekir.” (Baykurt, 1977:216)



Şehir de içinde birçok kötülük barındıran bir mekândır. Ahmet bu mekânda savaşacak ninesinin köydeki mücadelesini şehirde devam ettirecektir: “Şehirdeki okulda gün gün aydınlığa çıkıyordu Irazca’nın torunu Kara Ahmet. Kökünün üstünde gür bir umut gibi büyüyordu. Savaşını o sürdürecekti; başka anlamda, başka boyutlarda! Ama onun da yolu yokuşlarla doluydu.” (Baykurt, 1977:6)

Şehir her ne kadar olumsuz bir mekân olsa da Ahmet’in ferahladığı geniş bir mekândır. Şehirde Ahmet’in tacize uğradığını bilen yoktur. Ahmet hedeflerine şehirde ulaşabilecektir. Okuyup kaymakam olacak ve çıkar odaklarını dağıtacaktır. Bayram ise köyden şehre sıkıntılarının biteceği, huzura ereceğini zannederek göçer ama burada bir mücadele mekânıdır: “Köyde savaş, şehirde savaş, savaştan bıktım Haçça!..” (Baykurt, 1977:8)

Köydekiler ise Bayram’ı örnek göstererek şehrin güzelliklerinden söz ederler ama bu bilinmeyen mekân köylülerde büyük korku uyandırmaktadır:

“-Durmadan söylüyorum benim eşşek Arife:

-Karataşlı Kara Bayram kadar yok musun, sat sav, göç şehire!

-Şehir derin deniz, yüzmek bilmiyorum, boğulurum! diye ödü sıdıyor. Ondan sonra da anasını yolluyor sıpasının başına, odasını süpür, sobasını yak; okusun! Dizlerim de kopuyor sızıdan, anacığım anacığım anacığım...” (Baykurt, 1977:29)

Şehirler emeğin sömürüldüğü, gecekondularla yaşamıyla bir köyden farkı olmayan yerlerdir. Fabrikalarda, gecekondularda insanlar yaşam mücadelesi vermektedir. Bayram köyde zulme karşı verdiği mücadeleyi şehirde sürdüremez. Çünkü o gücü kendinde görmez. Ahmet ise bu mücadeleyi göze almıştır.

*Denizin Çağırışı*’nda öğretmen kasabadan kaçarak geldiği şehirde istediğini bulamaz. *Bereketli Topraklar Üzerinde* İflahsızın Yusuf iki arkadaşını şehirde kurban verdikten sonra köyüne döner. Ahmet ise bu mücadeleyi kararlı bir şekilde sürdürür. İncelenen toplumcu gerçekçi romanlarda ortak olan taraf, şehrin sınıf mücadelesinin şiddetli bir şekilde yaşandığı bir mekân olarak verilmesidir.

**18.3.2.4. Ankara:** Ahmet'in eğitim görmek için geldiği devrimci gençlerle mücadeleler yürüttüğü mekândır. Ankara'nın en büyük sorunlarından biri gecekondulardır. Ankara'da öğrenci olaylarında birçok devrimci genç vurularak öldürülür. Bu bakımdan netameli bir yerdir. Ankara'nın maddi ve manevi "isin dumanın içindeydi..." (Baykurt, 1977:324) gecesi birdir "farkı yok Ankara da gündüzün gecedem?" (Baykurt, 1977:372)

**18.3.2.5. Hastane:** Yeterli hizmetin verilmediği bir yerdir hastane. Bayram, hastaneyi şu şekilde tasvir eder: "Kırk bin kere maşallah memleketimize; bir yatağın bir tek gün boş kaldığı yok! Sel gibi akıyor hastalar. Yemeği giymeyi bilmiyor millet! Bilenlerin de elinde avcunda yok, bir. İkincisi kurşunlanıp kamalanıp, hiç değilse taşla yaralanıp geliyor adamlar. Bunun gibi bir hastane daha yapılırsa yetmez vilayete." (Baykurt, 1977:165)

Hastane çıkar odaklarının eline geçmiştir. İstedikleri kişiyi işe alıp istedikleri kişiyi işten çıkarabilmektedirler. Çıkar odaklarının tepesinde Daşduraklı Hilmi vardır. Bayram'da işten çıkarılmaktan korktuğu için namaz kılmaya başlar, sürekli dinî konulardan söz eder: "Aslanların kaplanların, hem de çakalların, tilkilerin ağzına geçmişti işler. Sadece Daşduraklı Hilmi'nin değil, Personel Şefi Salim Sarı'nın, Başhekim yardımcısı Namık Bey'in hatırlarını da hoş etmiş olacaktı böyle konuşarak, yaparak. Bunların gözüne giren adamın sırtı da yere mi gelirdi? " (Baykurt, 1977:165) Daşduraklı Hilmi Ahmet'in imam hatibe gitmesini ister ve Bayram'a baskı uygular. Bayram da Ahmet' baskı uygular ama Haçça buna karşı çıkar ve Bayram'ı bu fikirden vazgeçirir.

## 19. ALNINDA MAVİ KUŞLAR (1979) - AYSEL ÖZAKIN

### 19.1. Yazar Hakkında

Şanlıurfa'da doğan Aysel Özakın (1942-....), ilk ve orta öğrenimini İzmir'de tamamladı. Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca Bölümü'nü bitirdi. Çeşitli liselerde Fransızca öğretmenliği yaptı. Üniversitede asistan olarak çalıştı. Öğretmenlikten ayrılıp yazarlık ve çevirmenlik yaptı. 1980 yılında öğretim görevlisi olarak atandı ancak Berlin'de katıldığı bir sempozyumda verdiği mülakat nedeniyle pasaportu iptal edildi. Yurda dönemmedi. Uzun yıllar Almanya ve İngiltere'de yaşadı. Yabancı dillerde birçok eser yazdı.

Sanat hayatına öykü ile başlayan yazar 1974'te *Yeni Adımlar* dergisinin düzenlediği Sabahattin Ali Öykü Yarışmasında birinci seçildi. 1975'te bir ailenin savruluşunu dile getiren *Gurbet Yavrum* adlı ilk romanını, 1975'te *Sessiz Bir Dayanışma* adlı öykü kitabını yayımladı. *Genç Kız ve Ölüm* romanı ile Almanya'daki Türk işçilerinin yaşamlarına ve sorunlarına değinmiştir.

Eserlerinde sınıflar arası ayırım oldukça net bir şekilde belirtilmiştir. Sınıf çatışması yazarın eserlerinde önemli bir yer tutar. Yazar için önemli bir konu da kadınlardır. Kadının toplumdaki yeri ve geleneklerin kadın üzerindeki baskısını irdeler. Romanlarının çoğunda kadın kahramanlar ön plana çıkar. *Alnındaki Mavi Kuşlar*'da feminist düşünceyle işlenmiş bir eserdir. Armağan'ın evini terk etmesi kendine özgür bir hayat kurma düşüncesi, annesinin ona erkeklerden nefret etmeyi aşılması feminist düşüncenin yansımalarındandır.

Yazar roman tekniklerin çoğunu kullanmış belli bir kalıba bağlı olmamıştır. Geriye dönüşler, iç monolog, bilinç akışı gibi teknikler harmanlanarak kullanılmıştır: "Aysel Özakın yeni roman tekniklerini, bilinçli bir kurgu özeni içinde uygulayarak 1970'lerin Türkiye'sinde yazarlık mesleğini seçen bir kadının dünyasını, sanat-toplum-kadınlık-çağdaşlık problemleri açısından işlerken edebiyatımızda sanatçı romanlarını ve kadının kendini gerçekleştirme sorununu işleyen emansipasyon romanlarına kalıcı bir örnek veriyor." (Aytaç, 1990:467) demiştir.

