

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**GAZETECİLİK ANABİLİM DALI**

**TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYATIN DEĞİŞEN DİLİ:**  
**ORHAN KEMAL VE KEMAL VAROL ROMANLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Ezgi DİLEK

Ankara-2017

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**GAZETECİLİK ANABİLİM DALI**

**TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYATIN DEĞİŞEN DİLİ:**  
**ORHAN KEMAL VE KEMAL VAROL ROMANLARI**

Yüksek Lisans Tezi

Ezgi DİLEK

Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Sevgi Can YAĞCI AKSEL

Ankara-2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GAZETECİLİK ANABİLİM DALI

Ezgi DİLEK

TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYATIN DEĞİŞEN DİLİ:  
ORHAN KEMAL VE KEMAL VAROL ROMANLARI

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sevgi Can YAĞCI AKSEL

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel (Denetmen)

Sevgi Can Yağcı Aksel

Prof. Dr. Nuran Tokali

Nuran Tokali

Yrd. Doç. Dr. NEMİK DURMA

Nemik Durma

Tez Sınavı Tarihi ... 22.09.2017

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.../.../2017)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

.....Ezgi Dilek.....

İmzası

.....Ezgi Dilek.....

# İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	ii
GİRİŞ.....	1
<b>I. BÖLÜM: EDEBİYAT VE İLETİŞİM.....</b>	<b>7</b>
1.1. TOPLUMSAL KÜLTÜR ÜRÜNÜ OLARAK EDEBİYAT.....	7
1.2. EDEBİYAT KURAMLARI VE ELEŞTİRİ.....	11
1.2.1. Edebiyatın İşlevi.....	11
1.2.2. Biçim-İçerik Tartışması.....	15
1.2.3. Eleştiri Kuramları.....	18
1.3. KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR .....	21
<b>II. BÖLÜM: ROMAN VE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK.....</b>	<b>26</b>
2.1. ROMAN KURAMI .....	26
2.2. EDEBİ AKIMLAR.....	29
2.2.1. Gerçekçilik .....	31
2.2.2. Toplumcu Gerçekçilik.....	34
2.2.3. Modernizm ve Postmodernizm .....	43
2.3. TÜRKÇE ROMAN .....	52
2.3.1. Tanzimat ve Erken Cumhuriyet Dönemi .....	53
2.3.2. Toplumcu Gerçekçiliğin İzinde Anadolu Romanı .....	55
2.3.3. 12 Mart Romanı .....	60
2.3.4. 1980 Sonrası Yeni Edebiyat: Modernist/Postmodernist Roman.....	62
<b>III. BÖLÜM: ORHAN KEMAL VE KEMAL VAROL ROMANLARINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN İKİ VEÇHESİ.....</b>	<b>68</b>
3.1. ORHAN KEMAL ROMANLARINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK.....	71
3.2. KEMAL VAROL ROMANLARINDA YENİ TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK .....	84
SONUÇ.....	102
KAYNAKÇA.....	107
ÖZET .....	112
ABSTRACT .....	113

## ÖNSÖZ

Yaşamın ideolojik yüzünü kelimelerin arasında görünür kılan edebiyata dair ilgi ve sevgimin bir yansıması olan bu çalışmada, toplumsal gerçekliğin değişen yapısını, ezen-ezilen çatışmasına madunların tarafında, onların yaşantılarını dert edinerek değinen toplumcu yazarların romanları üzerinden izlemeye çalıştım. Bu süreçte özellikle edebiyata dair ilgimi diri tutmakla kalmayıp varlığıyla bizzat heves ve mutluluk aşıl原因an sevgili hocam Prof. Dr. Funda Şenol Cantek'e; sabrı, güler yüzü ve hep anlayışlı tavrıyla destekçim olan danışman hocam Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel'e ve yaratıcı edebiyat sohbetleriyle tez konusunu şekillendirmemdeki yardımlarından ötürü Yrd. Doç. Dr. Şeyma Balcı'ya teşekkür ederim.

Uzun aralar vererek, farklı okullar, farklı şehirler hatta ülkeler değiştirerek süren yüksek lisans sürecimin her anında güvenlerini daima hissettiren aileme; başından sonuna kararsızlıklarla dolu bu süreçte tüm umutsuzluklara rağmen varlığıyla güç veren Ebru Şirin'e; gerektiğinde benimle birlikte usanmadan okumalar yapıp desteğiyle umut olan M. Seyyid Yıldız'a; yükümü benden çok taşıyan Azad Taşkesen'e ayrıca minnet dolu teşekkür ederim.

## GİRİŞ

Edebiyat, yüzyıllardır sanatsal bağlamıyla olduğu kadar pek çok toplumsal ve kültürel öğeyle ilişkili biçimde hayatın içinde yer almaktadır. Sözlü kültürden itibaren insanların dil vesilesiyle oluşturdukları anlam evreninin kültürel yapısı, toplumsal içeriği, yazılı edebiyatın gelişmesiyle birlikte daha geniş bir çerçeveye için odak haline almıştır. Dilin, söylemsel unsurların ve anlatı biçimlerinin ifade ettikleri her düzlemde anlaşılma gayretine konu edilmeyi sürdürmektedir.

Gerçekliğin yeni bir düzlemde yeniden kurgulanarak yaratılmasını içeren edebiyat, dilin temsili bir kullanımla biçim almasını işaret ettiği gibi içinde var olduğu tüm bağlamsal dinamiklerin de izlerini taşır. Bu anlamda dil ve iletişime dair mevcut konjonktürel eğilimleri bünyesinde barındırmakla birlikte aynı zamanda bu eğilimlere yön vermesi bakımından edebiyatın toplumsallıkla ilişkisi diyalektik bir nitelik arz eder. Tarihsel koşulların, mekana dayalı etkenlerin, iktisadi, kültürel ve sosyal özellikleriyle toplumsal yapının sanatsal bir ürün olarak edebiyat üzerindeki izleri ile edebi yönelimlerin tüm konjonktürel ortamıyla toplumsal ortama bıraktığı etki karşılıklı bir belirlenim gösterir. Söyledikleri kadar söylemedikleri de ideolojik bir tezahürün parçası olan edebiyat, bilinçli yahut farkına varılmaksızın içerik ve biçim çerçevesiyle bir anlam alanı ortaya koyar. Bir dili ve onun toplumsallığını içeren her metinsel yapıt, içinde bulunduğu yapının kodlarını da taşıdığından ve kendi yönelimlerini benzer kodlar aracılığıyla yapıya tekrar yönlendirdiğinden ideolojik bir iletişim ortaya koyar.

Toplumsal gerçekliği olan estetik bir yapı olarak edebiyat, insanlar ile dil ve yazı arasındaki ilişkiye dayanarak gerçekliğin yeniden üretimini kapsayan kurmaca evrenini iletişime açar. Böylelikle bir metinden hareket ederek mevcut gerçekliğin tezahür eden biçimlerini değerlendirme ve yeniden okuyup anlamlandırma imkanı sağlar. Özellikle

İngiliz Kültürel Çalışmaları ve Birmingham Okulu'nun incelemeleriyle birlikte bu perspektife yönelik yeni bir sistematik bütün oluşturan edebiyat araştırmaları, iletişimsel bağlamda kültürel çalışmalar literatürüne dahil olarak sosyoloji, tarih, dilbilim, edebiyat gibi pek çok alanla işbirliği halinde disiplinlerarası bir kimlik oluşturmuştur. Bu anlamda tasnif etme ve özetlemenin ötesine geçerek metinlerin anlamsal öğelerini toplumsalla ilişkilendirme ve farklı metinler arasında benzerlik ve farklılıklar aracılığıyla bağ kurma amacı taşıyan çalışmalar, dil ve iletişimi kültürel bir üretim olarak ele alma yetkinliği göstermiştir. Özellikle farklı zamanlarda ya da coğrafyalarda yaşanan hayatları, yahut tarihsel ve mekansal olarak ortaklaşılan ötekilerin yaşantılarını anlamlandırabilme ve bununla birlikte gerçeklik ile ilişkiyi açıklayabilme zemini sunması sebebiyle yazılı edebiyatın en önemli türü olan roman ise söz konusu çalışmalar için en verimli alanlardan biri olmuştur.

Değişen toplumsal koşullar ile dil ve iletişim biçimlerinin dönüşümü arasındaki bağlantının nasıl işlediğini anlama niyetiyle edebiyat ve gerçekçilik ilişkisinin konu edildiği bu çalışmada, gerçekliği kendi anlam dünyasının içinde yeni bir form vererek yeniden üreten edebiyatın biçimsel ve içeriksel özelliklerine bakarken, roman türünde gerçeklikle en belirgin biçimde temas halinde olan toplumcu gerçekçilik anlayışı ele alınmıştır. Egemen ideolojiye, toplumsal eşitsizlik ve haksızlıklara karşı çıkmayı amaç edinen iki farklı dönem yazarının, kendi anlatıları ve söylemleri dahilinde bu niyeti hangi estetik biçimlerle gerçekleştirdikleri ile dönemsel olarak farklılaşan bu biçimlerin işaret ettiği toplumsal içerikli anlamlar, toplumcu gerçekçilik odağında açıklanmaya çalışılmıştır. Toplumsal meseleleri dert edinen yazarların iki farklı dönemde sergilediği toplumculuğu romanları üzerinden incelemek, tarihsel açıdan hem değişen toplumsal gündemin izlerini sürmek hem de bununla birlikte oluşan yeni anlam alanının biçimsel farklılıklarını kavramak açısından faydalı olacaktır. Yapılan çalışmaların çoğunlukla bir eseri, yazarı yahut dönemi odağına aldığı göz önünde bulundurarak bu çalışma, farklı



dönemlerin toplumcu romanlarını birbiriyle ilişkilendirerek ele almak ile, hem farklı zamanlar arasında toplumsal bir iletişim kurmaya hem de yazınsal metinlerin var oldukları konjonktür içinde daha açık bir anlam kazanmasına dolayısıyla ideolojinin metinsel tezahürlerinin dönüşümünü izlemeye vesile olma niyeti taşımaktadır.

Edebiyatın özgün karakteristiği gereği, anlatıların kategorize edilmesi birtakım zor ve sorunlu kısıtlar içermekle birlikte, başka çalışmalarla geliştirilmeyi uman bir zorunluluğun gereğidir. Bu çalışmada örneklem alanının ilk ayağı, toplumcu gerçekçiliğin Türk edebiyatına damga vurduğu 1950'ler dönemi olarak belirlenmiş ve bu doğrultuda eser veren yazarlar arasında idealize edilmiş düşüncelerin temsili haline gelen köy edebiyatı dalgasından ayrılarak, gerçeklikle en sadık bağı kuran Orhan Kemal romanları ile sınırlandırılmıştır. Yazarın eserleri bakımından yapılması gereken seçim, özellikle Mehmet Nuri Gültekin'in (2011) doktora çalışmasında toplumsal değişime paralel biçimde kategorize edilen dönemlerden birer roman belirlenerek yapılmıştır. Örneklemin diğer ayağını ise toplumcu gerçekçilik eğiliminin ivme kazandığı 2000'ler dönemi oluşturmuştur. Bu dönemin analiz alanı için, benzer yaşam ve yazın koşullarına sahip, kendi deneyimlediği gerçekliğin izinde toplumsal gerçeklikle bağlanan bir yazar olan Kemal Varol belirlenerek yazarın tüm romanları incelemeye dahil edilmiştir. Söz konusu seçimler dahilinde kısıtlandırılan çalışma, genel bir edebi değerlendirme için yetersiz olmakla birlikte, seçilen yazarlar bakımından bir dönem temsili kurma iddiasını da dışarıda bırakarak Türkçe edebiyattaki yeni yaklaşımların geçmişle bağlantılanarak anlamlandırılması ve gerçekliğin değişen anlamlarının kavranması bakımından bir kapı aralamayı hedeflemektedir. Edebi türlerin farklı özellikler barındıran yapısı gereği yalnızca gerçeklikle en doğrudan biçimde ilişkilendirilmesi sebebiyle roman türündeki eserler çalışmaya dahil edilip içerik ve biçim bakımından detaylı incelenerek, karşılaştırmalı yöntemle niteliksel bir metin analizi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu anlamda estetik kaygıların izinde ilerlenerek daha ziyade biçimsel art alanlara ağırlık

verilen bu çalışmada, aslolarak ifadenin, kurmaca yapısının ve bu bağlamdaki aktörlerin değişim ve dönüşümüne odaklanılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, edebiyat ve iletişimin özellikle kültürel çalışmalar alanının oluşturduğu disiplinlerarası işbirliğiyle perçinlenen ilişkisine değinerek edebiyat özelinde sanatta işlev, biçim-içerik ve eleştiri tartışmalarına yer verilmiştir. Yüzyıllar boyunca gelişen her bir sanat anlayışının mesele ettiği işlev ve biçim-içerik kutuplaşmaları dahilinde sanatçının görevi nedir, edebiyatın işlevi ne yöndedir, metne esas özelliğini veren ana çatı biçim yahut içerikten hangisidir gibi kilit sorulara verilen yanıtlar çerçevesinde edebiyat eleştirisinin nerede duracağına dair bir konum belirlemek amaçlanmaktadır.

İkinci bölümde, özellikle burjuva devrimiyle ilişkilendirilen başlangıcıyla birlikte roman kuramının gelişimine paralel biçimde edebiyatta dönemsel olarak hakim olan yaklaşımlar, edebi akımlar dahilinde hem metinsel özellikleri hem de toplumsal ve tarihsel anlamda işaret ettikleri bakımından ele alınmıştır. Küresel bağlamda genel bir seyir izlemenin ardından yerel bağlamda Türkiye’de bu yönelimlerin neye karşılık geldiğini anlamak üzere Türkçe edebiyatta romanın gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilikle başlayan serüveninin 1980’lerle birlikte gelişen modernizm/postmodernizm etkisindeki görüntüsüne bakılmıştır. Bu anlamda bir iletişim biçimi olarak edebi eğilimlerin, siyasi, kültürel ve toplumsal yapıyla etkileşimini anlamak, çalışmanın esas hedeflerindedir. Özellikle ‘1950’lerle birlikte büyük bir yaygınlık kazanan toplumcu gerçekçilik akımının, Türkçe edebiyattaki hakimiyetini yitirmesine sebep olan gelişmeler nelerdir, 2000’lerle birlikte bu akımın genel bakışını yansıtan yeni edebiyatçıların devam niteliğinde yazınsal bir damar oluşturduklarını söylemek mümkün müdür, içerik ve biçim olarak sergilenen özelliklerin devamlılık gösteren ve farklılaşan yönleri göz önünde bulundurulduğunda gerçekliğin değişen algısı hem edebi hem de toplumsal alanda bir ideoloji temsili olarak neye tekabül

etmektedir' sorularına cevap aranmaktadır.

Üçüncü bölümde ise, edebiyatın gerçeklikle ve toplumsal olanla ilişkili biçimde ele alınan tarihsel aşamalarıyla, gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik, modernizm ve postmodernizm akımlarının edebiyat sanatı çerçevesinde izlediği yolun Türkçe romanlardaki yansımalarına bakılmıştır. Bu sebeple, Türkiye'de 1950'lere hakim olan, 1980'lerle birlikte hakimiyetini kaybetmeden toplumcu gerçekçiliğin küresel ve yerel anlamda nedenleri, önemi ve nitelikleri incelenmiştir. Dönemin koşullarını bizzat yaşantısıyla tecrübe eden ve gerçekliği kendi bulunduğu toplumsal çevrenin içinden madun sınıfın yanında konumlanarak anlatmayı seçen Orhan Kemal, 1950'lerin toplumcu gerçekliğini somutlaştırmak için çalışmanın örneğine *Cemile*, *Hanımın Çiftliği*, *Bereketli Topraklar Üzerinde* ve *Gavurun Kızı* romanlarıyla birlikte dahil edilmiştir. 1950'ler toplumcu gerçekçiliğinin önemli yazarlarından Orhan Kemal, bizzat anlattığı gerçekçiliğin içinde yaşayan ve eserlerini edebi estetiği göz ardı etmeden gerçeklik zeminine oturtma üslubu sebebiyle dönemin hakim yaklaşımını temsil etmek üzere romanlarının içerik ve biçimsel detaylarıyla açıklanmıştır. Ardından 2000'li yıllarla birlikte Türkçe edebiyatta ivme kazanan toplumcu eğilimin sergilediği karakteristik özelliklere odaklanarak, toplumcu gerçekçiliğin yaşanılan döneme özgü toplumsal gelişmeler ile ilişkisi ve ortaya koyduğu yeni anlayış açıklanmıştır. Bunun için Orhan Kemal ile benzer biçimde yaşadığı coğrafyanın gerçekliğini, bizzat deneyimlediği toplumsal koşulları konu edinen Kemal Varol, 2000'lerde toplumcu gerçekçiliğe yeni bir çehre kazandıran yazarlardan biri olarak *Jar*, *Haw* ve *Ucunda Ölüm Var* romanlarıyla çalışmanın örneğinin diğer yarısını oluşturmuştur. Toplumsal meseleleri edebi eğiliminin merkezine koyması ve kendi yaşadığı gerçekliği konu edinmesiyle 2000'lerde yeniden toplumcu yaklaşımı romanlara taşıyan Kemal Varol yazını, içerik ve biçimsel özellikleriyle içinde bulunduğu dönemin yeni yönünü temsil etmek üzere incelenmiştir. Bu noktada amaç, yeniden toplumcu gerçekçiliğe yönelim gösterilmesini hazırlayan

sebepleri anlamaya çalışmak, değişen gerçeklik algısını ortaya koymak ve anlatıların farklılaşan biçimleriyle toplumsal değişim unsurlarının kesişimini kavramak olarak belirlenmiştir. Romanlar dahilinde söz konusu ortaklaşmanın belirsizleşmesini sağlayan biçimsel yapıya odaklanarak, gerçekliğin zaman içinde değişen anlamlarına ve tezahür eden hallerine bakmanın yanı sıra ifade edilşinin farklılığı ile ortaya çıkan toplumsal iletişimin dönüşümünü açıklamak hedeflenmiştir. Seçilen yazar ve eserlerin gerekçesi, uzak zaman ve mekanlarda yer alan metinlerin birbiriyle diyalog kurmasına vesile olarak bugünün gerçekliğini anlamlandırmaya çalışmak şeklinde belirlenmiş ve bu anlamda her iki dönemin içeriksel ve biçimsel açıdan karşılaştırmalı bir analizi yapılmıştır.

Sanatın değişen anlamları ve biçimleri, içinde bulunduğu dönemin ve coğrafyanın gerçekliğini aktarabilecek yeni kapsamlar gerektirmektedir. Gerçeğe biçilen yeni formlar, yalnızca biçimsel bir tercih olmanın ötesinde, küresel ve yerel bağlamda iktisadi, kültürel, siyasi, sosyal, tarihi olarak toplumsal anlamda bütünsel bir gerçekliğin ifade edilişini karşılık bulmaktadır. Türkçe edebiyatta 1950'lerin toplumcu gerçekçi edebiyat eğiliminin sınıf odaklı meselelerini 2000'lerde kimlik odağına çekerek, biçimsel açıdan farklı formlar oluşturup yeniden tezahür ettiğini, toplumsal gerçekliğin geleneksel algıdan uzaklaşarak sembolik ve metaforik bir evren dahilinde işlenmeye başladığı argümanını öne süren bu çalışma, dil ve kültürü tüm söylemsel evreniyle bir araya getiren edebiyatın gücüne dayanarak toplumsal iletişimin süregelen ve değişen biçimlerini anlamayı amaçlamaktadır.

# I. BÖLÜM: EDEBİYAT VE İLETİŞİM

## 1.1. Toplumsal Kültür Ürünü Olarak Edebiyat

İnsanın yaşamı anlamlandırabilmesi için birincil etken olan kültür, içinde bulunulan toplumun oluşturduğu uzlaşmalar bütünüdür. Dünyaya nereden baktığımız, meseleleri nasıl algıladığımız ve kendimize dair tanımlarımız dahi bireysel tercihler silsilesinden ibaret olarak belirlenmez. Kişisel yaşantımızın öznesi olma serüvenimizden toplumsal kimliğimizin inşasına dek, parçası olduğumuz toplumun kültürel paydalarınca şekillendiriliriz. Bu aşama Turner tarafından, “Bizler kültürel süreçlerin özneleryizdir, yazarları değil” olarak ifade edilmiştir (2016: 37). Kültür çerçevesindeki bu toplumsal mutabakatın temeli ise dil dolayısıyla sağlanır zira kavramsallaştırma ile algılarımızın bir araya gelmesi etrafında evrene anlamlar atfedebilmemizin yolu dil ile çizilir. Bu anlamda L. Wittgenstein dünyanın sınırlarını, dilin sınırlarıyla eşleştirmiştir (Dönmez, 2014: 105). Dolayısıyla kültürel mirasın dil vesilesiyle sürdürüldüğü edebiyatı konumlandırabilmek ve iletişimsel niteliğini anlamak için öncelikle toplumsal boyutunu göz önüne almak gereklidir.

Kültür, dil ve toplum ilişkisindeki ayrılmazlık, sanat vesilesiyle anlamsal zenginliğini katmerlemenin yanı sıra gerçekliğin karmaşık ve flu yapısını yoğunlaştırarak sunan sanatsal bilgiyi de ortaya çıkarır. Eagleton, bilimsel ya da kuramsal bilgi olmamakla birlikte sanatın, insanın yaşam koşullarını deneyimleme ve onlarla mücadele etme yollarına dair gerçekliğin bilgisini aktarma yetkinliğine sahip olduğunu ifade eder (2015b: 90). Fakat yaşamın değişen süreçleri ve dönüşüm aşamaları her toplumsal grup için farklı etkilerle birlikte yerleştiği ve pek çok biçimde tecrübe edilip yorumlandığı için tüm bunların iktisadi, siyasi, kültürel, iletişimsel bağlamla nasıl ilişkilendirileceğine dair sorular gerekmektedir. Tam da bu sebeple sahip olunan toplumsal değerler, kavrayışlar, algılar, deneyimler, sınırlar hakkında fikir sahibi

olabilmek için toplumsal iletişimin bir uzamı olarak edebiyata bakmak tutarlı görünmektedir.

Dil ve kültür öğeleriyle tarihin belirli bir zamanında yaratılması bakımından edebiyat ürünleri, toplumun dönemsal özgünlüğüne dair önemli birer kaynaktır. Tarihsel açıdan bakıldığında Pospelov'un belirttiği üzere, bir toplumda yaşanan çalkantılar, çatışmalar, dönüşüm ve değişim süreçleri, belirli sınıfsal mücadeleler ekseninde toplumsal güçlerin karşılıklı ilişkileri dolayısıyla gerçekleşerek maddi ve manevi yaşam koşullarına etki edip şekillendirici bir rol oynamakta ve her dönem için kendine özgü, tarihsel bir tekrarlanamazlık niteliğine sahip olmaktadır (2014: 456). Bu anlamda bir toplumun edebiyatı ile o toplumun yaşam koşullarının tamamı arasındaki belirleyici ilişkilerin ortaya çıkarılması önemlidir. Nitekim kültürel edebi geleneklerin, bireysel öznel bellekte ya da kolektif bir psişeden ziyade kültürün varsaydığı nesnel biçimlerde yaşatıldığını söyleyen Bakhtin de, edebiyatı özneler ve bireyler arası olarak tarif ederek toplumsallığını temellendirmiştir (2001: 323).

Edebi eserde yeniden üretilen ve edebiyatın kurmaca gerçekliği içinde çok katmanlı bir var olma süreci ile toplumsal algı, sınıfsal mevcudiyet, ideoloji gibi tüm unsurlarıyla içerilen gerçeklik, tarihsel ve sosyolojik olarak edebiyatta değerlendirilmeye elverişli görünmektedir. Fakat yazınsal metinleri, toplumun aynası olarak kısıtlı bir alanda tutmaktansa toplumsal gerçekliği içeren estetik bir değer olarak ele almak toplumsallığın kurucu varlığını konumlandırmak açısından fayda sağlayacağı gibi bir sanat olarak edebiyatın işlevine dair düşünmemize de kapı aralayacaktır.

Yüzyıllar boyunca hem dönemlerin hem de toplumların yönelimleri doğrultusunda pek çok farklı sanat anlayışının, sanatçıdan ve yapıttan beklentileri birbirlerine karşı çıkararak ya da destekleyerek farklı işlev ve tanımlar ortaya çıkarmıştır. Edebiyatın alternatif bir ideoloji olarak görülmeye başlanması ise salt

gerçekliğinizindeki rasyonalist ideolojinin karşıtı olan hayal gücünün siyasal bir anlam ifadesi olarak toplumu dönüştürme görevini üstlenmesiyle sağlanmıştır. Bu noktada edebi biçimlerin ve ürünlerin, kendiliğinden ya da yalnızca üreticisinin mahareti ile ortaya çıkan bir kurgusu olduğunu söylemek hatalı olacaktır zira yaşamı algılamak ve anlamlandırmak, içinde bulunulan dönem ve toplumun egemen düşünüş biçimi olan ideolojiyle doğrudan ilişkilidir. Eagleton, “insanın belli bir zaman ve mekânda içine girdiği somut toplumsal ilişkilerin bir ürünü” olarak ideolojiyi, “sınıf ilişkilerinin yaşandığı, meşrulaştırıldığı ve sürekli hale getirildiği bir yol” olarak tanımlar (2015b: 21). Yazınsal metin, yaşamdan kesitler yansıtmakla birlikte yaşamın bir kopyası olarak görülemeyecek bir yapıya sahip olduğu için gerçeklikle ilişkisi, metinden ayrı olarak adet, gelenek, davranış biçimi, dünya görüşü gibi tarihsel, toplumsal, kültürel öğelerde aranmalıdır ki bu da Moran’ın belirttiği gibi metnin gerçeklikle temasının ideoloji ekseninde sağlandığını göstermektedir (2016a: 243). Buna ek olarak metin, yalnızca dâhil ettikleriyle değil dışarıda bıraktıklarıyla da ideolojiye sarmalanır. Macherey bunu, “bir metnin anlamlı sessizlikleri” olarak tanımlar ve aslolarak da bu boşluklar vesilesiyle hissedileceğini belirtir (Eagleton, 2015b: 50). Buradan doğru edebiyat araştırmalarında öncelikli olarak hedeflenmesi gerekenlerden biri, yazılanlarla birlikte yazılmayanların da açık ettiği ideolojiyi ortaya sermek olmalıdır.

Edebiyat sanatına kuramsal yaklaşımların en köklüsü, edebi eseri gerçekliğin bir yansıması olarak kavrama eğilimidir. Bu yaklaşıma getirilen alternatif ise, Marksist paradigmaya yeni bir bakış kazandıran Althusser’in ideolojik aygıtlar kavramıyla temellenmiştir. Althusser’in “maddi altyapının üzerinde uçuşan bir fikirler bulutu değil; kendisi de aile, okul, parti gibi kurumların pratiğinde üretilen maddi bir üstyapı unsuru” şeklinde tanımladığı ideolojik aygıtlar, insanların gerçek üretim ilişkilerini fark etmelerine mani olarak içinde buldukları ve parçası oldukları toplumsal düzenin doğallığına ve zorunluluğuna dair bir kanı yaratan çarpıtılmış ilişkiler

düzenliğini ifade eder (Moran, 2016a: 65). Buradan hareketle Althusser, edebiyatın, altyapının bir ürünü olan ideolojiyi ve toplumsal gerçekliği yansıttığı ve dolayısıyla bir ideoloji olduğu düşüncesinden ayrılarak, insanlar ideolojiyi gerçek değil saptırılmış ilişkiler boyutuyla yaşadıkları için edebiyatın da bunu yansıtmakla kalmayıp görünür kılan, yaşayış biçimini sergileyerek ortaya çıkaran bir üretim olduğunu vurgular (Moran, 2016a: 66). Edebi metin, ideolojiyi işleyip dönüştürerek yeni bir şey ortaya koyan bir pratik olarak, görünürlük kazanmış, kendini ele vermiş bir ideoloji üretir; bu sebeptendir ki edebiyat Moran'ın ifadesiyle “ne ideoloji gibi bir yanılsama ne de gerçek bilgidir” (2016a: 66). Aynı zamanda yazarı, okuru, yayıncısı, satıcısı ile edebiyatın, kendi altyapı unsuruyla üretim ilişkilerinin içinde yer alan bir yaratım süreci olarak tanımlanması da bu yaklaşımın geliştirdiği önemli bir perspektif yeniliktir.

Gerçekliğin algılanması daima kolektif, sınıfların söylemiyle şekillenmiş bir yorum demek olduğundan metinleşmenin hep ideolojiyle biçimlendiğini belirten Jameson ise edebi metnin toplumsal temellerini ortaya çıkarmak için üç aşamalı bir inceleme önerir: İlk siyasi tarih aşamasında metnin yazıldığı dönemle ilişkisine, ikinci söylem aşamasında karşıt sınıfların mücadelelerine sahne olan toplumun metne söylemsel düzeye sızan bu karşıtlıklarına, son olarak tarihsel aşamada ise eski üretim tarzları sürerken karşıt eğilimlerin muhtemel yeniliklerin habercisi olması anlamında var olan kültür devrimine odaklanılır. Jameson, böylelikle toplumsal eylemin sembolü olarak gördüğü edebiyatı, toplumsal çelişkileri yansıttığı için bir kültürel direnç alanı şeklinde tanımlar (Aytaç, 2016: 189-90).

Geleneksel anlamda süregelen anlayışlar ve onlara karşı çıkma ya da tekrar bakışla geliştirme niyetinde olan yeni yaklaşımlar, edebi eserleri tanımlama ve gerekliliklerine dair koşullar şekillendirmenin yanı sıra metinlerin hangi doğrultuda, nelere odaklanılarak değerlendirileceğine dair de söz söylemektedir. Bu sebeple çalışmanın durduğu yeri de içermesi bakımından metinlere dair eleştiri ve incelemenin



saiklerini belirleyen edebiyat kuramlarına odaklanmak gerekli görünmektedir.

## **1.2. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**

Çağlar boyunca edebiyatın işlevine dair farklı yönelimler gösterilmiş ve bunların her biri tarihin her döneminde önceledikleri unsurlarla yeniden birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Edebi eserin, fayda sağlayıcı, eğitici ve geliştirici biçimde inşa edilmesi gerektiği fikri ile sanatın öncelikli olarak zevk vermeye ve estetik amaçlara yönelmesini bekleyen görüş arasında içerik ve biçim terazisine dair karşıtlık halen süregelmektedir. Bir yanda metnin ahengiyle okurun hazzı, diğer yanda insan, toplum ve yaşamın yararı esas alınır. Edebiyatın bu iki odak arasındaki yaratım süreci gibi eleştiri süreci de benzer şekilde eserin ya ahlaki, politik, toplumsal anlamda fikirlerine bakarak ya da estetik biçimlere uygunluğunu baz alarak yapıldığında elbette eksik kalacaktır. Bu anlamda tek bir amaç için, tek bir iş görmek üzere yaratılmış bir eser olamayacağı gibi eleştirinin düzlemi de edebiyata bir esas işlev atfederek ona tek boyutlu bir açıdan yaklaşmamak üzere kurulmalıdır.