Yazar, topluma ve toplumsal olan ilgi duymuş toplumsal gerçekleri “toplumun gelişim sürecinde bireyin durumunu, yöneliş ve arayışlarını anlatmayı amaçladı.” (Tağızade Karaca, 2006:66)

## 19.2. Roman Hakkında

Özakın, 1978’de ikinci romanı olan *Alnında Mavi Kuşlar*’ı yayımladı. “1979’da Alnında Mavi Kuşlar ile Madaralı Roman Ödülü’nü kazandı.” (Bezirci, 1980:463) Toplumsal sorunları ve dönemi etkisi altına alan politik atmosferi konu edinen, tarihe “Kanlı 1 Mayıs” olarak geçen 1 Mayıs 1977 günü İstanbul’da yaşananlara değinen *Alnında Mavi Kuşlar* Türk Edebiyatında 1 Mayıs 1977’yi farklı boyutlardan inceleyen romandan biridir. Romanda kadını ikinci sınıf gören toplumsal bir yapıdan kurtulmak için İstanbul’a gelen Armağan’ın geçmişi, çevresi ve kendisiyle hesaplaşmasını anlatmaktadır. “Alnında Mavi Kuşlar’da taşralı bir aileyi, bu ailenin bireylerinden özgürlük arayan bir kızı ve bu kızın gözünden İstanbul’un aydın ve sanatçı çevrelerini, devrimcileri anlatıyor.” (Naci, 1990:394)

Armağan’ın hayatı çevresinde şekillenen roman, yirmi altı bölümden oluşur. Roman Armağan’ın özgürlük mücadelesini ve zafere ulaşmasını anlatır. Armağan çabalarının sonucunda bir kütüphanede memur olur ve tamamen İstanbul’a yerleşir. Çevresini genişletir edebî ürünler verir, sanat çevresindeki kişilerle arkadaşlıklar kurar. Armağan geleneklere ve toplumun yasakladığı şeylere karşı büyük merak duymaktadır. Özgürlüğün peşinde koşan bir genç olan Armağan her türlü kalıptan kendini uzak tutmaya çalışır.

Olaylar Armağan ve arkadaşlarının 1 Mayıs kutlamalarında Taksim Meydanı’nda bir kahvede göstericilere ateş açılmasından on beş dakika önce başlar. Armağan kardeşi Tahir’i de de kalabalık içinde görür. Kahvehanede arkadaşları Çiğdem ve yönetmen Sinan’la otururken mitingi izler tam evine dönecekken bir patlama duyar. Patlamalar ardı ardına olur ardından kalabalığa yayılım ateşi açılır. Armağan Taksim Meydanı’na çıkar, kardeşi Tahir’i arar.

Kardeşini ararken üç yıl önce ailesinden ayrılıp İstanbul'a gelişini hatırlar. Çevresindeki kadınlar İstanbul'da tutunamayacağını söylerler. Armağan özgürlük düşüncesi ve idealleri çerçevesinde yoğun bir şekilde çalışır. Zorlu iş arama tecrübelerinden sonra bir yayınevinde işe girer. Ardından tekrar bugüne döner.

Armağan meydanda kardeşini bulamaz. Yaralı ve ölülerin isimlerine bakar kardeşinin ismini görmez. Kardeşinin çalıştığı iş yerine gitmek üzere yola çıkar. Yolda yine anılarını hatırlar. Kardeşinin çalıştığı fabrikanın önüne gelince Tahir'i orada görür. Tahir sendika temsilcisi olup işçilere mitingde yaşananlarla ilgili bilgi vermektedir. Bilgilendirme sona erince Armağan'la birlikte Tahir'in evine giderler. Tahir ve eşi Armağan'a gece kalması için ısrar ederler.

Armağan gece yatağa uzanıp gökyüzündeki yıldızları seyre daldığında Sinan aklına gelir. Sinan'ın yaşadıklarını düşünür, onunla olan hatıralarını ve Sinan'a karşı hissettiklerini düşünür. Sinan istediği kadını elde edebilen ve bunu kadınların bir özgürlüğü olarak görse de Armağan bunun bu kadar basit olmadığını düşünmektedir. Gece ilerledikçe Armağan annesi ve abisi Ömer'i düşünür. Onların evden ayrılma kararına babalarına rağmen nasıl destek verdiklerini düşünür, onları özler. Bu arada Ömer'in hayatından kesitler anlatılır. Ertesi sabah abileri Ömer Tahir'in evine gelir. Armağan çok mutlu olur. Birlikte kahvaltı yaparlar. Tahir işe gideceği onlardan ayrılır.

Armağan ve Ömer sokakları, fabrikaları gezerler. Sloganları okurlar, toplumun nasıl değiştiğini yorumlarlar. Armağan bu gezinti sonunda abisini uğurlamak üzere garaja bırakır. Ardından eve dönerken Sinan aklına gelir, eve gelince telefonu çalar, Sinan onu bulvardaki kahveye davet eder. Roman başladığı mekânda son bulur.

"Hangi kahveye?"

"Bulvardaki kahveye ..."

"Ama camları kırılmıştı."

"Takmışlardır." dedi Sinan, hafifçe güldü. Armağan da güldü. Dışarıdaki iri taşlı yüzük taşıyan erkek de cama yaklaştırdığı yüzüyle Armağan'ın gülüşüne gülümsüyordu." (Özakın, 1979:71:192)

### 19.3. Romanda Mekân

Romanın asıl mekânı İstanbul'dur. İstanbul içinde birçok mekâna değinilmiştir. Romanda algısal mekânların ağırlıkta olduğunu görmekteyiz.

#### 19.3.1. Çevresel / Fiziki Mekânlar

**19.3.1.1. Garaj:** Garaj ayrılığın, hüznün mekânıdır. Garaj ayrılıkla eş değer bir mekândır. "Garaj hızla çarpan bir yürek gibiydi. İnsanlar otobüslerle dağılıp gidiyorlar, İstanbul'dan ayrılıyorlardı. Birden bir gün önce alanda rastladığı bazı işçilerin de şimdi hurda otobüslerle geldikleri yerlere döndüklerini düşündü Armağan. Kırgınlık içinde dönüyorlardı." (Özakın, 1979:185

Garaj kapalı, dar ve kir bir mekândır. "Garaj tozlu ve dağınıktı. İnsanların durumu savaş içinde göç edenlerin durumunu andırıyordu. Yorgunluk, bıkkınlık, duman... Taşınan yükler yoksul ve kirliydi. Gecenin örtüsü altında gelmişlerdi." (Özakın, 1979:156) Garajın fiziki durumu da hiç iyi değildir. "Çevredeki bu pislik, bu karışıklık, garajdan yükselen gürültü ve duman bir boşluk oluşturmuştu sanki. İnsanlar bu boşluğun içinde kayboluyor gibiydiler." (Özakın, 1979:184)

#### 19.3.2. Algısal Mekânlar

**19.3.2.1. İstanbul:** Yaşanan olayların sahnesi olan İstanbul içinde yaşayanlar için dar, kapalı; dışarıdan gelenler için geniş ve açık bir alandır. İstanbul orada yaşayan emek mücadelesi verenler için meşakkatli bir yerdir. Sennett "kent/şehir, birbirlerinden farklı insanları bir araya getirir; toplumsal hayatın karmaşıklığını yoğunlaştırır, insanları birbirlerine yabancı olarak sunar." (Sennett, 2011:20) dolayısıyla şehir bir yabancılaşma mekânıdır. Romanda yabancılaşma şöyle ifade edilmiştir: "Üç yıl önce otobüs İstanbul'un gürültülerine ve kalabalık caddelerine girince yanındaki İstanbullu orta yaşlı kadın ona şöyle demişti: "Hiç tavsiye etmem. Yalnız genç bir bayan için çok zor şehirdir. İnsanın bir evi, arabası yoksa bence bu şehirde oturmamalı. Sizin yerinizde olsaydım, aileme yakın, sakın bir yerde oturmayı tercih ederdim. Türkiye'mizin her tarafı güzel. İstanbul artık eski İstanbul olmaktan çıktı. Affedersiniz it kopuk dolu. İlerde beni

hatırlarsınız. O abla doğru söylemişti dersiniz. Sizi karşılayacak kimse de yok mu? Allah kolaylık versin. Sakın yabancı olduğunuzu belli etmeyin. Neler duyuyoruz. Aman buranın erkeklerine güvenmeyin. Gerçi siz akli başında bir hanımsınız. Ben doğma büyüme İstanbulluyum. Yaşımı başımı da aldım. Hala gece vakti tek başıma dışarı çıkamam. Kocamla oğlum karşılayacaklar. Çok kötü bir zamanda yaşıyoruz.”(Özakın, 1979:20) İstanbul bu bakımdan kapalı, dar ve tekin olmayan bir yerdir.

Armağan taşrada kendini baskı altında hissettiğinden İstanbul özgürlüğün ve medeniyetin merkezidir. “Yaşlı adam, iyiyi kötüden ayırt edebildiğini ve insanların sınırlarına saygı duyduğunu sezdiren bakışları ve gülümsemesiyle Armağan'a bir anahtar uzattı. Armağan İstanbul' da aradığı uygarlığa kavuştuğunu düşünüp mutlu oldu o an.” (Özakın, 1979:26)

Armağan'ın İstanbul'a bakışı çok farklıdır. İstanbul duygularını özgürleştiren, geliştiren, kendini daha iyi ifade etmesini sağlayan Armağan'ın psikolojik yapısını daha net bir şekilde ortaya koyan bir yerdir. “Şiir duygusu da İstanbul' da fıskıracaktı. Taşra hayatı duygularını eziyordu artık... Dolmuş, İstanbul'un eski, dar, loş sokaklarından giderken Armağan kendin i şiirlerle, düşlerle dolu bir dünyanın içinde duyuyordu. Yıkık, kararmış yapıların parmaklıklı cumbalarına, işlemeli çatılarına bakarken aradığı şiir duygusuna kavuştuğunu sanıyordu. Balkonlara asılmış renk renk çamaşırlar, gökyüzüne yakın, sallanıp duruyordu. Bu şehir le ilgili okuduğu şiirler, hikâyeler yerlerini buluyorlardı şimdi. Ne zengin şehirdi İstanbul! Bütün sanatçılar bu yüzden bu şehre geliyordu.” (Özakın, 1979:27) Armağan özgürlüğünü hiçbir şeye değişmeyecektir. Memleketinden İstanbul'a gelme sebebi de budur. Ona göre İstanbul insanı özgürleştiren kayıtlardan kurtaran bir mekândır. “Birden İstanbul'da olduğunu, artık istediği şeyi yapmasına kimsenin engel olamayacağını düşündü. Bir erkeğin evine gitmekle İstanbul'da olduğuna inandıracaktı kendini. Duyduğu yalnızlık bitecekti. Korkunun karanlığından, özgürlüğün aydınlığına çıkıyormuş gibi başını hafifçe göğe doğru kaldırdı. Sabahtı artık.” (Özakın, 1979:123)

Armağan özgürlüğünü yaşadığı için mutludur ancak İstanbul'un yoğun çalışma hayatı onu da etkilemektedir. Bu mekânda zaman çok hızlı geçmektedir. Hayat hızlı bir

şekilde akmaktadır. İnsan kendine ve çevresine giderek duyarsızlaşmaktadır. “İstanbullular yorgundu. Şehrin her yanından fıskıran toz, kalabalık, gürültü ve hız Armağan'ın bu şehre kavuşma mutluluğunu yormaya başlamıştı artık. Yüzler, sesler hızla birbirinin yerine geçiyor, birbirini siliyor, izlenimler, dikkatler çok kısa sürüyordu. Şehir denizi ve buğulu kıyılarıyla geride, uzakta duruyordu. Armağan yine yalnızlık duyuyordu. O da her gün işlerine gidip gelen öteki İstanbullular gibi İstanbul'un güzelliklerini unutmaya başlamıştı... Değişiyordu Armağan. Aile baskılarından kurtulmuştu ama işinden çıkar çıkmaz evine gidiyor, karanlık sokaklarda tek başına yürümekten ürküyordu. İstanbul sokaklarının sarhoşları ve saldırganları çoktu.” (Özakın, 1979:65)

Armağan'ın abisi Ömer de diğer insanlar gibi İstanbul'dan korkmaktadır. Şehir ne kadar büyük olsa da taşralılar için dar bir alana dönüşür: “Gözlüğünün camları buğulanıyordu. Kravatını çözdü. Ceketinin cebine koydu. İstanbul 'a gittiğine kendini inandırmış oluyordu böylece. Bu şehri az tanıyordu. Gençliğinde birkaç kez şöyle bir görmüştü. Bir rüzgar gibi geliyordu ona İstanbul. Savruk, şiddetli bir rüzgâr. Armağan'ın gidişini önlemek için şu sözlere başvurmuştu: İnsan kaybolur gider o şehirde. (Özakın, 1979:140)” İstanbul, sömürü mekânı olmasının yanında özgürlüğü pekiştiren bir yer olarak da karşımıza çıkar.

**19.3.2.2. Kahvehaneler:** Kahvehanelere romanda önemli bir yere sahiptir. Kahvehanede başlayan roman yine kahvehanede biter. Romanda iki tür kahve mekânından söz edilmiştir. Birincisi normal kişilerin takılıp oyun oynadığı galiz kelimeler kullanıp vakit öldürdüğü bir mekândır. “Kişiliklerini yeni bir ahlak ve dünya görüşüyle oluşturmaları gerektiğini de söylüyordu. "Bazılarınızın hala kahveye gittiğini, tavla oynadığını görüyorum." diyordu. Oysa okumaları gereken bir sürü kitap vardı. Kitap adlarını veriyordu onlara. "Ailelerinizi, çevrenizi de aydınlatmak, değiştirmek size düşüyor." Dürüstlükleri ve çalışkanlıklarıyla çevrede saygı uyandırmalıydılar.... Oysa ötekiler, okulun karşısındaki kahvede toplananlar, karanlıkta pusu kuranlar sürülmüyordu.” (Özakın, 1979:81)