### **1.2.1. Edebiyatın İşlevi**

Her dönemin kendine özgü düşünce biçimlerini ve bunlar arasındaki geçişin hangi koşullar ve gelişmelerle gerçekleştiğini aktarması bakımından edebiyat, farklılaşan biçim ve türlerine rağmen sanatsal geçerliliğini ve toplumsal etkisini daima korumuştur. Genel olarak bakıldığında, düşünsel dünyanın gelişimini gerçeklikle bağlantılı biçimde “dolaysızca ve doğrudan” gösterme olanağına sahip olan edebiyat, gerek tekil olarak insanı gerekse toplumsal grupları fikirsel, duygusal ve eylemsel açıdan mevcut uyum ve çatışmaları bakımından geniş ve çok katmanlı bir yansıtma aracı olarak görülmektedir (Pospelov, 2014: 99). Yansıtma kavramının sürekliliğiyle birlikte değişimini görmek açısından ifadelerin çeşitliliğine yer vermek açıklayıcı

olacaktır. Lukács'ın, toplumsal gerçekliği somutlaştırarak yansıtan edebiyat tanımının görece edilgenliğine karşın Macherey edebiyatı, malzemesini dönüştürerek fark edilir kılması bakımından kendine özgü bir etkinliği olan toplumsal bir güç olarak görmüştür (Moran, 2016a: 67). Goldmann edebiyatın, bir toplumsal grubun 'birey-ötesi zihinsel yapılarını' gösterdiğini düşünürken (Eagleton, 2015b: 48), Bakhtin'e göre gerçekliğin yazara yansıyanından okuyucuya yansıyandır edebiyat (Dönmez, 2014:13). Eagleton'ın tabiriyle ise, "toplumsal bir etkinlik, başka bir biçimle ilişki içinde olan ve onların yanı sıra var olan toplumsal ile ekonomik üretimin bir biçimi" olarak, toplumla karşılıklı bir etkileşim sürecine tekabül eder (2015b:76).

Edebiyat tarihi boyunca ortaya konan görüşler ve belirleyici olan akımların, bahsi geçen yansıtma misyonun desteklenmesi ya da ona karşı çıkılması üzerine şekillendiğini söylemek mümkündür. Metinlerin yansıtma işlevine dair farklı boyutlarda anlamlandırmalar olmasına rağmen üzerinde uzlaşılması gereken, edebiyatı yalnızca iktisadi bileşenlerin izdüşümü bir edilgenliğe hapsedmenin doğru olmayacağıdır. Zira Pospelov'un da belirttiği üzere edebiyat sanatı, açık yahut üstü kapalı biçimde ya da bilincinde olunmayan bir düzeyde sınıflı toplumun ilk zamanları dahil olmak üzere toplumsal bilince dair bir etken olarak taraflılık göstermiş ve dolayısıyla toplumsal koşulların temelini, gelişimini ve gidişatını olumlayarak ya da eleştirerek var olduğu her dönemde ideolojik bir perspektif ifade etmiştir (2014: 177). Bu anlamda toplum çerçevesinde şekillenen edebiyat, aynı zamanda toplumun dönüştürücü unsuru olarak karşılıklı bir ilişkinin tarafıdır. Dolayısıyla ne yalnızca toplumu yansıtmaktan ibaret ne de toplumdan azade özerk bir yapıya sahip olarak düşünülmelidir.

Var oluşu bakımından değişmez bir nedene bağlanamayacak olan tüm sanat dalları gibi edebiyat da toplumların koşullarına göre pek çok farklı işleve sahip olmuştur. Bu anlamda edebiyatı, zevk veren, eğiten, estetik algı sunan ya da empati sağlayan salt bir görevle eşleştirerek buna uygun kriterler belirlemek ve değerlendirme

alanını yalnızca bu çerçeve dahilinde çizmek, tek yönlü bir tanım yahut bir öz arayışına sıkıştırmaya yol açarak anlatı türlerini kısıtlamayı ve tür kapsamındaki pek çok farklı eseri dışarıda tutmayı getireceğinden elverişsiz bir bakış açısidir. Yazarların söz konusu sanat işlevlerinden birini seçerek ona yönelik eser verdiği, ya da eserin bu görevlerden birine hizmet ettiği şeklindeki mutlak kabuller, anlamın yazar ve okur ile farklı düzlemlerde kesişmesi kadar, ele alındığı dönem ve topluma göre de farklı amaç ve işlevleri karşılamakta olduğunu göz ardı etmektedir. Moran, sanattaki işlev tartışmaları için şöyle der:

Sanatın gerçek işlevi varsa, sanat eserlerinin, başka hiçbir şeyin o derece başarıyla göremeyeceği bir iş görmeleri gerekir. Eğer sanat eserlerinin, diğer sınıfların üyelerinin göreceğinden daha iyi ve başarı ile gördükleri bir iş varsa, bir işe yarıyorlarsa, onların asıl işlevleri budur diyeceğiz. En yerinde kullanım da bu işleve uygun düşen kullanım olur. İşte böylece sanatın kendine özgü asıl işlevi ile diğer yan işlevlerini ayırmış oluruz. Birçok estetiklere göre sanat eserlerinin kendilerine özgü işlevi okurda estetik yaşantı uyandırmaktır. Sanat eserleri bilgi de verebilir, dinsel heyecan da uyandırabilir, politik duygular da. Ama bunları başka şeylerin, hem de daha başarıyla yapması mümkündür. Estetik yaşantı sağlamak konusunda ise sanat eserleri rakipsizdir (2016a: 309).

Norm koymaktan ziyade her anlayışın kendine uygun bir olması gerekenler bütünü çizdiğini söyleyebileceğimiz görüşler içinde beklentilerin uzlaşarak nesnel bir çizgide buluşması mümkün olmadığından sanata özgü değerler birtakım esnek yargılara sahip olagelmiştir. Bu noktada eleştirinin tamamen öznel kıstaslar etrafında inşa edilmesinin önüne geçen ise sanatı diğer araçlardan ayıran estetik niteliğidir. Öyle ki sanat, topluma yön verme amacına hizmet etmeyi seçtiğinde dahi bunu estetik bir çerçeve dahilinde gerçekleştirdiğinden eserlerin yapısına dair kriterler, değerlendirmelerin temel noktalarını oluşturmuştur. Bu anlamda Moran'ın, "Edebiyatın, romanın vb. doğru ve gerçek tanımları yapılamaz, çünkü öyle yeni ve değişik eserlerle karşılaşırız ki bunların taşıdıkları özellikler tanımda da değişiklik yapmamızı gerektirir" diyerek açıkladığı sanat anlayışı, eleştiri zeminin yapıtaşları arasındadır (2016b: 304).

Toplumcu gerçekçiliğin sanatçıya biçtiği rol, bireysel dertleri bir kenara bırakarak özellikle sınıfsal kaygıların şekil verdiği topluma yönelik durumları ele alması

ve bu sayede insanlara yaşananların esas anlamlarını göstererek gereken kurallar dahilinde gelişim bilinci kazandırmak görevidir. Toplumun aksayan yönlerini göz önüne getirerek sanatın, dünyayı değiştirebilme gücü aşılamaı toplumsal bir görev olarak edinmesi gerektiğini belirten Fischer, buna dair sanatçının işlevini şu şekilde açıklar:

Ödevi yaşadığı kentin, sınıfın, ulusun insanlarına bir kişilik ve yaşama bilinci aşlamak; toplu yaşayış düzeninin güvenliğinden çıkıp işbölümü ve sınıf çatışmasına dayanan bir dünyanın insanlarını belirsiz ve bölünmüş bireyselliğin kaygılarından, güvensiz bir yaşama düzeninin korkularından kurtarmak, bireysel hayatı toplumsal hayata, kişiseli evrensele yöneltmek, insanın yitirilmiş olan birliğini yeniden kurmaktır” (2010:42).

Bu anlamda özellikle işçi sınıfı için bir aydınlanma, harekete geçme görevini üstlenen sanatın sanat olmaktan çıkmaması için aynı zamanda sahip olduğu “büyüleme” gücünü bir kenara bırakmaması gerektiğini de savunur (Fischer, 2010: 16). Etrafı bir kurallar zinciriyle sınırlandırılmış olarak düşünülmemeyeceğinden hareketle, herhangi bir öz düşüncesine karşı çıkan Eagleton ise, edebiyatın “insanların yazıyla ilişki kurma biçimleri” olarak görülebileceğini söyleyerek işlevsel anlamda çoğulcu bakışa kapı aralar (2014: 23). Tür özelinde değerlendirildiğinde ise Antakyalıoğlu, diğer türleri bünyesinde barındırarak kendi özgün biçimine dönüştürmesiyle tamamlanmış bir yapıya, bütünlüğe ulaşmamış olması bakımından romanın “hala belirli bir standart tanıma, biçime ve içeriğe sokulmaya direnmesi” sebebiyle günümüzde süregelen başarısını ve diğer türlere karşı üstünlüğünü koruduğunu iddia eder (2016: 20). Tüm diğer sanat dalları gibi edebiyatın da zaman içinde değişen ve gelişen yapılar sergilediğine işaret eden bu görüşler ışığında romanın klasik anlamdaki gerçeklik anlayışını kırarak dönemin yaşantısını kapsayabilecek yeni biçimler ve tekniklere açıldığını görmek mümkün olacaktır. Bu bakımdan sanatın işlevine dair keskin bir gereklilik düzlemiyle görev yüklemenin eleştirel perspektife uygun olmayışını teslim etmenin ardından işlev tartışmalarına paralel olarak bir o kadar farklı görüşün daha yer aldığı içerik ve biçim kutuplaşmasına da değinmek yerinde olacaktır.

### 1.2.2. Biçim-İçerik Tartışması

Sanatta işlev tartışmalarının koşutu olarak edebiyat alanındaki temel karşıtlık, biçim veya içeriğin esas kabul edilerek diğzerinin öncül olana araç olarak kullanılması şeklinde süregelmektedir. Bu anlamda seçtiği konuyu aktarmayı ana amaç olarak belirleyen ve bunu nasıl ifade ettiğini ikinci planda tutan metin ile ifade üslubunu amaç belleyerek konuyu bu yolda yardımcı unsur olarak gören metin arasındaki anlayış farklılığının, edebiyatın işlevine dair kutuplaşan fikirlerin bir türevi olduğunu söylemek mümkündür.

Terazinin içerik küfesine ağırlık koyan Pospelov, biçimsel öğelerin ancak içeriği desteklemekle yükümlü unsurlar olduğuna dair görüşü özetleyen şu cümleleri kullanır:

İçeriği dile getirme işlevi dışında biçim yoktur. Biçim ancak ve yalnızca, kendi içinde bir içeriği dile getirmek için ve ancak o ölçüde biçimdir. İçerik olmaksızın biçim, herhangi bir anlamdan yoksun, salt dışsal ve gelişigüzel bir yapıdan ibarettir; bir insanın çıkardığı sesler nasıl hiçbir anlam taşımadıkça söz olamazlarsa, bu da ona benziyor işte (2014: 417).

Buradan hareketle eleştiriyi de tarihsel koşulların ve ideolojik unsurların ortaya çıkarılmasını sağlayacak tektipleştirmeler gibi sanatsal araç olan biçimsel öğelere yönelerek yalnız içeriğin incelenmesine dayandırır (Pospelov, 2014: 205). Tarihsel olarak bakıldığında yalnızca edebiyat yahut sanat için değil hayatın pek çok alanında bir ayrımı ifade eden bu biçim-içerik karşıtlığını Pospelov, “varoluşun iki temel yanının ayırt edilmesine yardım eden kavramlar” olarak açıklarken, bu iki yanın “varoluşun işlevi ve onun kompozisyonu” olduğunu söyler (2014: 415). Belirlenim açısından bu uzun tartışmaya dair Marx ve Hegel’in bakış açısı Eagleton’ın aktarımıyla şöyledir:

Her iki düşünür de, sanatsal biçimin birey olarak sanatçının bir parçası olan süslü hareketler olmadığı inancını paylaşır. Biçimler, tarihsel açıdan somutlaştıkları “içerik” türleri tarafından belirlenirler; değişir, dönüşür, bozulurlar ve içerik kendi içinde değiştikçe kökten değişirler (Eagleton, 2015b: 37).

Belirtildiği üzere biçimi belirleyen toplumsal bir anlam zemini olduğunu teslim ederken, biçimsel çerçevenin içerik üzerindeki belirleyiciliğini yadsımamak gerekir. “Sanatın yoğun ve gerçek bir yaşantıdan doğması yetmez, ayrıca kurulması, nesnellik kazanarak bir biçim alması gerekir” diyen Fischer, bu temel karşıtlık alanının birbiriyle olan girift bağına dikkat çeker (2010: 11). Öyle ki içeriğin tarihsel getirisi olarak belirli formlar kazanan biçim de aynı zamanda içeriğin şekil almasını, sanatsal bir boyut kazanarak estetik söyleme dönüşmesini sağlar. Bu anlamda birbirine öncül olmaktan ziyade birbirini bütünleyen unsurlar olarak biçim ve içeriğin diyalektik ilişkisini Moran, şöyle açıklar:

Biçim, eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir. Kişilerin, olayların, fikirlerin, duygu atmosferinin, benzetmelerin, veznin ve bunların hepsinin arasında kurulan bağların oluşturduğu bütündür biçim (2016b: 167).

Yaşam ve gerçekliği evrensel bir düzeyin unsurlarıyken, kurmaca ve onun gerçekliği kendine has aykırı bir düzeyin öğeleridir. Dolayısıyla metni, kendi anlam örüntüsü, dili ve söylemsel sınırları dahilinde ortaya koyduğu gerçeklikten ibaret olarak ele almanın getireceği toplumsal ve tarihsel koşullardan kopukluk eleştiriyi eksik bırakacağı gibi, toplumsal işlevi ve sosyolojik unsurları özelinde incelemek de söylemsel üslup ile biçimsel yönünü yani sanatsallığını arka planda bırakacağından eleştiride aynı oranda bir aksaklığa sebep olacaktır. Toplumsal yaşamın değişmesiyle ortaya çıkan yeni gündemler ve meseleler, yeni gerçekliklere tekabül ettiğinden yazınsal açıdan yeni konuları, bu gerçeklikleri karşılayıp ifade edebilecek yeni biçimler ve üslupları da beraberinde getirmiştir. Ortaya çıkan her yeni üslup ve içerikle birlikte, dolaylı yoldan ortaya konan bir anlam düzeyi var olur. Geleneksel gerçekçilik, bu yeni anlam mertebelerini “yozlaşmış burjuva sanatına” dair yönelimler olarak kavradığı için tek doğru yöntem olarak kendi biçimsel sınırlarını önermiştir (Moran, 2016b: 64). Fakat bir döneme karakterini vererek form kazanan üsluplar, genel bir tarihsel gelişmenin

bütünlüğü içinde anlam kazanacaktır. Fischer bu noktada, “somutlaşmış toplumsal yaşantıdır biçim” tanımını yapar (2010: 149). Berna Moran, Fethi Naci, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi edebiyat eleştirmenlerinin bakış açısından hem toplumsal meselelere dair söz söyleyebilme ve o mecraya müdahale edebilmenin bir aracı olması hem de toplumun kültürel bellek kaydı oluşturması açısından edebiyat, bir direniş alanı olarak görülebilir. Bu anlamda okur eylemliliğine dikkat çeken Eagleton ise, metnin her bir okunuşunun onu yeniden yazılma sürecine aldığını belirtir (2014: 27). Zira her bir okur, kendi toplumsal ve edebi bakiyesiyle birlikte metne yaklaşır. Eagleton, bu durumu “saf edebi tepki diye bir şeyin olmaması” şeklinde tanımlayarak, eleştirinin de bu minvalde salt edebiyata dair fikirler olarak sınırlanamayacağını, içerdikleri ve dışarıda bıraktıklarıyla mutlak biçimde toplumsal gerçekliğe temas eden yorumlarla şekillendiğini ifade eder (2014:102).

Edebi değerler kendiliğinden sabit, değişmez bir özellik sergilemezler. Geleneksel biçimleri değiştirmeyi deneyen yeni biçimler ve buna imkan tanıyan toplumsal dinamikler, bu sürekliliği karşılıklı olarak sağlar. Pek çok sanatsal türü kendibünyesinde bir araya getirebilmesi ve sahip olduğu esnek çerçeve sayesinde roman ise, tarihsel bakış açısıyla değerlendirilmeye, dönemler arasında diyalektik ilişki kurmaya elverişli yapısıyla biçim-içerik tartışmalarının odağında yer almaktadır. Seyhan, “biçimsel imkanları, metinlerarası ve diyalojik niteliği, romanın mutlak ifadeleri veya eleştirel eğitim olasılıklarını güçleştiren ikilikleri çürütmesine yardımcı olur ve ona tam bir kültürler üzeri karakter kazandırır” diyerek romanın yapısal değerini ortaya koymaktadır (2014: 280). Sanatsal bir metin olarak yaşamı yeniden üretmesi ile içinde bulunulan ideolojik ortamın kendi anlatımındaki belirleyiciliği diyalektik bir süreç olarak işlediğinden roman, kendi tarihi içinde kullandığı kavramlarla birlikte edebi biçimin izlediği seyri anlamak, aynı zamanda da içeriğin vesilesiyle metindeki deneyimin çağrıştırdığı başka alanlara bakmak olanağı sağlayarak son derece elverişli

bir alan oluşturmaktadır.

### 1.2.3. Eleştiri Kuramları

Edebi eserin ortaya çıkışında yazarın içinde bulunduğu tarihsel konjonktür ve toplumsal koşulların ne gibi etkilere sahip olduğunu yahut eserin meydana çıkmasının döneme nasıl yön verdiğini incelemek, edebiyat ve dış dünya arasındaki bağlara öncelik veren eleştiri yaklaşımlarının misyonudur. Eagleton'a göre, eleştirinin bilimsel bir temele dayanabilmesi, edebiyata bir parçası olduğu ve aynı zamanda bir sanata dönüştürdüğü ideolojik yapı açısından bakıp, ideolojiyi sanat ile ilişkilendiren ve ikisi arasında mesafe koyan ilkeyi bulmaya çalışmakla sağlanabilir (2015b: 33).

Genel anlamda bakıldığında, edebiyat eleştirisinin anlam arayışı bakımından inceleme alanının, yazar, metin ve okur olmak üzere üç odak etrafında geliştiğini söyleyebiliriz. Anlatımcı kuramda incelemenin odağı yazardır zira sanat duyguların aktarılması olarak görüldüğünden sanatçının karakteri, yaşamı, amacı, içinde bulunduğu durum belirleyicikabuledilir. Anlatımcılıkta odak, yazarın duygu ve düşüncelerininokura aktarılması olduğundan buradaki değerlendirme, sanatçının anlatımdaki mahareti ve sunulan fikir, karakter ve yaşamın değerliliği olarak yön bulur. Yansıtma kuramını esas alan ve anlamı metnin kendisinde arayan eleştirilerde ise yazar, başat bir önem taşımaz (Moran, 2016a: 133). Yansıtma kuramı çerçevesinde edebiyat, toplumun aynası olarak yaşamı anlatmak ve ahlaki, siyasi pek çok değer bakımından faydalı ve eğitici olmak misyonlarını üstlenmek durumunda olduğundan değerlendirme, gerçekliği yansıtma başarısı ve toplum üzerindeki etkisi ile belirlenmektedir. Okur merkezli kuramlar, edebiyata asıl niteliğini verenin okurda oluşturduğu duygusal etki ve okurun anlama sağladığı katkı olduğunu öne sürdüğünden değerlendirmenin ölçütü okuru hesaba katmaktır. Aynı bir odak noktası olarak biçimci kuramlar ise, gerçeklikten, yazardan ve okurdan tamamen bağımsız kendinden menkul bir eser tasarımını uygun bulduğundan değerlendirmenin ekseni herhangi bir değer sorununu barındırmaksızın



metnin kurgusuna yöneliktir. Paralel biçimde bir yanda söze anlamını veren dil sistemi olduğu için eleştirinin merkezi, yazar değil metne anlam kazandıran yapı olmalıdır görüşü dururken, aksini savunan Yeni Eleştiri, diğer bilimlerin izdüşümünde yapılan değerlendirmelerin, bir sanat olarak edebiyattan uzaklaşılmasına sebep olduğunu söyleyerek, metnin yapısal bütünlüğünün ve biçimsel öğelerinin meydana getirdiği estetik tekniğin incelenmesini doğru bulur (Moran, 2016a: 207-208). Özellikle Derrida, Foucault, Lacan, Barthes gibi düşünürlerle şekillenen post-yapısalcılığın kullandığı yapısökümcülük yöntemi ise buna karşı çıkarak, metni tutarlığı yerine çelişkileri, anlam aksaklıkları yönünden ele alarak mutlak geçerliliğe sahip bir sistemi olabileceği görüşünü reddedip çokanlamlılıktan yana durmuştur (Moran, 2016a: 205-206). Bu özetten hareketle kuramların yaklaşımlarındaki temel farklılığın, toplumsal değerler ile edebiyat arasındaki ilişkiden doğduğunu söylemek mümkündür.

Bir sanat olarak edebiyatın, toplumsal değerlere karşı bir sorumluluk taşıması gerektiği yahut yalnızca kendi sanat kriterlerinden mesul olduğu düşüncelerinin karşılığı, bizi estetik tartışmalarının çıkış noktasına götürecektir. Moran, bu konuyu şöyle sorunsallaştırır: “Sanatın uyandırdığı estetik yaşantıya, hayattaki diğer değerler arasında nasıl bir yer vereceğiz?” (2016a: 331). Edebiyatın sorumluluğuna ve işlevine dair bir konum belirlemeye yarayacak bu soru, sanat tarihi boyunca bir yanda toplumsal değerlere hizmet eden faydalı bir araç diğer yanda işe yarama amacı olmayan estetik bir arayış olarak karşıt görüşlerle cevaplanmıştır. Aynı şekilde yapısalcılıkla belirlenen eleştiri, genel geçer bir düşünce sisteminin oluşturduğu edebi anlamı reddederken, yeni eleştiri, edebiyatın, tarihsel, toplumsal, sanatsal koşullarla bağlantısını görmezden gelmek ve metnin anlamını tek ve herkesten bağımsız kabul etmek noktalarında yer yer yeterlilikleri yer yer ise yetersizlikleriyle karşı karşıya gelmektedir.

Bu iki uç yaklaşım arasında bu çalışmanın durduğu yer, edebiyatın estetik değerini -onlardan üstün ya da yetersiz olmaksızın- diğer tüm toplumsal değerler

arasında kabul etmek ve faydalı olabilmesinin yolunu ahlaki, dini, politik, sosyal değerler için aracı olarak kullanılmasında değil ancak kendi sanatsal imkânlarının özgünlüğünde mümkün görmek olacaktır. Moran, edebiyatın bu özgün gücünü dolayısıyla eleştirinin esas alması gereken temeli şu şekilde açıklar:

Edebiyat didaktizme kaçmadan, belli bir öğretiyi ya da ideolojiyi öne sürmeden sırf edebiyat olarak kalarak da estetik değerden başka değerleri sağlayabilir. Bizi kendi hayatımızın sınırlı yaşantıları dışına çıkararak, düşünce ve duyu bakımından daha çeşitli bir dünyaya sokar ve böylece başka insanları daha iyi anlamamızı ve onlara yaklaşmamızı sağlar. Edebiyat eserlerindeki kişiler ve bunların içinde bulunduğu durumlar, genellikle, bir ahlaksal seçim yapmayı gerektiren çatışmalar koyarlar ortaya. Böyle durumlarla karşılaşmak okurların ahlaksal, politik vb. alanlardaki ufku genişletir, deneyimlerini artırır, düşünme yeteneğini kamçılar ve olgunlaştırır. Bir edebiyat eseri bu olumlu yan etkileri açıkça ders vererek değil, çeşitli kişileri çeşitli durumlarda canlı olarak önümüze koymakla daha iyi meydana getirir. Öyleyse bir eserin yararlı yan etkileriolabilmesi için önce başarılı bir sanat eseri olması şarttır. Bundan ötürü değerlendirmede kullanılacak ölçütler her şeyden önce sanat ölçütleridir (2016a: 332).

Edebi metnin ve eleştirinin saikleri, tarih boyunca yaşanan toplumsal gelişmeler, dönüşümler, çatışmalar ve kırılmalarla birlikte sanat akımları ve toplumsal bilimler bağlamında düşünce ve araştırma konusu edilmektedir. Sanata dair kuramların her biri, kendi perspektifleri içinde bir sanat tanımı yaparak işlevi ve eleştiriyi de bu minvalde oluşturduklarından da anlayacağımız üzere mutlak bir mutabakat, genel geçer anlamda kabul gören bir nesnel ölçüt mümkün görünmemektedir. Değerlendirmenin tamamıyla öznel bir zemine oturması ise bilimsel bilgi elde etmeye izin vermeyeceğinden edebiyatın kapsamı ve işlevi hakkındaki tutumumuz, Moran'ın ifadesiyle “ne olmalıdır?” sorusunun cevabını aramakla belirlenmelidir. Edebiyat kuramları dahilindeki bu arayış için, değerlendirmede hangi kefenin daha ağır olduğunu ölçmeye kalkmaktan ziyade edebi eserin, hem yaşamın içinde şekillenip onun değerlerine arkasını dönmesinin eksikliğini hem de toplumsal fayda sağlamaya yönelik sanatsal biçimin gereklerini göz ardı etmesinin yetersizliğini dikkate alarak bu iki uç arasında bir denge sağlamanın gerekliliği önem kazanmaktadır. Bu anlamda edebiyat incelemelerine yeni bir yön kazandıran gelişme olarak iletişim bilimiyle temas aşamasını ve işbirliğini

ifade eden kültürel çalışmalar alanına bakmak gerekir.

### 1.3. Kültürel Çalışmalar

Dilin anlam bakımından çeşitliliği gereği edebiyat, metinsel olarak oluşturduğu boyutlarda kendine özgü bir dil, dolayısıyla da bir iletişim biçimi meydana getirir. Bolat'ın belirttiği üzere yazınsal metin, hem dilin kurallarına dayanılarak oluşturulmuş bir yapı, hem de okurun zaman içindeki varlığıyla sonsuza ulaşabilecek anlamsal bir üretim mekanizması olarak gerçekliği, deneyimlediklerimizden ibaret olmayan bir düzleme taşıyarak yansıtır (2007: 32). Bu anlamda edebiyatın sahip olduğu iletişim konumu, kullanılan kavramlar bütünüyle birlikte metnin taşıdığı çoklu anlam örgüsünün gerçeklikle arasındaki ilişkide açığa çıkar.

1920'li yıllarda, estetik değerlerden ziyade toplumsallığa önem verilmesi gerektiğini öne süren Marksist edebiyat anlayışının 1970'lerdeki yeniden ele alınışı, Lukács, Benjamin ve Frankfurt Okulu edebiyat sosyologları tarafından edebiyatın iletişimsel işlevinin araştırılmasıyla gerçekleşmiştir. Özellikle Birmingham Okulu dâhilinde gerçekleştirilen çalışmalarla da İngiliz kültürel çalışmalar geleneği zemin kazanmıştır. Okulun, İngiliz edebiyat eleştirisiyle şekillendirdiği gelenek, edebi metinlerin hem biçimlerine hem de toplumsal değerlerine eğilmesiyle oluşmuştur. Dil ve metin pratiği ile edebiyat çalışmalarının geleneksel algısının etkinliğini ortaya koymak, kültürel çalışmalar dahilindeki edebiyat araştırmalarının temelini oluşturup zaman içinde hem içerik hem de metot olarak yelpazenin genişlemesini sağlamıştır. Genişleyen anlamıyla metin artık bugün, toplumsal unsurların kullanımında olan ürünler değil, bizzat toplumsal oluşumlar olarak kabul görmektedir. Bu kabulün oluşumunda özellikle Hoggart ve Williams öne çıkmaktadır. Zira, metin kavramını genişleterek yalnız edebiyatın değil pek çok kültürel biçimin de bir metin olarak toplum, kültür ve tüketicileriyle birlikte ele alarak okunabileceğini gösteren çalışmaları alana yön veren

açılımlar getirmiştir. Özellikle Williams'ın edebiyat eleştirisinin odağını metin çözümlemesi ile birlikte tarihsel koşulların etkileri üzerinde toplaması, sonraki dönemlerde kültürel çalışmaların eksenini belirleyici bir öneme sahiptir.

Turner'ın da ifade ettiği üzere çalışmaların merkezindeki 'kültür' kavramından 'iletişim' kavramına geçiş, yine özellikle Williams çalışmalarında gözle görülen, farklı kuram ve araştırma geleneklerine doğru yönelme imkânını sağlamıştır (2016: 75). Williams'ın edebiyata bakışı, ideali yahut özü olan bir tanımdan ziyade tarihsel, toplumsal bağlamdaki koşullarla birlikte gelişen işlevi doğrultusundadır. Althusser'in belirlenimciliğine yaslanmakla birlikte, bu kuramın ideolojik tahakküme karşı koymanın yolları noktasında eksik kalan yanlarını Gramsci'nin hegemonya kuramıyla desteklemiştir. Williams'a göre kuram, bireysel deneyimin tarihteki yerini düşündürerek, kültürü sınıflar arasındaki tahakküm ve tabiiyet ilişkisi olarak ele alması sebebiyle hem kişisel tecrübe ve tarih hem de siyaset ve ideolojiyi dahil eden bir gündelik hayat tahlili yapmaya imkân sağlayan bir güçtür (Turner, 2016:82-83).

Kültürel çalışmaların etkilendiği kuramsal zemine bakacak olursak, özellikle dil kuramının oluşumunda yapısalcılığın öne çıktığını görürüz. 1960'larda Barthes, Genette, Bremond, Todorov gibi isimlerle edebiyat düzlemine taşınan yapısalcılık, söze karşılık gelen somut yapıların ardında soyut ve toplumsal bir edebiyat sistemi olduğunu savunarak, Saussure'ün dilbilim kuramını izlemiştir. Yapısalcı kuramın çözümlemesinde dil, nesnelere keyfi olarak birimlere ayıran bir göstergeler sistemi olarak gerçekliği yansıtmaz. Dilbilim yaklaşımının yaygınlık kazanmasıyla birlikte anlam da bir şeyin gerçekte nasıl olduğuna değil nasıl kavramsallaştırıldığına bağlı olarak ortaya çıkan dilsel bir pratik olarak açıklanmış ve böylece anlamlandırma araçlarına sahip olanların ayrıcalığı ortaya konularak dil üzerinden gerçekleşen eşitsiz dağıtımın sebep olduğu toplumsal mücadele etrafında önem kazanmıştır. Benzer şekilde yapısalcılık doğrultusunda bakıldığında edebi metinler ise Moran'ın açıkladığı üzere

görünürdeki duygu, düşünce, olay veya ilişkilerden ziyade anlatı öğelerini düzenleyecek kuralların belirlenme sistemini açıklamaya yarar. Saussure'un, gerçekliğe değil gerçekliğin bir versiyonuna ulaşmayı sağladığını savunduğu dil perspektifi ile Althusser'in yanlısına değil içinde bulunulan koşulların anlamlandırılıp deneyimlenme mecrası olduğunu söylediği ideolojik aygıtlar kavramsallaştırmasıyla eleştirel Marksizmden beslenen kültürel çalışmalar, kültürü, ekonomik ilişkilerin yansıması olarak tamamen iktisadi zemine bağlı biçimde indirgemeci bir yaklaşımla düşünmeyi reddederken ondan bütünüyle bağımsız olduğunu da savunmaz. Toplumsallığın karmaşık yapısının, ekonomik, siyasi, kültürel olmak üzere pek çok gücün çatışması neticesinde oluştuğunu esas alır. Turner, bu çerçevede dâhilinde kültürün, ideoloji ile meşrulaştırılıp maddi çıkarlar içinde yer alan kimi tarihsel güçler tarafından belirlendiğini ifade eder (2016: 36). Bu anlamda daha ziyade yapısalcılığın yönlendirdiği kültür odağı, anlamları üreten ve değişimin olanaksız olduğu belirleyici genel yapıları ortaya çıkarmak üzereyken, ardından gelen kültürelci damar, tarihsel koşullar ve ideolojinin gücü karşısında insan etkinliğinin rolünü sorunsallaştırarak karşı koyma imkânlarını aramaya girişir. Bu iki kanadın arasındaki mesafe, Turner'ın ifadesiyle “kültürel iktidarın belirli tarihsel uğraklardaki inşasını” ele alması sebebiyle tarihsel bir nitelik arz eden Gramsci'nin kültürel dönüşüme ve ideolojik direnmeye kapı aralayan kuramıyla birlikte azalmıştır (2016: 41). Nitekim son yıllarda etkinliği artan hazzın rolü ve postmodernizm gelişmeleri de ideolojik belirlenimciliğin hakimiyetini zayıflatan argümanları desteklemektedir (Turner, 2016: 258).