Diğeri aydın kişilerin oturduğu edebiyat ve sanat söyleşilerinin yapıldığı bir yerdir. Birinci anlamda dar/kapalı bir mekânken diğeri anlamda geniş ve ferah bir mekândır. “Edebiyat gecesini düzenleyenler onların yüksek tavanlı bir kahvede kafa kafaya verip hazırladıkları bu gösteri tasarısını nasılsa öğrenmişlerdi... Okul dışındaki zamanının çoğunu sanatla, edebiyatla uğraşanların buluşma yeri olan yüksek tavanlı kahvede geçiriyordu... Küçük, apayrı bir ülke gibiydi bu kahve. Bu küçük ülkenin kendine göre yasaları vardı. Burada hayat bir alay örtüsünün içine sığdırılıyordu. Dışarıda yaşanan her şey burada gülünçleşiyordu. Bu kaygan, parlak örtünün altında ise körpe bir öfke, suskunluk, gizli bir yalnızlık duygusu ve sanat tutkusu gizleniyordu. Dışarıda kimse anlamıyordu onları. İçlerinde biriken başkaldırışı dışarıda bir sır gibi gizliyorlardı. Ayıplar ve günahlarla, hoşgörüsüzlükle, köhne geleneklerle çevrili bu toplum onları sıkıyordu.” (Özakın, 1979:16)

Kahveler içindeki insanlara yeni dünyalar kurma imkânı sağlayan bir mekândır. “Sinan İnci'nin elini tuttu, avucunda sıktı. İnci başını onun omzuna dayayarak, heyecan içinde ağacın dalında sallanan şiirli, garip ve acıklı cisme bakıyordu. Bir tapınma içinde gibiydi. Bir duyguya, bir belirsizliğe, gerçeği aşan bir görüntüye karşı bir tapınma içinde gibiydi. Aralarında derin bir sır oldu bu. Onları birbirine bağladı. Ayrı, küçük bir ülke gibi olan o kahvede sık sık buluştular.” (Özakın, 1979:127) Çoğu toplumcu gerçekçi romanda kahvehaneler halkın kaynaşma mekânı olarak tasvir edilirken *Alında Mavi Kuşlar*'da kahvehaneye entelektüel bir vasıf da eklenmiştir.

**19.3.2.3. Taşra:** Romandaki temel çatışmalardan biri de Taşra-İstanbul çatışmasıdır. Armağan'a göre taşra geriliğin, yobazlığın, sığığın, imkânsızlıkların diğeri adıdır. İstanbul ise taşranın karşısında bütün heybeti ile duran özgürlüklerin, medeniyetin ev sahibidir.

**19.3.2.4. Fabrika:** Armağan fabrikaların yanından geçerken hep anılara dalar. Fabrika duvarlarındaki sloganlar Armağan'ı düşündür: “Armağan bir fabrikanın önünden geçerken anılarından sıyrıldı. Fabrikanın önünde bir grev çadırı vardı. Çadır eskimiş, kirlenmişti. Eski bir greve benziyordu. Fabrikanın kapısı önündeki saçağın altında iki grev gözcüsü duruyordu. Yüzlerinde dibe çökmüş, ağır bir bekleyiş seziliyordu. Gözcü

gömlükleri buruşmuştu. Çadırın önünde ise şu sözler görülüyordu: işten çıkarılan arkadaşlarımız işe alınsın.” (Özakın, 1979:71) Fabrika sömürünün bir mekânıdır. İşçiler emeklerinin karşılığını alamamaktadır.

Bu fabrikalar pis, karanlık ve dar mekânlardır. “Fabrika önlerinde rastlanan işçilerin yüzleri duman rengindeydi.” (Özakın, 1979:60) “Cam fabrikasındaki uğultu kesilmiyordu bir türlü. Koyu bir duman inmiş, mahallenin çevresini sıkı sıkı sarmıştı. Sanki onu şehirden ayırmak istiyordu. Siyah uzun fabrika bacalarından boğum boğum siyah duman yükseliyor, yayılıyor, dağılıyor, yine aşağılara iniyordu. Bu bacalar da mahallenin sakinleri gibiydi. Kimse "Bunların aramızda, yanı başımızda ne işi var?" diye düşünmüyor muydu acaba?” (Özakın, 1979:85)

İstanbul'a gelen Ömer İstanbul'daki sömürü düzenine ve insanların uğradığı haksızlıklara şahit olur, hayatının ilk kadehini onunla tokuşturdu. Yaşlı adam kendi derdini anlattı ona: "Altı yıl fabrikada hamallıktan sonra hastalık yakamıza yapıştı. Doktora göründüm. Dedim doktor bey, hafif işlerde çalışmam için sen bana bir kâğıt imzala. İmzalattıktan sonra gittik sigortaya. Lakin bu müracaatımız fayda vermedi. Üstelik işten çıkarıldık. Hastalığımız da mesleki hastalık sayılmadığından hiçbir yerden yardım alamadık. Nihayetinde evde kaldık. Ailem işe gitti. Halen o bana bakmaktadır. Ben de artık bu hayattan usandım. Bu zıkkıma da alıştık bir kere. Benim şimdi korkum şu ki ailem ve iki torunum bu hastalığa yakalanmasın. Korkum budur.” (Özakın, 1979:150)

Ömer İstanbul'da tarihi yerleri gezmez fabrika ve cezaevlerine bakar. Sınıflar arası adaletsizliğin mekânları fabrika ve hapisanelerdir. “Sonra ikisi de cezaevine ve fabrikalara bakmaya koyuldular. Ömer duvarlardaki sloganları okumak için zaman zaman başını geriye çeviriyordu. Yoksul mahalleler değişmişti artık. Eskiden işçi mahallelerinde, kenar mahallelerde yalnız yoksulluk, kirli küçük kahveler, komşuluklar, komşular arasında çocuk yüzünden, borç alacak yüzünden, sarkıntılık yüzünden çıkan kavgalar, ibadet ve boyun eğme vardı. Şimdi böyle yerlere başka bir şey de girmişti. Duvarları siyasal sloganlar kaplamıştı. Fabrikaların önünde grev çadırlar-ı vardı.” (Özakın, 1979:150) Panoromik bir şekilde düzendeki hatalar sunulmuştur.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### SONUÇ

Karl Marks ve Friedrich Engels tarafından sistemleştirilen Marksizm, hayatın her sahasıyla ilgili belli görüşler ortaya koymuştur. Toplumun işçi toplumuna doğru evrildiğini ön gören düşünce özellikle 20. yüzyıl başından itibaren dünyada kendisine oldukça taraftar bulmuştur. Marksizm sanat gibi edebiyatın da topluma hizmet etmesi gerektiğini savunmaktadır.

Edebiyata ve sanat çok önem veren Karl Marks, onun dönüştürücü yönü üzerinde durmuştur. Üst yapının bir ögesi olan sanat proletaryaya hizmet etmeli onu devrime karşı daima diri tutmalı ve sanatın topluma bilinç kazandırması gerektiğini savunmuştur. Karl Marx ve Friedrich Engels, dünyayı değiştirecek ve yalnızca ekonomide ve siyasette değil, kültürde de daha ileri gitmeyi sağlayacak, insanlığın eksiksiz daha yüksek ahlaki ve estetik değerlere ulaşması için gerekli koşulları yaratan toplumsal gücün, proletaryada bulunduğunu öngörmüşlerdir.

Sanat ve edebiyat için genel bir çerçeve çizen Karl Marks ve Friedrich Engel'in düşünceleri SSCB yazarları tarafından tartışılmış ve 1934'te toplumcu gerçekçilik bir sanat bildirgesi olarak açıklanmış, sanatta ve edebiyatta nasıl bir yol izlenmesi gerektiği ortaya konulmuştur. Önceleri SSCB'nin resmi sanat görüşü olarak ortaya çıkan bu anlayış kendini sosyalist olarak tanımlayan yazarlar arasında kabul görmüş dünya çapında bir anlayışa dönüşmüştür.

Toplumcu gerçekçilik “yaşamdaki gerçek estetiksel çelişmeleri, güzel- olan ile yüce - olanın her şeyin üstesinden gelebilecek gücünü, kötülüğe, adiliğe ve mızraklı burjuvaziye karşı savaşta kazanacağı zaferin tarihsel zorunluluğunu vermeye” (Kagan, 1982:109) çalışmıştır.

Toplumcu gerçekçilik diğer sanat dallarında olduğu gibi romanda da bazı ilkeleri getirmiştir. Konu olarak toplumsal olanı en gerçekçi şekilde yansıtmak, eserlerde sınıf çatışmalarını işlemek, çözümlenmeleri tarihsel bir yaklaşımla yapmak, olumlu kahraman

kullanmak, sosyalist taraflılık, halkın anlayacağı şekilde yazmak gibi temel görüşler üzerine romanlarını bina etmişlerdir.

Toplumcu gerçekçi romanda doğal olarak roman unsurları da bu anlayıştan payına düşeni almıştır. Olaylar toplumsal olandan seçilmiş, kahramanlar bu konuya göre belirlenmiş, çatışmayı yansıtacak mekânlar seçilmiş, zaman Marksizm'in tarihsellik ilkesinden payına düşeni almış, kişiler sınıfsal yönleriyle ön plana çıkarılmıştır.

Türkiye'de özellikle 1940'lı yıllardan sonra bu sanat anlayışının ön plana çıktığı görülmektedir. İlk örneklerini Sabahattin Ali, Sadri Ertem gibi yazarların verdiği toplumcu roman anlayış, 1950'lerden sonra yaygınlık kazanmaya başlamıştır.

Araştırmamızın ana konusu olan 1940-1980 toplumcu gerçekçi romanda mekân konusunda incelenen romanlarda dönemin siyasi ortamından ve sosyo-ekonomik durumundan birebir etkilenildiği görülmektedir. Üniversite olaylarında mekân üniversiteye yönelirken, 1950 sonrası temel sorun alanlarından olan köye yönelişin ardından köyle birlikte sanayileşme çabaları ve fabrikalara yönelmenin, ardından şehirleşme ile birlikte gecekondu semtlerine bir yönelişin olduğu görülmektedir.

Romanlarda kullanılan devlet kurumlarına ait mekânlar, kapalı ve dar yerlerdir. *İçimizdeki Şeytan*'da posta idaresi, *Denizin Çağırışı*'nda kaymakamlık, *Ekmek Kavgamız*'da hastane, *İdamlıklar*'da mahkeme ve hapisane, *Musa'nın Gecekondu*'nda karakol gibi devlet kurumları olumsuz mekânlar olarak çizilmiştir. Bu kurumlar kokuşmuş, içinde yasa dışı işlerin yapıldığı vatandaşın haklarının savunulmadığı mekânlar olarak tasvir edilmiştir. İncelenen n *Toprak Uyanırsa* romanı dışındaki tüm romanlarda devlet kurumları olumsuz mekânlardır. *Toprak Uyanırsa* romanında ise yazarın devrimin devlet eliyle gerçekleşmesi düşüncesinden kaynaklanan toplumcu gerçekçi anlayışın farklı bir yorumu vardır.

İncelenen romanlarda öne çıkan diğer bir özellik; mekânların çoğunun işçi, çiftçi, tayfa kısacası emekçi insanların sömürüldüğü mekânlar olmasıdır. Romanlarda sömürü mekânları diğer mekânlara göre daha çok ön plana çıkarılmıştır. İncelenen romanların

hepsinde bir sömürü mekânı mutlaka işlenmiştir. *Aganta Burina Burinata*'da gemide, *Bereketli Topraklar Üzerinde Çukurova*'da, *Türün Zamanında* ve *Ölmez Otu*'nda tarlada, *İdamlıklar*'da hapishane, *Musa'nım Gecekondu*'nda gecekondu mahallesindeki insanlar sömürülmüştür. Sömürü sadece emeğin sömürüsü şeklinde ortaya çıkmaz. Çoğu zamanda insanların inançları türbe ve benzeri yerlerde sömürülür. Mekânlara ait özelliklerin anlatımında bu fark belirginleştirilerek romanda mekân unsurunun işlevi artırılmıştır. Bu mekânlar proleter insanlar ve burjuvanın çatışma alanı olarak ortaya çıkar. Bu romanlarda mekân, olayların gerçekleştiği yerden ziyade romandaki çatışmaları, şahısların olaylara bakış açısını, kişiliklerini, ruh hallerini ve sınıf farklılıklarını yansıtmakta kullanılmıştır.

İncelemeye tabi tutulan romanlarda diğer dikkat çekici bir özellik sömürü mekânından insanların daha açık ve geniş mekânlara kaçma isteğidir. Bu alana bazen doğa bazen şehir bazen de bir bilinmezlik olarak karşımıza çıkar. Romanların genlinde kullanılan mekânlar dar ve kapalı bir yapıya sahiptir. Ayrıca kullanılan bu romanlarda algısal mekânların daha çok ön plana çıktığı görülmektedir. İncelenen mekânlar içinde en ilgi çekici olan denizdir. Denizde her ne kadar bir sömürü düzeni kurulmuşsa da kahramanlar hep denize dönme ihtiyacı hissetmektedirler. Çünkü içinde buldukları kara parçası denizden daha çok sömürünün yapıldığı bir alandır. Geniş ve açık olan bir mekân olan denize doğru bir kaçış açıkça görülmektedir.

Romanlarda intihar eden kişiler göl, deniz veya nehir gibi yerleri tercih etmiştir. Deniz ve göl gibi yerler romanlarda açık ve ferahlatıcı mekânlar olarak tasvir edilmiş. İntihar eden kişiler bu mekânları özellikle tercih etmiştir. *Denizin Çağırışı*'nda öğretmen deniz tanrıçasının sesine kulak verir, *Çelo*'da Kezik, aşk yaşadıkları göle bırakır kendini, *Ölmez Otu*'nda Taşbaşoğlu baskılara dayanamayıp Ceyhan'a bırakır kendini.

Bu dönem romanlarında ezilen ve sömürülen halkın yaşadığı mekânlar, fakir, pis ve kötü kokuların yayıldığı yerler olarak gösterilmiş, buraların anlatımında genellikle dış mekân tasvirleri tercih edilmiştir.

1940-1980 arasın incelenen romanlarda en çok işlenen mekânın köy olduğu görölmektedir. 1950 sonrası özellikle Mahmut Makal'ın başlattığı köy mekânlı romanlar 1970'lerin sonunda kadar güncelliğini korumuş, 1940-1980 arasında yazılan romanlarda en fazla işlenen mekân olarak karşımıza çıkmıştır. Türkiye'nin o dönemde üçte ikilik çoğunluğunu oluşturan köylü nüfusu sosyalist yazarların ana sorun alanlarından biri olmuştur. Köyün kalkındırılması, köydeki toprak ağalığı sistemi ve devletin bu duruma müdahale etmemesi romanlarda çokça işlenmiştir. *Bizim Köy*, *Toprak Uyanırsa*, *Tütün Zamanı*, *Tütün Yorgunu*, *Çelo* bunlardan bazılarıdır.