Edebiyat araştırmalarını da kapsayarak kültürel çalışmalar, tahakküm biçimlerinin sorgulanmasını sağlamak üzere bu ilişkilerin en baskıcı biçimde gerçekleştiği işçi sınıfı ve kadın deneyimlerini inceleme konusu etmiştir. Bu anlamda Turner'ın tabiriyle “temsillerin metinsel çözümlemesine yönelik metodolojiler geliştirerek işe başlayan” İngiliz kültürel çalışmaları, etnografik ve metinsel

araştırmalarıyla hem ırk hem de toplumsal cinsiyet kategorilerini önceleyerek sınıf meselesiyle köklü bağlar kurmuştur (2016: 315). Ayrıca ideolojik yapı ve sistemlere karşı koyma gücünü daha ziyade altkültürel gruplara atfetmekte birleşerek, temelde iktidarın aşağıdan yukarıya meşruiyet kazandığı fikriyle hareket etmiştir (Turner, 2016: 255). Bu noktada özellikle 1980'lerle birlikte yeni bir kültür tarihi ve politik algı geliştirmeyi amaçlayan kültürel materyalizmin baskınlığı, kültüre geleneksel üstyapı modeli çerçevesinde, edebiyata ise yansıtma ekseninde bakmanın yetersizliğini görerek yeni bir kültür tarihi perspektifi geliştirebilmek için söylem kuramı ve yapıbozumculuk ile zenginleştirilen ve tarihsellikte bağı göz ardı edilmeyen bir edebiyat yaklaşımı çabası olarak yaygınlık kazanmıştır (Aytaç, 2016: 192). İdeoloji dolayısıyla toplumda egemen olan bir kültür varsa da bundan ibaret yeknesak sınırlarla ele alınması doğru değildir zira iktidar yapısına bağı pek çok altkültür de toplumun yaşantısında yer edinmiştir. Aytaç'ın ifade ettiğı üzere kültürel materyalizm, genel geçer sessiz kabule tehdit olarak görülen bu altkültürlerin sesini duyurmayı, edebiyat alanına dâhil ederek çalışmayı önemli görmektedir (2016: 188). Bu doğrultuda kültürel çalışmaların üzerine eğildiğı önemli bir alan da altkültüre dair incelemelerdir. İnsanların ve grupların, toplumsal ilişkilerin yapısını nasıl deneyimleyip yorumladığıyla ilgilenerek verili, normal kabul edilegelen süreçleri kesintiye uğratan, böylelikle yapıyı tehdit eden kültürdeki bu kırılma noktalarının direnç potansiyelini araştırır. Metinler de bu anlamda mücadele gücüne sahip, yıkıcı unsurlar olarak vardır. Turner, altkültüre dair çalışmalarda gerekli gördüğü rotayı şöyle belirtir:

Bizim görevimiz de Barthes'inki gibi, tarzın parlak yüzeilerine kodlanan gizli mesajları fark etmek, bunların izini, tam da çözüme kavuşturmaları ya da gizlemeleri tasarlanan çelişkileri anlaşılması zor bir biçimde yeniden sunan 'anlam haritaları' gibi sürmek olur (2016: 136).

Yaşam ve içinde bulunduğumuz toplum hakkında algı ve imgelerin üretilme ve yerleşme kodlarını açık ederek düşünme biçimlerine radikal bir yeniden bakış getirme işlevi gereği kültürel çalışmaların alana getirdiğı gelişim kuşkusuzdur. Kültürel

biçimler, kurumlar ve pratiklerin toplumla ilişkilendirilerek açıklanması anlayışı, Turner'ın belirttiği üzere tarih, dil ve sosyoloji disiplinleriyle yakın temas sağlamıştır (2016: 94). Gündelik hayatın nasıl inşa edildiğini keşfederek toplumsal eşitsizliklerin verili kabul edilmesine dair kanıyı yıkma amacıyla kültürel çalışmalar oldukça kapsamlı bir alan ve süreç dâhilince inceleme yaptığından tek bir yöntem ve tek bir kuram izinde yol almasını beklemek disiplinin karakteristiğine aykırı olacaktır. Özellikle edebiyat ve sosyoloji işbirliği sayesinde metin incelemelerinde elde edilen gelişme, hem kuramsal hem de pratik olarak kültürel çalışmalara ayırt edici bir nitelik kazandırmıştır. Kültür kavramının kazandığı geniş boyut ve çeşitlilik, elbette toplumsal gelişmelerle paralel bir seyir izlemiştir. Zira kültürün ticarileşme hızının artması, sanat, gündelik hayat, popüler kültür, medya arasındaki ilişkilerin de gün geçtikçe girift bir hale gelmesini doğurduğundan kültürel araştırmalar da daha geniş bir yelpazede, farklı alanlarla geçişkenlik göstererek akademik çalışmaların sınırlarını zorlamaktadır. Turner'ın "Artık kabul görmüş bir alan olmakla birlikte ne belirgin ya da türdeş bir biçime sahiptir, ne de kolayca tanımlanabilir" şeklinde ifade ettiği üzere kültürel çalışmalar, farklı disiplinlerin kesişimini sağlayarak bilgiye erişme metotlarını yeniden şekillendiren özgün bir yapı arz etmektedir (2016: 9).

## II. BÖLÜM: ROMAN VE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

Edebiyat, her dönemde insanlığın dimağında yer etmeyi başaran bir sanatsal üretim biçimidir. İktisadi temelde ideolojik unsurlarla şekillenen toplumsal yapıların değişime en dirençli alanı olan kültürün bir parçası olarak edebiyat, içinde yaşanan dönemin kaydedilmeyen olay ve durumlarını saklı tutar. Bu bakımdan edebiyat, Seyhan'ın tabiriyle “tarihin akışında genellikle unutulmuş olanı hatırlar” (2014: 16). Ulusal devlet süreciyle birlikte şekillenmeye başlayan roman türü ise günümüzde hala en baskın edebi tür olarak geçerliliğini korumaktadır. Bu sebeple hem geleneksel tarih anlayışına alternatif bir bakış hem de kültürel belleğin şekillenişindeki toplumsal dinamiklere dair ipucu olması bakımından metnin gücüne yaslanarak bu anlamdaki en verimli tür olan romana yakından bakmak önemli görünmektedir.

### 2.1. Roman Kuramı

Edebi bir tür olarak romanın ortaya çıkışına dair öne sürülen tüm görüşlerin temelinde burjuvazi ve bireysellik kavramlarının hakimiyetiyle karşılaşırız. Romanın edebi bir üretim olarak doğuşu, Fransız burjuvazisi ve özgürleşen birey olgularından hareketle açıklanmaktadır. Burada sınıfsal bir özdeşleşmeden ziyade, sanatsal türün yaratılmasında etkin olan toplumsal oluşumların baskınlığından söz etmek daha doğru olacaktır. Burjuvaziyle birlikte gelişen birey algısı ve ‘insan tekinin yüceliği’ görüşü doğrultusunda ortaya çıkan roman, bireysel yaşantıyı konu edinerek edebiyata daima yeni ve benzersizliğini koruyacak olan bir özgünlük kazandırmıştır (Belge, 2016: 17). Söz konusu özgünlük aynı zamanda, romanın somut yaşantıyı, bireyin iç dünyasını anlatma amacıyla edebiyatın üsluba dayalı, şiirsel önceliklerini geride bırakmasından da kaynaklanmaktadır. Esas olarak bireyi odağına alarak roman, kişisel ve toplumsal çatışmalar ekseninde geliştirdiği oldukça detaylı kurmaca yapı dolayısıyla gerçeklik hissi yaratmak niyetindedir. Bu sebeptendir ki kuramsal yaklaşımların pek çoğu, romanın



“tarih ve kültür tarafından belirlenmiş sembolik bir payda ve insani deneyimlerin bir birikimi olarak üstlendiği rol” üzerinde uzlaşmaktadır (Seyhan, 2014: 28). Zira toplumun her kesiminden, her sınıfsal ve kültürel gruptan bireyin yaşantısını anlatma gücüyle roman, toplumsal değerlerin ve kimliklerin özgül yanlarını ortaya çıkarma niteliğine sahiptir. Aynı zamanda diğer edebi türlere has özellikleri bünyesinde toplayabilme esnekliği, farklı dil ve biçim üsluplarını bir arada kullanabilme kapsamı sayesinde de özgünlüğünü pekiştirmektedir. Tüm bu sebeplerledir ki romanı geleneksel kalıplara sığmayan “bir üst tür” olarak tanımlayan Antakyalıoğlu, yaşanan dönem ve gerçeklikle ilişkisi bakımından ise şu ifadeleri kullanır:

Roman, şimdinin henüz tamamlanmamış, sürmekte olan kendiliğindenliğiyle temas halindedir. Onu bir tür olarak bitimsiz kılan da budur. Şimdi ile teması, iletişimi aracılığıyla bir olguyu ele alır ve onu oluşmakta/olmakta olan dünyanın, tamamlanmamışın gerçekliğiyle donatır (2016: 22).

Roman kuramının öncül isimlerinden Lukács, parçalanmış bir deneyim olarak yaşamaya mahkum olsa da insanlığın süregelen bütünlük ihtiyacına seslenen bir ‘dünya epiği’ olarak tanımlar romanı (2000: 11). Zira yaşanan yer ve zaman bağlamında tarihi, dün-bugün-yarın şeklinde bitimli bir kavrayışıyla algılayan birey sayesinde tarih metne sızdığından yarattığı evrenle birlikte bireyin ve ait olduğu toplumun yaşayışına dokunan roman, aynı zamanda üretildiği toplumun kültürel bir nesnesi olarak da işlev görür.

Hem ele aldığı konular hem de işleyiş tarzı açısından romana içerik ve biçim olarak yüklenen öncül misyon, ayna metaforuyla özdeşleşen yansıtma özelliği olagelmıştır. Yansıtma özelliği noktasında Bakhtin, “roman, gerçekliğin yazarayansıyanından bize yansıyandır” diyerek edebi geleneklerin yazarın belleğini aşkın bir kültürel belleğin ürünü olduğunu zira kolektif kültür ve dil vesilesiyle metne girebileceğini ifade eder, bu sebeple de yazınsal gerçekliğin, yazarın kendisine yansıyanı yansıtması yoluyla erişilen bir gerçeklik olduğunu belirtir (2001: 348).

Romana dair yaklaşımlar, yapı ve tema seçimleri, dönemseller olarak değışmesine rağmen toplumsal ve kültürel olarak yaşananları üzerinde taşıma niteliği, geçerliliğini her daim sürdürmektedir. Bunun temel sebebi bugünün gerçekliğiyle doğrudan sağlanan temasta aranmalıdır. Yaşamın bir temsili olarak pek çok farklı söylem ve davranışı bir araya getirmesi ve yapısını detayların gücü temelinde oluşturması bakımından roman, edebiyat alanındaki egemenliğini korumaktadır. Üstelik sunduğu gerçekliğin kurgusallığı sebebiyle tarifi zor olmakla birlikte kalıpsal bir kesinliği bulanmadığından da daimi olarak yeni kalmaktadır. Bu noktada ana unsur olarak ‘kurmaca’ ön plana çıkar. Roman, olay örgüsü, karakterleri ve zaman algısı vesilesiyle gerçeklikle bire bir örtüşse bile bu gerçeklik yazınsal bir kurmacaya tabidir. Kurmaca, romanın anahtar kelimelerinden biridir çünkü onu hem hayal ürünü hem de hakikat olmaktan alıkoyarak ikisi ortasında yer aldırın bir ara duraktır. Yazarın dimağında yeniden şekillenen bir gerçeklik olarak kurmaca, romanı yaşanmamış olma ihtimaliyle gerçekdışılığa, yaşanabilme ihtimaliyle ise gerçekliğe eşit mesafede konumlar. Bu anlamda Bolat’ın ifadesiyle, “kurmaca, düş ile gerçekliğin kesişmesidir” (2007:201).

Romanın bir diğer anahtar kelimesi olan betimleme ise daha ziyade estetik kaygıların bir ürünüdür. Gerçeklikle daha sağlam bağlar oluşturmak için tasvirin gücüne dayandığını düşünmek mümkünse de bireysel yaşıntının tüm parçalı yönlerini bir süreç olarak görme eğilimiyle roman, “anlama direnmenin ve gerçekliği bitimsiz olarak ele almanın bir yolu” olarak betimlemeye sıkıca bağlıdır (Antakyalıoğlu, 2016: 94). Bu anlamda yaşamın her yönünü içine alması sebebiyle romanın gerçekliği ölçülebilir birdüzeyde yer almaz. Öyle ki metnin bu yeniden kurgulanmış gerçekliği okura ulaştığı zaman da yeni bir anlamlandırma ile üretime tabi olacaktır. Burada yine kurmaca unsuruyla karşı karşıya geliriz zira öyküsü, dili ve kurgusuyla romanın tüm yapıtaşları aslında bir tercihin getirisidir. Bu anlamda aktarılan olayların sıralamasını, yorumlanmasını içeren bir tercih sürecidir kurmacanın zeminini oluşturan. Bilinçli

seçimlerden azade olsa bile metnin içindeki her türlü detay, kendi işlerliği içinde mutlaka bir anlama işaret edeceğinden kendiliğinden gelişen bir metinsel anlatıdan söz etmek olanaksızdır. Dolayısıyla yine yansıtma misyonuna dönecek olursak, gerçekliğin doğrudan, olduğu gibi yansması gibi bir durumun mümkün olmadığı noktasına geliriz. Tercihlerle şekillenen metinlerin, kurmaca niteliği buradan kaynaklanmaktadır. Yazarın bakışı paralelinde gelişen, onun amaçları, kuralları, inançları, değerleri ya da kimi toplumsal güç ilişkileri doğrultusunda belirlenebilen bu tercih süreci, hiçbir anlatının kurgudan yoksun olmadığı çıkarımını desteklemektedir.

Günümüzde artık, Lyotard, Jameson, ve Foucault gibi isimlerle gelişen postyapısalcılıkla birlikte her tür anlatı biçiminde kurgusal olma ya da olmama gibi bir ayırım yapılamayacağı görüşü doğrultusunda roman, Antakyalıoğlu'nun belirttiği gibi pek çok disiplinle iç içe geçmiş bir tür olarak ele alınmaktadır (2016: 109). Odağında birey ve onun iç dünyası yer alırken edebi bir sanat olarak değerini ortaya koyan şey ise, bireyin toplumsallıkla arasındaki diyalektik ilişkiyi yansıtabilme potansiyelinde görülmektedir. Bu sebeptendir ki gerçekçilik tartışmalarının dayandığı nokta da romanın bireysel iç çelişkilerle birlikte insanın toplumla çatışmalarını da içinde bulunan toplumsal ve ideolojik konjonktür çerçevesine yerleştirebilme yetisinde toplanmaktadır. Tam da burada bir edebi tür olarak doğuşundan itibaren gerçeklikle ilişkisi bağlamında dönem dönem kopuk, dönem dönem özdeşleşen algıları ifade eden farklı yaklaşımları kavramak için tarihsel bir seyir izlemek faydalı olacaktır.

## **2.2. Edebi Akımlar**

Eagleton, siyasi ve ideolojik gelişmelerin bir parçası olarak edebiyat kuramının, tarihe bakarken kullandığımız bir perspektif olduğunu belirtir (2014: 202). Belli dönemlerde yeşeren yeni edebi eğilimlerin oluşumunu anlayabilmek için toplumun yaşam koşullarının ve yazınsal deneyiminin bir arada değerlendirilmesi gereklidir.

Değişen, farklılaşan anlatı biçimlerinin nedenleri, ancak tarihsel ve toplumsal gelişmelerin paralelinde bulunabilir. Aynı şekilde yeni yazınsal yönelimler de toplum düzeninde, eylem ve düşüncelerinde etki oluşturabileceğinden Gürsel, edebi akımları bir süreç olarak kavrayarak tek yönlü değil hem metnin hem de toplumun tarihsel seyrine eğilerek açıklamanın aynı zamanda da toplumsallığı ideolojik bir belirleyicilikten ziyade çevreleyici bir kapsam dahilinde ele almanın gerekli olduğunu belirtir (2007: 12- 14).

Tarihsel bağlamda romanın ortaya çıktığı döneme, Fransız Devrimi'nin burjuvazi ve bireyselliği ön plana taşıyan yanıyla birlikte toplumsal yaşamda kendi sorumluluğundan menkul bir birey anlayışı hakim olmuştur. Lukács'ın "burjuva gerçekçiliğinin dönüm noktası" olarak gördüğü Fransız Devrimi'yle birlikte tarihin akışında derin yarıklar açılmıştır; toplumsal sınıfların ayrışması ve sınıf algısının derinleşmesi, işçi sınıfının örgütlü bir kitle bilinci oluşturması, yeni bir orta sınıf anlayışının gelişmesi ve buna paralel olarak iktisadi, siyasi, kültürel tüm yönleriyle toplumsal yaşantının yeniden tanzimi gibi köklü değişim dalgaları o dönemin edebiyatında da kendi üslubunu yaratmıştır (Antakyalıoğlu, 2016: 134). Edebi bir tür olarak romanın bu tarihsel gelişmenin zemininde şekillendiği belirtilir zira dünyayı algılayış biçimi 'birey' düzeyine geçmekle birlikte anlatıların birimi de kahraman odaklı hale gelmiştir. Dolayısıyla kapitalist burjuva toplumunun kuruluşuna denk düşen süreçte edebiyat, liberalizm ve ampirik pozitivizm ilkelerinin etkisinde roman türüyle buluşmuştur. Moran'ın ifade ettiği üzere, pozitivist bakışın egemenliğiyle nesnel ve bilimsel kurallarla işleyen bir dünya düzeninde ilerleyen insanlık ve tarih algısı, 19.yüzyılın gerçekliğe olan inancının temelini oluşturur (2016a: 263). Bu dönemde edebiyat, romantizmin hakimiyetini yerinden eden ve uzunca bir süre roman türünün belirleyici unsuru haline gelerek natüralist yönelimlere dek bu konumu koruyan realizm anlayışı doğrultusunda ürün vermiştir. Fakat özellikle Birinci Dünya Savaşı'nın ardından gerçekliğe duyulan iyimser güvenin sarsıldığı, gerçekliğin sorgulanarak

muğlak bir zemine yerleştiği bir döneme geçilmesiyle birlikte modernist edebiyat akımının yaygınlık kazandığını görürüz. 1960'larla birlikte özellikle yapısalcılığın etkisiyle ise postmodernist roman anlayışının hakimiyetiyle karşılaşmaya başlarız. Genel bir çerçeveden bakacak olursak, klasik gerçekçi romanda olay örgüsü, karakter ve çevre ana unsurlar olup dış dünya ve toplum mesele edilirken, modernist edebiyat bunların yerine simge, örüntü, ritim, bakış açısı gibi unsurları ön plana alarak bireyin iç dünyası ve bilincin karmaşıklığını konu edinmiştir. Yapısalcılıkla birlikte ise edebiyat, hayatı olduğu gibi yansıtma işlevine karşın, ideolojiyi dönüştürerek yansıtıp onu görünür hale getirmek ve okurun ideoloji perdesini kaldırarak gerçeğe yönelmesini sağlamak gibi bir anlam kazanmıştır; bu anlamda Moran'ın ifadesiyle bir yanılsama olan ideoloji ile gerçek arasında bir köprü görevi edinmiştir (2016b: 74).

Tarihsel geçişleri bakımından 19.yüzyıldan itibaren roman anlayışlarının izlediği seyir hakkında genel bir bakış edinmenin ardından bir sonraki bölümde, odak noktası olarak belirlediğim toplumcu gerçekçiliğin gelişimine ve özelliklerine detaylı olarak değinebilmek için öncülü olan gerçekçilik akımına daha yakından bakabiliriz.

### **2.2.1. Gerçekçilik**

19.yüzyılda bilimde yaşanan gelişmelerle birlikte rasyonalizm, duyularla algılanabilen, kesin, tutarlı, değişmez ve bütünlüklü bir gerçek tasavvuru ile düşünce dünyasına hakim olan eğilimdi. Bu kavrayış çerçevesinde her olayın kendisini oluşturan bir nedeni ve meydana getirdiği bir sonucu olduğu gibi bu örüntü doğrusal bir zaman çizgisinde işlenmiştir. Sistematiği ve akılcı Batı düşüncesinin temsili olan bu sosyolojik ve kültürel anlamdaki modernizmin edebiyattaki karşılığı ise geleneksel gerçekçi yani realist roman anlatısıdır. İnsan ilişkilerinin toplumsal bağlamını yansıtmak amacıyla gerçeği göstermek, aktarmak gibi etik bir yönlendirme, bilgilendirme, bilinç oluşturma misyonuyla hareket eden bu metinsel yaklaşım, sıralı olay örgüsü, kahramanları ve

uyumlu akışı sayesinde okuyucuyu gerçeğin tam içinde hissettirme niyetindedir.

Edebiyat ve gerçeklik bağlantısı, üzerinde uzlaşılması zor görüşleri içeren bir meseledir. Edebiyatın kendine has bir gerçekliği olduğu düşüncesi, ya bilimsel anlamdaki gerçeklikten koptuğu öne sürülerek reddedilmekte ya da gerçekliğin tek bir formu olamayacağı dolayısıyla edebiyatın da bir çeşit gerçeklik sayılması gerektiği iddiasıyla kabul edilmektedir (Moran, 2016a: 287). Bu iki uç görüşün temelinde nesnel bir gerçekliğe dayanıp dayanmama olabileceği gibi anlatım üslubu ve biçimsel öğelerin işlevi de yer alabilmektedir. Fischer bu noktada şöyle der: “Sonunda gerçekliğin bir biçime girip sanat yapıtı olarak ortaya çıktığı oldukça bilinçli, ussal bir eylemdir sanatçının çalışması- coşkun bir esinlenme davranışı değil” (2010: 11). Sanat ve gerçeklik arasında güçlü, özdeş bir bağ kurma ısrarının bir ürünü olarak realist roman, insan, doğa ve tarih arasındaki ilişkiler bütünü içererek tipik olana dair bir gerçeklik kesiti sunmayı hedefler. Öyle ki anlatılan durum, zaman ya da mekan bilinmiyor olsa bile okura bütünüyle deneyimleme imkanı yaratma amacındadır. Antakyalıoğlu, realist romanın bu özelliğini, “gerçekliği ‘aslı gibidir’ kaşesiyle temsil etme iddiası” olarak değerlendirir (2016: 147). Yaratılan karakterler ve onların dünyalarına dair kuvvetli detaylar aracılığıyla başka hayatları, başka insanları tahayyül edebilme, tanıyıp anlayabilme imkanı sağlayacak bir anlatı ve kurgu birliği oluşturulur realizmde.

Gerçekçi romanın öncül özelliği, anlatıyı aktardığı dünyayla bir tutması ve bu sebeple kullanılan dilin işlevinin de gerçeği iletmek olarak kabul edilmesidir. Bu anlamda Antakyalıoğlu’nun ifadesiyle roman gösteren, gerçeklik ise gösterilen olarak eşit varsayıldığından, realist anlayış taklit ile gerçeğin eş görüldüğü bir zeminde yükselir (2016: 47). Okurun romandaki kurgusal dünyayı fark etmeksizin temsil edilen gerçekliğe odaklanıp onu keşfetmesini amaçlayan geleneksel gerçekçi edebiyat, metinsel olarak sunduğu gerçekliği kendisi haricindeki dış gerçeklikten ayırt etmez. İnsanın benlik, bilinç ve dolayısıyla kimliğini idealizm gibi verili kabul etmenin aksine

bir oluşum süreci olarak irdeleyen gerçekçi roman, tüm bunların temelinde zaman ve mekânın bellekte bıraktığı izleri esas alarak betimleme tekniğine anlatımda başrolü verir. Bunlarla birlikte yarattığı karakterlerin duygu, düşünce ve eyleyişlerinin çerçevesini toplumsal koşullarca çizilmiş biçimde vermesi bakımından da realist romanın materyalist bir doğaya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Somut yaşantıyı, onunla bire bir rtsecek biçimde metinsel düzleme aktarmaktan yana olan realist romanın kurgusunu belirleyen esas unsur, bireyin yaşam yolculuğunun öyküsü olduğundan bu edebi anlayışın zemini daha ziyade anlatmak, anlamlandırmak kaygısı üzerine şekillenmiştir. Ecevit, realist romanın bu özelliğini, “içeriğin estetize edilmesi” olarak nitelendirir (2016: 23). Gerçekçi romanda, hikayenin var olan bir sorunu çözmek, o sorunla bozulan düzeni daha da iyileşmiş biçimde yeniden kurmak gibi bir işleyişi vardır. Aktarılan hikayedeki tüm gerçekliğe hakim bir anlatıcı olarak yazar ise realist romanın başrolndedir. Somut yaşantıyı olduğu gibi aktarabilmek için ona tamamen hakim bir üçüncü tekil kişi anlatıcının, hikayenin kendi sesi olarak konuşmasının, anlatıya bir üst dil özelliği kazandırdığını belirtir Eagleton (2016: 100). Bu anlamda yazarla işbirliği içinde etken bir okur tasavvuruna rastlamayız zira toplumca şekillendirilmiş, yeterince öznel olmayan bir birey algısı yoğunluk kazanmıştır. Halihazırda var olan gerçekliği nakletmek görevini üstlenerek roman, okurun bu gerçekliği tıpkı bir resme bakar gibi görmesini sağlamayı hedeflemektedir ki bu sebeple anlatım biçiminin önemli unsurlarından biri olarak tasvir ön plandadır.

Marksist anlayışa göre gerçekçi roman, 18.yüzyılda başlayıp 19.yüzyılda gelenekselleşmiş bir biçim olarak sınıf çatışmalarının görüldüğü burjuva toplumunun gerçekliğini birey üzerinden işleyen başlangıçta mutlu sonlara, geliştikçe trajedi ve ardından natüralizme yönelen bir türdür. Ulusal karakteriştiğin aktarımı bakımından yerel unsurlara yer verip, toplumsal çatışmalara ve düzene, ilişkiler arasındaki çelişkilere eğilmiş olmasıyla güçlü bir etki yaratan 19.yüzyıl gerçekçi romanı, aynı

zamanda özellikle yüzyılın ikinci yarısında Rus edebiyatında gelişen eleştirel gerçekçiliğin katkısıyla, Pospolev'un belirttiği üzere ulusal anlamının yanında idealler temelinde bir yaşam fikrini yansıtarak da farklı ideallerin farklı sanatsal tarzlar ortaya çıkarmasına vesile olmuştur (2014: 461). Düşünce ve eylemlerin yalnızca birey odağında değil, toplumsal çatışmaların bir göstergesi olarak incelenmeye başlamasıyla ise özellikle Gorki aracılığıyla sosyal demokrasi tutumuna eklenerek toplumcu gerçekçilik adı verilen anlayışa temel oluşturulmuştur.

### **2.2.2. Toplumcu Gerçekçilik**

Geleneksel gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik, natüralizm ve modern gerçekçilik aşamalarından sonra gelişen toplumcu gerçekçilik akımı, temel olarak sınıfsal bir duruşun sanatsal düzleme aktarılması olarak özetlenebilir. Gerek sanata bakışı gerekse biçimsel bakımdan özelliklerine geçmeden önce, Moran'ın belirttiği üzere toplumcu gerçekçiliğin esasları olan Marksist estetik anlayışının, ilk olarak Marx, Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin yapıt ile iktisadi yapı arasındaki ilişkiye odaklandıkları ve farklı görüşlerin var olduğu dönem, daha sonra ise 1934'te resmi bir nitelik kazanan toplumcu gerçekçilik dönemi olarak iki ayrı evre şeklinde geliştiğini vurgulamak gerekir (2016b: 42). Bu iki süreçte, sanatsal faaliyetlerin salt propaganda işlevi olarak devlet yönlendirmesiyle yapılmasına karşı çıkan ilk dönem görüşleri, Sovyet Yazarları Kongresi'nde toplumcu gerçekçiliğin resmi olarak kabul edilmesiyle gözden düşmüştür.

Bir dönüşümün, çalkantılı bir tarihsel ortamın çatışmalarının zemininde gelişmesi toplumcu gerçekçiliğin seyrinde önemli bir yer tutar. Pospelov, 19.yüzyılın ikinci yarısında Rus devrimci-demokrat eleştiriciliğinin maddeci anlayışının, sanat ürünlerini ve karakterleri, nesnel koşullara, tarihsel ve toplumsal durumlara bağlı olduğu düşüncesiyle besleme çabasına girerek gerçekçilik akımının yöneliminde önemli bir kavşak olarak değerlendirir (2014: 189). Bu anlamda Lukács'ın, "bütün güçlerini



yepyeni bir geleceği kurmaya adanmış, ruh ve ahlak yapıları bu özellikleriyle belirlenen insanları içerden yansıtmaya yeteneğindedir” diyerek tanımladığı toplumcu gerçekçiliğin doğduğu ve yaygınlık kazandığı dönem ile yer, tarihsel ve toplumsallıkla olan bağına ortaya koymaktadır (2014: 108). Eagleton, “kendisini ortaya çıkaran tarihsel koşullardan yoksun olan gerçekçilik parçalanır ve bir yandan doğalcılığa, öte yandan biçimciliğe doğru bir çöküş yaşar.” derken bu bağın önemine işaret eder (2015b: 45).

Özellikle Rus edebiyatında 20.yüzyılın başlarında gelişen toplumcu gerçekçilik, 1905’in burjuva-feodal düzeninden sıyrılma doğrultusundaki somut toplumsal gelişmesini bir dünya görüşü olarak benimseyen ve düşünsel, siyasal olarak bunun önderliğini üstlenen sosyal demokrat yazarların duruşuyla şekillenmiştir. Bu anlamda Rus edebiyatı, tarihsel ve toplumsal koşulları sebebiyle buna elverişli özgün bir nitelik sergilemiş, zira Çarlık döneminde baskı rejimine karşı, Sovyet döneminde ise özgürlük arayışıyla yeni bir düzenin kurulmasına ilişkin görev edinen bir sanat anlayışı gelişerek diğerlerinden ayrılmıştır. “Dünyanın hiçbir yazınında böylesine derin bir aktörelilik görülmemektedir” diyerek Oktay, Rus romancılarının ‘suçlu, kurban, kurtarıcı’ imgeleri etrafında toplumdaki çatışmaları, sınıf ayrımlarının keskinliğini ve var olan düzenin sonunun geldiğini öngörerek insanın özgürlük ve toplumsal adalet için örgütlenmesi gerekliliğini amaç edindiklerini belirtir (2008: 54). Benzer şekilde Belge, “temel koşulu hayatın genel imgesinin yeniden üretilmesi olan edebiyat, bu nedenle, sunduğu kesit içinde politikanın tuttuğu yeri verebilmelidir” diyerek, burjuvazinin ideolojik çarpıtmalarıyla sanattan kovulan politikanın, romantizm akımının da bu alanda yeterince etkin olamayışı neticesinde küskün biçimde sırt çevirmesiyle edebiyattan uzak kaldığını, ancak 20.yüzyılda Marksizmle eşleşir nitelikte Sovyet edebiyatında görülebildiğini aktarır (2016: 79-81). Dönemin Rusya’sında hem yazarın kendisinde hem de taşıdığı ideallerin timsali olan kahramanlarında var olan tarih ve düşünce birliği, toplumsal gerçekçiliği en güçlü ve en devrimci hareketin gereklerine uygun hale

getirmektedir; öyle ki Sovyet Yazarlar Birliği Tüzüğü şöyle der: “Toplumcu gerçekçilik sanatçılardan, gerçekliğin, içindeki devrimci gelişimle birlikte, gerçeğe uygun ve somut tarihsel gösterimini ister. Burada sanatsal gösterimin tarihsel somutluğu ve gerçeğe uygunluğu, emekçilerin sosyalizm düşüncesi içinde eğitimleri amacıyla el ele yürümelidir” (Pospelov, 2014: 204).