Sonuç olarak diyebiliriz ki toplumcu gerçekçi romanda nasıl ki bir amaca hizmet ediyorsa bu romanın unsurları da bu amaç çerçevesinde dönemin değişen sosyo-ekonomik şartlarına göre oldukça düzenli bir biçimde şekillenmekte ve toplumcu romanın amaçlarına hizmet etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akal, E. (2018). *İştirakiyuncular, Komünistler ve Paşa Hazretleri* (2.bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akdere, İ. (2010). *Marksizmde Temel Kavramlar* (8. bs.). İstanbul.
- Aktaş, Ş. (2015). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili* (2.bs.). Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Alangu, T. (1965). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 1930/1940* (1. bs.). İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Alangu, T. (1968). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 1919/1930* (2.bs.). İstanbul: İstanbul Matbaası.
- Ali, S. (1999). *Bütün Şiirleri*. (A. Özkırımlı) (1. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ali, S. (2003). *İçimizdeki Şeytan* (6.bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aliye, Z. (2001). *Mavi Adam Attila İlhan'la Söyleşiler* (1.bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Andaç, F. (2001). *Söz Uçar Yazı Kalır: Yüzyılın Son Tanıkları* (II. Cilt.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Andaç, F. (2012). *Yaşar Kemal Sözü'nün Büyücüsü*. İstanbul: Kavis Yayıncılık.
- Apaydın, T. (1975). *Tütün Yorgunu* (1. bs.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Aslan, C., ve Bilir, O. (2014). Gerçek İle Ütopya Arasında Şevket Süreyya Aydemir. *Humanitas - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(3), s. 15. 15 Ağustos 2019 tarihinde <http://dergipark.gov.tr/doi/10.20304/husbd.33087> adresinden erişildi.
- Aydemir, Ş. S. (1979). *Kırmızı Mektuplar ve Son Yazıları*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Aydemir, Ş. S. (2012). *Toprak Uyanırsa*. (14. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aydoğanaoğlu, E. (2007). *Sınıf Mücadelesinde Sendikalar* (1.bs.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Aygen, R. E. (1974). *Ekmak Kavgamız* (1.bs.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Aytaç, G. (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler* (1. bs.). Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Ayva, Ö. G. D. A. (2006). *Beyşehir Gölü Üzerine Anlatılan "Göl Üzerinden Yürüyerek Geçme" Motifi Üzerine*. I. Uluslararası Beyşehir Ve Yöresi Sempozyumu (11-13 Mayıs 2006) Bildiriler Kitabı, 76-84.

- Baydar, M. (1960). *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*. İstanbul: Ahmet Halil Yaşaroğlu Kitapçılık.
- Bachelard, G. (2015). *Mekânın Poetikası*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Baykurt, F. (1977). *Kara Ahmet Destanı* (1.bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bener, E. (1995). *Yalnızlar* (4. bs.). Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Bezirci, A. (1980). *Seçme Romanlar* (2.bs.). İstanbul: Evrensel Yayınları.
- Bezirci, A. (1984). *Orhan Kemal* (2. bs.). İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Bezirci, A. (1992). *Rıfat Ilgaz* (3. bs.). İstanbul: Çınar Yayınları.
- Bezirci, A. (2007). *Sabahattin Ali* (2. bs.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bila, H. (1973). YK'den Okurlara Merhaba. *Yeni Halkçı, Ocak-Şubat*.
- Bilbaşar, K. (1972). *Denizin Çağırısı* (2.bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bolak Hisarlıgil, B. (2008). Martin Heidegger'de "Mekân" Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(25), ss. 23–34. 8 Ağustos 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/erusosbilder/issue/23758/253203> adresinden erişildi.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar Türkiyede Siyasi İlişkiler* (4. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Bozdağ, İ. (1995). *Kemal Tahir'in Sohbetleri*. İstanbul: Emre Yayınları.
- Çakır, S. (2011). Türkiye'de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23, ss. 209–222.
- Çalışlar, A. (1996). *Sanat ve Edebiyat* (1. bs.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Çelik, Y. (2006). *Attila İlhan* (1.bs.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çetişli, İ. (2000). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar* (Akçağ Yayınları.). Ankara. 4 Ağustos 2019 tarihinde [https://www.dr.com.tr/Kitap/Bati-Edebiyatinda-Edebi-Akimlar/Ismail-Cetisli/Edebiyat/Edebiyat-Inceleme/urunno=0000000478940?gclid=Cj0KCQjwhJrQBRDZARIsALhp1WQ0yJfm81te4ZrZ9MPUM2VBlodfCrh1vZRYZZE-kpkw0HfMVAiXnK0aAn6qEALw\\_wcB](https://www.dr.com.tr/Kitap/Bati-Edebiyatinda-Edebi-Akimlar/Ismail-Cetisli/Edebiyat/Edebiyat-Inceleme/urunno=0000000478940?gclid=Cj0KCQjwhJrQBRDZARIsALhp1WQ0yJfm81te4ZrZ9MPUM2VBlodfCrh1vZRYZZE-kpkw0HfMVAiXnK0aAn6qEALw_wcB) adresinden erişildi.
- Çiftlikçi, R. (1993). *Yaşar Kemal Yazar, Eser* (Doktora Tezi), *Üslup*. İnönü Üniversitesi.
- Coşkun, S. (2006). *Kemal Tahir Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri* (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi.



- Cumalı, N. (1972). *Tütün Zamanı 1 Zeliş*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Dinamo, H. İ. (2007). *Musa'nın Gecekondu*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Dizdaroğlu, H. (1960). *Tütün Zamanı* [Necati Cumalı]. *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, IX, ss. 380–384.
- Doğanay, M. (2015). Bir Mekân Unsuru Olarak İstanbul'un Ahmed Midhat Efendinin Romanlarına Tesiri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (15). 9 Ağustos 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/dpusbe/issue/4757/65342> adresinden erişildi.
- Dosdoğru, H. (1974). *Kemal Tahir*. İstanbul: Tel Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi* (2. bs.). (Çev:Levent Cantek) (2. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eğribel, Ertan; Andı, M. F. (2010). *Kemal Tahir 100 Yaşında* (1. bs.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2004). *Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek* (Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi.
- Engin, E. (2016). Didaktik ve Ütopik Bir Roman: *Toprak Uyanırsa*. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(1), ss. 23–30. 17 Ağustos 2019 tarihinde <http://dergipark.gov.tr/doi/10.18069/fusbed.06699> adresinden erişildi.
- Enginün, İ. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (6.bs.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Erhat, A. (1979). *Mektuplarıyla Halikarnas Balıkcısı* (1.bs.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Erol, E. (2010). *Kerim Korcan'ın Eserleri ve Edebiyatımızdaki Yeri* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi.
- Erol, K. (2005). *Talip Apaydın'ın Hayatı, Roman ve Öyküleri Üzerine Bir Araştırma* (Doktora Tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Fromm, E. (2004). *Marx'ın İnsan Anlayışı* (1. bs.). İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Garaudy, R. (1975). *Marks için Anahtar*. (A. T. Kışlalı, Ed.). Ankara: Bilgi yayınevi.
- Göka, Ş. (2001). *İnsan ve Mekân* (1.bs.). İstanbul: Pınar Yayınları
- Göker, C. (1986). *Fransa'da Dil ve Edebiyat Akımları*. Ankara: Dil ve Tarih Fakültesi Yayınları.
- Göktürk, H. İ. (1977). *Bilinmeyen Yönleriyle Şevket Süreyya Aydemir*. Ankara: Arı Matbaası.