Sonraki aşamada belirli bir şablon özelinde kurumsal bir nitelik kazanan toplumcu gerçekçiliği oluşturan biçimsel özelliklere bakacak olursak, en temel unsur, sosyalist dünya görüşünü tarihsel bir iyimserlikle olumlu kahramanlar ve halkçı bir anlatım aracılığıyla romanda temsil etme amacıdır. Fakat toplumcu gerçekçiliği tam manasıyla açıklayabilmek için öncelikle farklı fraksiyonlara ayrılan Marksizm yorumlarına bakmak gerekli görünmektedir. Bunlardan en belirgin olanı Jdanov, Gorki, Lunaçarski gibi isimlerin katkılarıyla hayata geçirilen, eserler ve yazarları denetim altına alan bir parti edebiyatı yönelimidir. Belge'nin ifade ettiği üzere, Sovyet Rusya'da edebi etkinliğin de politik duruşun bir kanıtı olacak biçimde işçi partisi çatısı altında yapılması gerektiği fikriyle birlikte vücut bulan bu anlayış, Stalinist devletçiliğin şematik ve resmi düşünce alışkanlıkları çerçevesinde gelişen sosyalist gerçekçiliktir (2016: 11). Oluşma temelleri ise Lenin'in 1905 yılında yazdığı “*Parti Örgütlenmesi ve Parti Edebiyatı*” yazısında görülebilmektedir:

Edebiyat bugün, hem de “yasal olarak”, onda dokuzuyla bir Parti edebiyatı olabilir. Edebiyat, bir Parti edebiyatı olmalıdır. Sosyalist proleterya, burjuva geleneklerinin, patronun sözünden çıkmayan, paragöz burjuva basınının, edebiyatta yükselme tutkusunun ve burjuva bireyciliğinin, “derebeyi anarşizminin” ve çıkar düşkünlüğünün karşısında, bir Parti edebiyatı ilkesini salık vermeli, bu ilkeyi geliştirmeli ve olabildiğince kapsamlı ve eksiksiz bir biçimde uygulamalıdır. Peki bu ilke ne olmalıdır? Sosyalist proleterya için edebiyat, kişiler veya kümeler için bir para kazanma kaynağı olmamanın ötesinde, daha genel anlamda, işçi sınıfının davasından bağımsız, bireysel bir iş de olmamalıdır. Kahrolsun partisiz edebiyatçılar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat, proleteryanın davasında bir öge olmalıdır; işçi sınıfının tüm bilinçli öncülerince harekete geçirilen, bir ve bölünmez, büyük sosyal demokrat düzeneğin “bir tekerleği ve küçük bir vidası” olmalıdır. Edebiyat Sosyal Demokrat Parti'nin birleşik, yöntemli, düzenli çalışmasının bütünleyici bir parçası olmalıdır. (...) Yayınevleri, depolar, dükkanlar, okuma salonları, kütüphaneler ve çeşitli kitabevleri parti denetiminde girişimler

olmalıdır.Örgütlü sosyalist proletarya bütün bu etkinliği gözlemeli, derinlemesine denetlemelidir.Bu etkinliğin ayrımsız her noktasına, proletaryanın canlı davasının yaşam dolu ruhunu taşımalı ve şu eski, yarı-Oblomovcu, yarı-çıkarıcı, “yazar canı istediği zaman yazar, okur canı isterse okur” Rus ilkesini ortadan kaldırmalıdır (2008: 29-30).

Lenin’in bu yazısına dayanarak beliren yönelimlerin kimi yanlış anlaşılması kapsadığını ileri süren Gürsel, toplumcu gerçekçiliğin aslolarak Stalin dönemiyle şematik ve sığ bir indirgemeciliğe uğradığını zira, Lenin’in bu yazısında tüm sanatsal yaratıcılığı işçi sınıfı partisinin güdümünde görme gerekliliğinden ziyade, yayın organlarının tamamını içeren ideolojik bir basın etkinliğini kastettiğini ileri sürer (2007: 70). Gürsel bu görüşünü, yazının yayınlandığı yıllarda bir muhalefet partisi politikası olarak geliştirilen Lenin’in parti edebiyatı düsturunun, partinin devletle bütünleştiği birdönemde kültür politikası haline getirilmesi ile konjonktürel olarak farklılık arz ettiğine dayandırarak savunmuştur (2007: 71).

Toplumcu gerçekçiliğin resmiyet kazanmasına giden yolda bir diğer eşik ise, Sovyet Devrimi’nin ardından 1917 yılında burjuva değerleri ve kültürünün sona erdirilmesi, yerine işçi sınıfı kültürünün yaratılması adına kuramcısı Bogdanov tarafından “katıksız proleter ideolojisinin laboratuvarı” olarak tanımlanan Proletkült hareketinin kurulmasıdır (Oktay, 2008: 80). Burjuva etkilerinden arındırılmış saf bir kültür amacındaki bu oluşum, şair Mayakovski’nin “Raphael’i yakın!” sloganıyla özdeşleşen geçmiş tüm sanat birikiminin imhasını öngörmüş ve burjuvazinin bireyselliği yerine proletaryanın kolektif ruhunu özel bir sanat biçimiyle bütünleştirmeyi hedeflemiştir (Eagleton, 2015b: 53). Buna karşın Lenin ve Troçki’nin söylemlerinde, geçmiş dönemlerin olumlu değer ve katkılarını yok etmenin, imkansızlığı ve gereksizliği nedeniyle Marksist anlayış doğrultusunda reddedilip, yalnızca tek bir oluşuma bağımsızlık vermenin yanlış ve zararlı olduğu vurgusu yapılmıştır. Fakat Lenin’in bu anlamda önceki kültür mirasını yadsımaktansa başarılarını koruyup geliştirerek bir öz kültür yaratmaktan yana olan Proletkült bakışı çok kısa bir süre

uygulanabilmiş, daha sonra Stalinci devlet ve kültür politikası doğrultusuna evrilmiştir. Öyle ki işçi sınıfı yaşamının ve ideallerinin sözcüsü olan, yönlendirici ve aynı zamanda denetimli bir sanat fikri olarak Proletkült, edebi değerleri ikinci plana alarak kalıpsallaşan biçimi klasik bir şablon şekline getirmeyi uygun görmüştür. Ardından gelen RAPP hareketi bu grubun tek başına egemenliğini önlemişse de benzer biçimde proletarya sanatını savunmuştur ve fakat Oktay'ın belirttiği üzere her ikisi de Stalin yönetimince kapatılarak 1932 yılında yazıp yayınlayabilmek için üyesi olunması gereken Sovyet Yazarlar Birliği, tek sesli toplumcu gerçekçiliğin faaliyet alanı haline gelmiştir (2008: 86). Bu süreçle birlikte Sovyet politikasının bir uzantısı olarak ulusallığa ve Stalin döneminin 'tek ülkede sosyalizm' düşüncesine sıkıca bağlanan toplumcu gerçekçilik, gerçekliği yansıtan değil olması gerekeni, çelişkisiz toplumu ve karakterlerini aktaran şematik bir yapıya bürünmüştür. Böylelikle politik romanın görünürlüğü, parti sözcüsü bir konuma geçerek yaşamı siyasal etkinlikten ibaret sınırlar içinde ele alan, yaşamın çelişkilerini yansıtmak yerine ideal bir doğrunun açıklanmasını içeren propaganda tavrıyla birleşip toplumcu gerçekçiliğin başat özelliği haline gelmiştir.

Plehanov, Belinski ve Lukács gibi eleştirmenlerin görüşleri bağlamında ise edebiyat, bireysel psikolojinin yanı sıra tarihsel bireyselliği de ifade ederek yarattığı tipler aracılığıyla gerçekliği yansıtmaya işlevi görmekte yani toplumsal olguların edebi karşılıklarını üretmektedir, dolayısıyla da bu ortak tanımla birlikte sosyalist gerçekçiliğin formülasyonu, Eagleton'ın tabiriyle tipleştirme ve toplumsalı yansıtmaya olarak belirginleşmiştir (2015b: 60). Aynı zamanda eleştirel gerçekçilik dönemi romanlarında daha özgür, uyumlu ve eşit ilişkilere dayalı bir çabanın filizlenmesi zemininde, yaşamın kökten değişiminin tarihsel bir zorunluluk olarak kabul edildiği ve bunun için aktif çalışıldığı bir sosyalist toplum düşüncesi, toplumcu gerçekçiliği geliştirilerek bu edebi yaklaşımın belirgin unsurlarından olmuştur. Öyle ki eleştirel

gerçekçiliğin insanların özgürce yaşamalarını engelleyen tüm etkenlerin yadsınarak olumlu kahramanlar aracılığıyla birey ve toplum arasında uyum sağlamaya yani daha iyi bir yaşantı oluşturmaya dayalı güçlü yönünü kendi bünyesinde geliştirerek toplumcu gerçekçi edebiyat, olumlu kahraman fikrine yeni bir boyut getirmiştir. Bu bağlamda Moran'ın şu tanımına yer vermekte faydavadır:

Toplumcu gerçekçilik, Marksizmin bilgi teorisi ile Engels kanadından gelen Hegel'in estetiğini birleştirerek sanat eserini dış gerçekliği yansıtan somut-genel olarak anlıyor (2016b: 57).

Edebiyatın kendine has bir gerçeklik çeşidi sunduğunu ifade etmiştik. Toplumcu gerçekçilik için ise sanat, bilimin ortaya koyduğu genel kanunlar gibi değil somut bir olayın ve bireyin genelini yansıtan bir bilgi sağlar ki Moran bunu, felsefe ve sosyolojinin misyonunu yerine getirmenin bir başka yolu olarak değerlendirir (2016b: 108). Bu noktada edebiyatın yaşamı gerçekçi bir bakışla yansıtmaya özgünlüğünü Engels şu şekilde ifade eder: “Bence gerçekçilik, ayrıntıların gerçekliğinden başka, tipik durumlarda tipik kişilerin tipik konumlarda gösterilmesi demektir. Sözünü ettiğim gerçeklik yazarın görüşlerine karşın da sızabilir esere” (2016: 51). Engels'in bu sözleri, toplumcu gerçekçilik anlayışında öğretici misyonu şekillendiren bir yorumlamayla karşılanmıştır zira siyasetten azade herhangi bir yaşam alanı olamayacağı hakikati, edebiyat ile politika ilişkisinin de belirleyicidir. Pospelov da edebiyatı tarihsel olarak “gerçekçiliğe yaklaşmanın, gerçekçiliği oluşturmanın ve gerçekçiliği geliştirmenin” süreci olarak ifade eder ve gerçekçi edebiyatın gelişiminin de yazarların somut ve çelişkisiz bir dünya görüşüne sahip olması neticesinde, ele aldıkları yaşantıları neden ve sonuçlarıyla doğru, dolaysız ve derinlemesine irdeleyen toplumcu gerçekçilikle en üst seviyeye geldiğini söyler (2014: 201). Zira politik işlevler yüklenen bir edebi eserin nasıl yazılacağına ve nasıl okunacağına dair ilkeler bütünü sunar toplumcu gerçekçilik. Propaganda aracı olarak güdümlü hale getirilişi bir yana bırakılırsa Fischer, toplumcu sanatçıların esas itibarıyla, insanın kapitalist sömürü düzeninden daha iyi bir yaşantı hak

ettiğine, işçi sınıfının bu yaşantıyı sağlayacak dönüşümü gerçekleştirebileceğine ve bu sürecin kusursuz ve çelişkisiz değil diyalektik çatışmalar ekseninde oluşacağına dair görüşlerde hemfikir olduklarını söyler (2010: 111). Bu noktadan hareketle Fischer, “gerçek toplumcu gerçekçilik, sanatçının temelde toplumu benimsemesiyle ve olumlu bir toplumsal görüş açısıyla zenginleşmiş eleştirel gerçekçiliktir” der (2010: 111). Aynı şekilde biçimsel özellikler bakımından değerlendirildiğinde de toplumcu gerçekçi yazının, 19.yüzyıl geleneksel gerçekçi romanından çok farklı olmadığı, fakat bünyesindeki politik damarı öne çıkararak sosyalist bir gelecek içeren perspektifiyle ayrıldığı görülmektedir.

Klasik roman tekniğine kattığı sosyalist temalarla Gorki, söz konusu farklılaşmanın öncüsü olarak görülmektedir. Gorki'nin rejime karşı ve propagandayı geliştiren eserlerinde, “yoksul ve çalışan kesimlerin içinde siyasal pratikleriyle yer alan yeni kahramanlar” ile ilk örneklerini veren toplumcu gerçekçilik, Ekim Devrimi'nin ardından toplumcu düşüncenin somut dönüşüm aşamalarının vazgeçilmez bir parçası olarak kesin bir yer edinmiş ve yaygınlık kazanmıştır (Oktay, 2008: 50). 1934 yılında Stalin hakimiyetinin kesinleştiği bir zamanda toplanan ilk Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde, bu platformun edebi-kuramsal bir ögesi olarak toplumcu gerçekçilik kavramı “gerçekliğin, içindeki devrimci gelişimle birlikte gerçeğe uygun ve somut-tarihsel gösterimi” tanımıyla biçimlenmiştir (Pospelov, 2014: 473). Var olan toplumsal değerlerin ve yapının işleyişindeki aksaklıkları ve bugün öyle görünmüyorsa da mevcut düzenin yok olmaya mecburiyetini ortaya koyan toplumcu gerçekçilik, aynı zamanda, Moran'ın ifade ettiği üzere henüz varlığına dair bir ilgi uyanmayan yeni bir düzenin doğmakta olduğunu da göstermektedir (2016b: 54). Bu anlamda insan hayatına ve ilişkilerine dair beslediği iyimserlikle büyük oranda devrimci romantizm unsurunu da edebi bir tür olarak kendi bünyesine katar. Söz konusu iyimserlik unsurunun sebeplerine dair dayanakları şu ihtimaller dahilinde görür Oktay:

Toplumsal eleştirinin yalnızca yazın yoluyla dile getirilebildiği bir ülke ile toplumsal kurtuluş bilincinin yerleştirilmesi için büyük ölçüde yazından yardım beklendiği, hatta bunun istendiği bir ülkede, yazarın (aydının) suçlu ve kurban imgelerinden dolayımaları kurtarıcı imgesine bağlanmasında şaşılacak yan yok. Rus yazınındaki aydınlar acı çeker ve kendileri de dahil tüm değerleri yadsırken, önünde sonunda kefaretin ödeneceği inancını ve umudunu taşırlar. İster Hristiyan öğretilerinden kaynaklansın ister toplumcu öğretiden, dünyanın düzeleceğine ve haksızlıkların sona ereceğine ilişkin bu iyimserlik,devrim sonrasında Toplumcu Gerçekçiliğin önemli bir ilkesinin, olumlu tip'in doğumunu hazırlayacaktır (2008: 63).

Lukács ise “devrimci romantizm ekonomik öznelciliğin estetik karşılığıdır” diyerek sebebi, toplumcu gerçekçiliğin doğalcılığa evrilen ve burada yoğunlaşan putlaştırma eğiliminin meydana getirdiği ekonomik güdümlülük olarak açıklar (2000: 142). Dolayısıyla toplumcu gerçekçilik, sanata yüklediği eğitici görevi, ilk olarak gerçekliğin tarihsel bir perspektifle ele alınmasıyla yalnızca bugüne ve onu oluşturan geçmişe değil aynı zamanda oluşturacağı geleceğe de dokunduğu için yarının idealine övgü ve ikinci olarak da bunun öncüsü olan olumlu kahramanlar yaratma yollarına başvurarak sağlamaktadır ki bu noktada Moran, gerçekçiliği yansıtırma misyonuyla idealizm-romantizm arasında işlev gören yönü arasında bir çelişkinin söz konusu olduğunu söyler (2016b: 73-74). Kurulacak yeni düzenin ve geleceğin idealleştirilmesi yanında toplumcu gerçekçiliğin eleştirel bakış açısı unsurunu öne çıkararak mevcut durumun ezici, tökezleyen ve daha iyi bir yaşama engel olan yanlarını olumsuzlayarak da insanları bunların yenilmesi gerektiğine dair harekete geçirebilir, bunun için ise önceki dönem eleştirel gerçekçiliğinin mirasıyla ilişkilendirir. Pospelov, söz konusu olumsuzlukların işlenişinin eleştirel gerçekçilik tarafından da yapıldığını fakat bunların yok edilemez, aşılamaz düşmanlar olarak görüldüğünü, oysa toplumcu gerçekçiliğin tüm bu güçlükleri tarihsel olarak yenilmeye mahkum, geçici birer engel şeklinde ele alarak yeni bir toplum inşa etme inancını diri tuttuğunu ifade eder (2014: 480).