- Gonçarov, İ. (2011). *Oblomov*. (Çev:S. Eyüboğlu, Ed.) (2. bs.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gülhan, S. T. (2017). Ezilmiş ve Aşağılanmışlar: 1960'lar Türkiye'sinde Gecekondu Meselesi. *Mülkiye Dergisi*, 41(1), ss. 195–230. 24 Ağustos 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/mulkiye/issue/37214/429475> adresinden erişildi.
- Günyol, V. (1945). Sabahattin Ali'nin Hikâyeciliği ve Romancılığı. *Yücel Dergisi*, 18–103, ss. 80–83.
- Günyol, V. (1999). *Çalاکalem* (2.bs.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hızlan, D. (2001). *Düzyazı Ayracı* (1.bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hızlan, D. (2003). Türk Edebiyatının İlk 'Tutunamayan'ı. *Hürriyet* 2. 2 Ağustos 2003 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/turk-edebiyatinin-ilk-tutunamayan-i-162998> adresinden erişildi.
- İleri, S. (1976a). *Her Gece Bodrum* (1.bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İleri, S. (1976b). Halikarnas Balıkcısı'nda Doğa, Ocak 1976, C: XXXIII, S: 292, s. 12-17. *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, 362, ss. 12–17.
- İleri, S. (2015). *Edebiyatımızda Sevdiğim Romanlar Kılavuzu* (3.bs.). İstanbul: Everest Yayınları.
- İlhan, A. (1992). *Sırtlan Payı* (3. bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İlhan, A. (1993). *Hangi Edebiyat* (1.bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İlhan, A. (1996). *Bıçağın Ucu* (3. bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İlhan, A. (1997). Toplumcu Roman Tarihi Perspektifle Yazılabilir. *Hürriyet Gösteri*, 197–198.
- Işık, İ. (1990). *Yazarlar Sözlüğü* (1. bs.). İstanbul: Risale Yayınları.
- Kabaağaçlı, C. Ş. (1997). *Aganta Burina Burinata* (8. bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kabacalı, A. (1983). Yaşar Kemal ile Anlatım Sanatı Üzerine Söyleşi. *Yazko Edebiyat*, 27.
- Kabacalı, A. (2004). *A'dan Z'ye Yaşar Kemal* (1. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kabaklı, A. (1978). *Türk Edebiyatı 3* (1. bs.). İstanbul: Türk Edebiyatı Yayınları.
- Kacıroğlu, M. (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu- Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. *Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), ss. 27–71. 8 Ağustos 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/etusbed/issue/35461/393986> adresinden erişildi.

- Kagan, M. (1982). *Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat*. (A. Çalışlar). Ankara: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Kantarcıoğlu, S. (1993). *Edebiyat Akımları ve Edebi Metinler* (1.bs.). Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Karaaliğlu, S. K. (1986). *Edebiyatımızda Şair ve Yazarlar*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kayalı, K. (2010). *Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kemal Bilbaşar Diyor ki: (1960). *Yelken, 19* (Ekim).
- Kemal, O. (1972). *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1.bs.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kemal, Y. (1960, Şubat 14). Bu Pazar. *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 3. Ankara.
- Kemal, Y. (1983). *Ölmez Otu* (7.bs.). İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kemal, Y. (2008). *İnce Memed I* (16. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kıvılcımlı, H. (1966). *Karls Marks'ın Özel Dünyası*. İstanbul: Sosyal İnsan Yayınları.
- Kıvılcımlı, H. (2009). *Günlük anılar*. İstanbul: Sosyal İnsan Yayınları.
- Kocagöz, S. (2009). *Onbinlerin Dönüşü* (1. bs.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Köklügiller, Ahmet; Minnetoğlu, İ. (1974). *Şair ve Yazarlarımız Nasıl Yazıyorlar*. İstanbul: Minnetoğlu Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Cumhuriyet Edebiyatı II Hikâye ve Roman*(1.bs.). Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Konuşma, K. (1981). Cumalı için (Necati Cumalı'nın arkasından yazılanlardan). *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, 350, ss. 489–490.
- Korcan, K. (1973). *İdamlıklar* (2.bs.). İstanbul: E Yayınları.
- Korkmaz, R. (1991). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser* (Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi.
- Korkmaz, R. (2017). *Romanda Mekân* (1.bs.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret, C. (1990). *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman III*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Kurdakul, Ş. (1973). *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü* (3. bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kutlu, M. (1972). *Sabahattin Ali*. (1. bs.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (2.bs.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Lukacs, György. (2004). *Marksist İmgelem* (1. bs.). İstanbul: Yenihayat Yayıncılık.
- Lukacs, György. (1978). *Birey ve Toplum* (1. bs.). İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Makal, M. (1978). *Bizim Köy*. (11.bs.). İstanbul: Derinlik Yayınları.
- Makal, M. (1998). *Mahmut Makal Köye Gidenler Kuşağı* (7.bs.). İstanbul: Kariyer

Kitaplığı.

Marks, K. F. A. çev:Murat Be. (1971). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. İstanbul: De Yayınevi.

Marks, K. F. A. (2014). *Komünist Manifesto* (2.bs.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Martino, P. (1954). *Stendhal'in Hayatı* (1. bs.). İstanbul: Millî Eğitim Vakfı Yayınları.

Masdar, F. (2012). Orhan Kemal Uyarlamalarında Çukurova Gerçeğinin Yansımaları. *Turkish Studies*, 7/4, ss. 2387–2400.

Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* (7.bs., C. 7.bs.). İstanbul: İletişim yayınları.

Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (7. Baskı.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Naci, F. (1990). *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (2.bs.). İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Naci, F. (2007). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı* (1. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Narlı, M. (2002). *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme* (1. bs.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Nayır, Y. N. (Ed.). (1972). *Varlık Yıllığı* (1631. baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.

Necati Cumalı, Oktay Akbal, Melisa Gürpınar, "Konuşmalar". (1992). *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, 30, ss. 38–42.

Necatigil, B. (1992). *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü* (4.bs.). İstanbul: Varlık Yayınları.

Oktay, A. (1986). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* (1.bs.). İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.

Önal, İ. H. (1997). *Halikarnas Balıkçısı. Kültür Bakanlığı Yayınları* (1. bs.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Önertoy, O. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü* (1. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Orhan, A. (2009). Tek Partili Yılların Ekonomi-Politiği ve Kadro Hareketi. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (17), ss. 120–147. 17 Ağustos 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/kosbed/issue/25703/271225> adresinden erişildi.

Özakın, A. (1979). *Alında Mavi Kuşlar* (1. bs., C. 1.bs.). İstanbul: E yayınları.

Özçelebi, B. (2004). *Erhan Bener Hayatı, Sanatı ve Eserleri* (Doktora Tezi). Ankara

Üniversitesi.

Özdemir, E. (1980). *Türk ve Dünya Edebiyatı* (1. bs.). Ankara: AÜ Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Özdenören, R. (2013). *Ruhun Malzemeleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Özher, S. (2009). *Kaptan'ın Aynasından Yansıyanlar: Romancı Yönüyle Attila İlhan*. (1. Bs., Ed.). Ankara: Akçağ Yayınları.

Özkaya, H. (2016). Cumhuriyet Döneminde Bulaşıcı Hastalıklarla Mücadele. *Türk Aile Hek Dergisi*, 20((2)), ss. 77–84.

Özkırımlı, A. (1979). *Sabahattin Ali*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Pekşen, Y. (1986). *Dilin Kemiği Yok* (1. bs.). İstanbul: Cep Kitapları.

Sadi, K. (1994). *Türkiye'de Sosyalizmin Tarihine Katkı* (2.bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Safa, P. (1999). *Fatih Harbiye*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Şahin, F. (2011). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik* (1.bs.). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

Şahin, Veysel; Topdaş, F. (2016). Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Yaşar Kemal'in 'Dağın Öte Yüzü' Üçlemesi. *Journal of Turkish Language and Literature*, 2(1), ss. 463–482.

Sarıççek, M. (1995). *Reşat Enis Aygen Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma/İnceleme* (Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi.

Sayar, A. (1973). *Çelo* (2. bs., C. 2. bs.). İstanbul: E Yayınları.

Şengül, M. B. (2010). Romanda Mekân Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3/11.

Sennett, R. (2011). *Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (Ç. Birkan, Ed.). İstanbul: Metis Yayınları.

Soner, A. (2010). Kerim Korcan'ın Hikâye ve Romanlarında Hapishane. *Türkoloji Dergisi*, 17(2), ss. 21–36. 18 Ağustos 2019 tarihinde

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/12/1559/19617.pdf> adresinden erişildi.

Suçkov, B. (1982). *Gerçekçiliğin Tarihi*. (A. Çev:Çalışlar). İstanbul: Adam Yayıncılık.

Tağızade Karaca, N. (2006). *Edebiyatımızın Kadın Kalemleri* (1. bs.). Ankara: Vadi Yayınları.

Tahir, K. (1972). *Bozkırdaki Çekirdek* (1. bs., C. 1.bs.). İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Tanpınar, A. H. (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. *dergah yayınları* (C. 1.bs.).

- İstanbul: Dergah Yayınları.
- Taş, S. (1993). *Samim Kocagöz*. İnönü Üniversitesi.
- Taş, S. (2018). *Çağdaş Türk Edebiyatı Araştırmaları* (1. bs.). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tatarlı, İbrahim; Mollof, R. (1969). *Marksist Açısından Türk Romanı* (1. bs.). İstanbul: Habora Kitabevi Yayınları.
- TDK. (t.y.). . tarihinde <http://sozluk.gov.tr/> adresinden erişildi.
- Tekin, M. (2015). *Roman Sanatı* (13.bs.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- TEZCAN, S., AĞIN, C., ve ZENGİN ÇELİK, H. (2019). Göç ve Gecekondu Olgusunun Tarihsel Süreçte (1940-2000 Dönemi) Yazılı Medyada Yer Alma Biçimleri. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(1), ss. 123–139. 24 Ağustos 2019 tarihinde <http://dergipark.gov.tr/doi/10.30692/sisad.494171> adresinden erişildi.
- Tomur, S. (2002). *Klişelerden Uzak Bir Köy Romancısı: Abbas Sayar* (Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi.
- TUİK. (t.y.).2019 tarihinde [http://www.tuik.gov.tr/PreIstatistikTablo.do?istab\\_id=1587](http://www.tuik.gov.tr/PreIstatistikTablo.do?istab_id=1587) erişildi.
- Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estet*. İstanbul: Altın Kitaplar Serisi.
- Tural, S. (2005). Yitirdiklerimiz: Attila İlhan'ı Uğurlarken. *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, C:XC(647), ss. 466–473.
- Türk, E. B. (2014). *Hasan İzzettin Dinamo'nun Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Atatürk Üniversitesi.
- Tüzer, İ.(2007) *Kimliklerin Çatıştığı Mekan: Kiralık Konak ve Evini/ Evrenini Arayan Nesiller, Biliş*, S.41, s.225-239.
- Okur, E. (2002) *Türk Romanı Özel Sayısı*. Ankara: Hece Yayınları.
- Uğurlu, S. (2007). Tarih ile Edebiyat Arasında: Şevket Süreyya Aydemir'in Kitaplarında Bütünlük. *Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri* içinde (ss. 1669–1690). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- William, R. (1990). *Marksizm ve Edebiyat* (Adam Yayın.). İstanbul.
- Yalçın, M. (2010a). Orhan Kemal. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi Cilt 2*. Yapı Kredi Yayınları.
- Yalçın, M. (2010b). Erhan Bener. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi Cilt I*. Yapı Kredi Yayınları.
- Yalçın, M. (2010c). Yaşar Kemal. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*

*Cilt II. Yapı Kredi Yayınları.*

Yanardağ, M. F. (2005). *Fakir Baykurt'un Hikâye ve Romanlarının Tema ve Yapısı Üzerine Bir İnceleme* (Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi.

Yaşar, Hüseyin; Nasır, Y. (2017). *Bir Gençlik Romanı: Her Gece Bodrum Romanında Mekânın İşlevi*. Sosyal Bilimler Dergisi, 4–18, ss. 23–34.

Yaşar, Y . (2012). *Ahmet Ümit'in Beyoğlu Rapsodisi'nde Mekân Olarak "Beyoğlu"*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi , 21 (2) , 37-58 . Ağustos 2019 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4390/60353> adresinden erişildi.

Yavuz, H. (1977). *Roman Kavramı ve Türk Romanı* (1.bs.). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Yazıcı, N. (2002). *Halikarnas Balıkcısının Eserlerinde Tabiat*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

## ÖZ GEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı	Yunus NASIR
Doğum Yeri ve Tarihi	Bitlis - 01/09/1982

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi	Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Anadolu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi	Siirt Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2016- Türk Dili ve Edebiyatı 10. Sınıf Ders Kitabı Yazarı</li> <li>• 2019- Türk Dili ve Edebiyatı 10. Sınıf Ders Kitabı Yazarı</li> <li>• Nasır, Y. (2017, Aralık). Bir Gençlik Romanı: Her Gece Bodrum Romanında Mekânın İşlevi, SOBİDER(Sosyal Bilimler Dergisi) , Yıl 4, Sayı 18, s. 23-34.</li> <li>• Nasır, Y. (2017, Aralık). Lisan-ı Şi'r Konusunda Tevfik Fikret Ve Cenap Şehabettin'in Düşünceleri, TİDSAD (Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi), Yıl 4, Sayı 15, s.36-43</li> </ul>

### Eğitim Durumu

Stajlar	Ankara Danışman Çiçekli İlköğretim Okulu
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	<p style="text-align: center;"><b>Millî Eğitim Bakanlığı</b></p> <p>Erzurum Hınıs YİBO (2004-2005), Erzurum Hınıs ÇPL (2005-2006), Bitlis Zübeyde Hanım İlköğretim Okulu (2006-2008), Bitlis Hikmet Kiler Fen Lisesi (2008-2016), Ankara Akyurt MTAL (2016-2017), Gazi Mesleki Eğitim Merkezi (2017-2019)</p>

### İletişim

E-Posta Adresi	yunusnasir@gmail.com
Tarih	