Toplumcu sanata bakışlarıyla 20.yüzyılın en önemli Marksist kuramcılarında olan Lukács ve Brecht'in görüşleri toplumcu gerçekçiliğin ilerleyen dönemlerdeki seyrini önemli ölçüde etkilemiştir. Lucaks, toplumsal dönüşüm ve devrim idealinde

kültür ve edebiyata birincil rol atfeder. Karaktere derinliğini veren tarafın, toplumsal dinamikler tarafından belirlenmiş olması Lukács'a göre tip olgusunu ortaya çıkaran şeydir. Ayrıca edebiyatın resmiyet kazanmış bir nesnellik anlayışı sebebiyle salt bir özelliğe eriştiğini gören Lukács, buna karşı sunduğu estetik nesnelcilik ile sanatı yöneten estetik yasaların var olduğunu ve ihlal edilmesi durumunda sanatsal değeri düşük yapıtların ortaya çıkacağını savunmuştur (2016: 258). Dolayısıyla edebiyat alanındaki yol gösterici katkısı birtakım biçimsel ve estetik olgulardan ibaret olarak görülen unsurların barındırdığı ideolojik ve toplumsal içeriği ortaya çıkaran düşünceleridir. Marksizmin diğer ucunda Lukács'a dair eleştirileriyle yer alan Brecht ise karşı konumlanışını tam da bu nokta üzerinden gerçekleştirir. Brecht, metnin biçimsel özelliklerinden hareketle politik ve toplumsal sonuçlar analiz etmenin 'formalist' bir bakış olduğunu söyleyerek Lukács'ı eleştirmiş ve aslında 19.yüzyıl gerçekçiliğini esas biçim olarak sabitleyip diğer sanatsal üretimlerin de bu paradigma doğrultusunda olmasını beklediği için biçimci yaklaştığını belirtmiştir (2016: 297). 19.yüzyıl gerçekçiliğini tipik kahramanların toplumsal düzenle ilişkilerini inceleyen böylelikle kapitalist toplumun yükselme sürecini irdeleyen diyalektik bir yaklaşım geliştirmiş olan Lukács'ın, bu anlamda metinsel bağlamı, edebi niteliği eksik bıraktığı iddia edilmiştir.

Tüm bu görüşlerle birlikte çehre değiştirse de toplumcu gerçekçiliğin getirisi olan toplumcu sanat anlayışı esas olarak, emekçi sınıfın oluşturmakta olduğu yeni toplumsal düzenin amaçlarıyla görüş birliğini ifade eden, hem yeni anlatım biçimlerini hem de yeni bir tutumu öne çıkarması bakımından farklı bir eğilim ortaya koymuş, Stalin döneminde katı bir denetim mekanizmasının aracı olduysa da 20.Kongre sonrasında tutucu eğilimleri gölgeleyip Marksist sanat kuramı içinde değişik görüşleri barındırabilen bir yapı kazanmıştır. Bu anlamda politik edebiyatın taşıyıcısı olarak toplumcu gerçekçilik, Sovyet romanı üzerindeki belirleyiciliğini daha sonraki yıllarda da yine benzer siyasal konjonktür paralelinde sürdürmüştür. Özellikle İkinci Dünya



Savaşı sonrası kurulan yeni sosyalist devletleri ve üçüncü dünya ülkelerinin sosyalist kesimlerini etkilemiş, ideolojik bir taraf belirlemeye dayalı kurgusuyla tarihselliğin uzağına düşen aynı zaman da estetik ve edebi değerleri arka plana atan bir nitelik sergilemiştir. Türkeş, 1970’li yıllarda Arnavutluk ve Bulgaristan edebiyatından Türkçeye çevrilen romanları da bu minvalde değerlendirir (2011: 104). Fakat geleneksel gerçekçiliğin ve toplumcu gerçekçiliğin dayandığı tarihsel ilerlemecilik fikri, 19.yüzyılın ortalarından itibaren ortaya konan karşı çıkışlar neticesinde edebiyatın modernist eğilimiyle sarsıntıya uğrayarak zamanın parçalanışını içeren öznel, iç dünyaya ilişkin bir hale evrilmiştir. Bu anlamda gerçeklikten kopma suçlamasıyla karşı karşıya kalsa da Joyce, Proust, Woolf gibi isimlerle öne çıkan modernist edebiyat, Türkeş’in de belirttiği üzere bellek ve zaman ilişkisine dair getirdiği eğilimle tarihselliğe yeni bir boyut kazandırmıştır (2011: 107).

### **2.2.3. Modernizm ve Postmodernizm**

Tüm aşamaları boyunca gördüğümüz üzere realist roman, anlamın peşinde, anlamlandırmanın derdinde olmuştur. Bu noktada Antakyalıoğlu şöyle der:

Gerçeğin insan duyularıyla algılanıp, dille ifade edildiği haline gerçeklik deriz. Gerçekçilik ise, işte, dilselleşmiş olan gerçekliği, sembolik düzenin parçası haline indirgenmiş olanı ya da bir “olgular” bütünü olarak dünyayı olduğu gibi temsil etmektir (2016:42).

Kahramanın öyküsü şeklinde kurgulanan realist biçimin yerine, 19.yüzyıl sonlarında doğru natüralizm akımının bakışıyla tüm soyut öğelerden arındırılmış bir fotoğraf karesi boy göstermeye başlamıştır. Ecevit, roman kahramanının başrolünün bu anlayışla birlikte pasif bir mertebeye çekildiğini ve 20.yüzyıla hakim olacak modernist edebiyatın zeminini hazırladığını ifade eder (2016: 26).

Modernist roman tanımlamaktan kaçınarak büründüğü sessizlik içinde bağ kurar gerçeklikle, ayrıca kendini bir sorunu görünür kılmakla mükellef sayar ve realist

edebiyatın çözümlenmiş misyonunu üstlenmez (Eagleton, 2016: 117). Daha ziyade anlatı, her birinin gözünden her birinin farklı duygu ve düşüncelerle ve her birinin kendi zaman ve mekan algısıyla farklı birer hikaye olabilecek karakterin deneyimlediği dünyayı, gündelik yaşantıyı anlatmak işine soyunur; böylelikle hayat, olayların ve koşulların bütün bakış açılarından ele alınması, gerçekliğin ancak bu çoğul boyutlarla sezdirilmesi gibi önceki dönemlerden ayrılan bir nitelik arz eder. Antakyalıoğlu, bu özelliği, “Romanın anlatısı kaçınılmaz olarak çok sesli bir hale gelmiş, yazarın diğer her sesi bastıran sesi sahneden yavaş yavaş çekilmiştir” diyerek ifade eder (2016: 107). Bu anlamda modernist edebiyat, pek çok biçim ve içerik denemesiyle birlikte gerçeklikle yeni bir ilişki kurmaniyetidir.

Tarihsel koşullar açısından bakacak olursak, 19.yüzyılın gerçeğe sıkı sıkıya bağlı bakış açısı ve anlatım geleneği, art arda yaşanan iki dünya savaşı ve teknolojik yeniliklerle birlikte alt üst olan gerçekliğe paralel olarak sarsıntıya uğramıştır. 20.yüzyılın teknoloji önderliğinde yaşadığı ekonomik ve kültürel dönüşüm, toplumsal yaşantıda köklü değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Özellikle elektronik medya ile birlikte insanların gerçeklik algısının dolayimli hale gelişi, içinde yaşanılan dünyayı anlamlandırmanın bambaşka bir düzleme taşınmasına sebep olmuştur. Gerçeğin teknoloji vasıtasıyla parçalı biçimde görüldüğü bu dönemde, yabancılaşmanın hakimiyeti başlamış ve tüm düşünsel etkinliği kendi çerçevesine çekmiştir. İnsanların kesin doğrulardan, başı sonu belli, neden ve sonuçları açık olaylardan, dün-bugün-yarın olarak doğrusal akan zamandan, belirgin coğrafi uzamdan dolayısıyla tüm bunları içeren somut anlatılardan uzaklaştığı bir anlayış belirmiştir. Ecevit’in tabiriyle; “medyanın, insanla yaşanılan gerçeklik arasına sokuşturduğu bu tampon gerçeklik düzlemi, yüzyılın sonlarına doğru devleşir ve doğrudan gerçekliğin yerini alır” (2016: 35). Gerçeğin birbirinden kopuk parçalar halinde bir karmaşaya tekabül ettiği bu dönem, insanların anlam ve bütünlüğü yitirdiği, belirsizliğin beraberinde görecelilik, olasılık

bağlamının yerleştiği bir niteliktedir. Bu yeni gerçeklik zemininin ona yeniden şekil verme, onu yeniden üretme iddiasındaki sanatsal düzleme yansıması ise önceki dönemin geleneksel gerçekçiliğine meydan okuma şeklinde tezahür eder ve 20.yüzyılın başında roman, estetik modernizmin yörüngesinde yeni bir edebi yolculuk başlatır. Eagleton, söz konusu karşıtlığı şu şekilde açıklar:

Gerçekçilik dünyayı bir açılım olarak görürken, modernizm bir metin olarak görme eğilimindedir. Burada metin dokumaya, çok sayıda ipliğin birlikte ve birbirine örülmesine yakın bir anlamdadır. Bu görüşe göre gerçeklik mantıklı bir gelişimden ziyade her ögenin öteki öğelere dolaşarak bağlandığı kördüğüm bir ağıdır. Bu ağın bir merkezi olmadığı gibi, üzerine kurulduğu bir temeli de yoktur. Nerede başlayıp nerede bittiğini kesin olarak bilemeyiz. Süreç sonsuz bir şekilde çözülüp sınırsızca açılabilir (2016: 118).

Gerçekçi romanın düzenli olay örgüsünü ve eğitici yansıtma misyonunu reddederek modernist roman, dönemin kayıp gerçekliği çerçevesinde dünyayı anlamlandırabilmenin yolunu biçimsel yeniliklerde aramaya başlar. Ecevit'in deyişiyle, “yansıtmacı estetik, 20.yüzyılın modernist edebiyatında yerini büyük ölçüde, bu karmaşık gerçekliği soyut düzleme taşımaktan başka çıkar yolu olmayan yeni bir tür biçimci estetiğe bırakır” (2016: 29). Kopuk ve belirsiz bir evrende gerçekliği parçalara ayırarak çoğaltan modernist edebiyat, bütüncül, kesin ve değişmez değil bakış açısına göre farklılaşan, bölünmüş ve kaygan bir tanım sunar. Soyut düzlemde bilincin, iç dünyanın karmaşık yapısını anlatmayı seçen bu dönem romanı, karakter vesilesiyle içeriğin değil, kurgu vesilesiyle biçimin egemenliğini savunur. 20.yüzyılla birlikte kesin bilginin, gerçekliğe hakim bireyin sonunu getiren modernizm anlayışı, zaman ve mekan algısında berraklığa yer vermeyen belleğe odaklanarak roman kahramanının gerçeklikle ilişkisindeki karmaşıklığı işler hale gelir; öyle ki Antakyalıoğlu'nun tabiriyle özgür hareket ve istek yeteneğini kaybetmiş bir özneye karşılaşıyoruz (2016: 156). Zira ait olmadığı mekanların, akışına müdahale edemediği zamanların içinde ötekiliğini keşfeden öznenin gelecekte mahrum, başta kendine yabancılaşmış bireye dönüştüğünü görürüz. Bu sebeptendir ki kesinliğini kaybetmiş gerçekliği temsil üzere modernist

edebiyatta montaj/kolaj yöntemleri, bilinçakışı ve geriye dönüş tekniklerine başvurulur. Bir olayın farklı insanlar tarafından nasıl görüldüğünü ele alırken sezgilerin, hayal gücünün, düş dünyasının ve fantastik öğelerin yardımını kullanan modernist roman, böylelikle deneysel bir biçimcilik sergileyerek anlamı metin ve yazarın sırtından alıp okura yükler. Özellikle 1950'lerden sonra yaygınlık kazanan postmodernizmle ise bu dönemin estetik kaygıları da silikleşmeye başlar ve anlatılar arasında bir dolaşan bir niteliğe bürünür roman.

Hem modernizm hem de postmodernizm için ne realizm ne de natüralizmde olduğu gibi sistematik özellikler bütünü ve dönemsel başlangıç-bitiş zamanları vermek olanaklıdır. Gerçeklik üzerine öne sürülen her türlü kesinliği reddetmeleri noktasında ortaklaşan bu iki eğilim, Ecevit'e göre, 20.yüzyılın başında baş gösteren elitist nitelikte 'estetik bir devrimin', yüzyılın ikinci yarısında çoğulculuşma sürecindeki aşamalarını ifade etmektedir (2016: 71). Gerçekçiliğin içeriği ön planda tutan yansıtmacı estetiği, modernist romanda yabancılaştırmayla birlikte biçimin önem kazandığı bir yöne evrilirken, postmodernizm bu yönü üstkurmaca unsuruyla pekiştirmiştir. Bu anlamda edebiyatın geçirdiği süreci Ecevit şu şekilde açıklar: "Dış dünyadan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliğe (modernistler), oradan da kurmacanın kendine yöneldiği üstkurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu" (2016: 72). Geçmişten bugüne anlatının doğrusal bir zamanlamayla öykülenmesi geleneksel realizmin temel kurgu unsuru iken postmodernizm bunun yerine üstkurmacyı koymuştur. Yarattığı fantastik dünya ile gerçek dünyayı birbirine eklemleyerek ikisi arasındaki ayrımı belirsizleştirmesi postmodern romanın özellikleri arasındadır.

Gerçekçiliğin somut evrene bağlı kalarak okurda uyandırmaya çalıştığı bilinç, modernist edebiyatla birlikte bireyin iç dünyasının karmaşasında bulanıklaşmış, postmodernizmle ise bu iki anlayışa da karşı çıkarak gerçekliğin sözcüsü olma iddiasındaki tüm anlatılar gibi metinsel anlatının da kurmacadan ibaret olduğunu

vurgulamaya yönelmiştir. Bu anlamda postmodernist roman, kurgunun kendisi olarak görülür bu sebeple okurun da kurmaca içinde olduğunu hissetmesi amaçlanır. Tarihsel aşamalarla dönüşen, farklılaşan düşünme biçimlerinin sonucu olarak gelişen bu yeni sanatı, gerçeklikten kopuş olarak görmek yerine, içinde yaşanan “yeni gerçekliğin bir ürünü, yeni bir gerçeklik anlayışının estetik düzlemdeki yansıması” olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır (Ecevit, 2016: 31).

1950’lerden itibaren görmeye başladığımız postmodernizm, edebiyatta yeni bir anlayış olarak dikkat çeker. Tarihsel düzleminde iki büyük dünya savaşıyla yeniden şekillenen dengelerin kayganlığını ve gerçekliğin bir kaosa tekabül ettiği dönemin kargaşasını görmek mümkündür. İletişim başta olmak üzere hızlı bir teknolojik gelişimin odağında bulunduğu toplumsal süreç, tüketim başrolüyle yabancılaşmanın paralel ilerlemesine sahne olmuştur. Elektronik medya ile zirvesine erişen bilişim toplumu artık kendinden önceki anlatı özellikleriyle ve tek bir doğrultuda ifade edilemez bir ivme kazanmıştır. Bu sebeptendir ki hem realizmin yansıtma misyonunu hem de modernizmin kurgunun hakim olduğu biçimsel estetik işlevini yeterli bulmayan postmodernist roman, geleneksel anlatı biçimlerinden farklı olarak kesin tanımlardan ve net özelliklerden uzaktır. Bu anlamda postmodernizmin, metin için göndermelerini sürekli metnin kendisine yönlendirerek sanatı dış dünyadan soyutladığını belirten Uysal, böylece ideolojik ve sosyolojik baskılardan kurtulmuş bir yazına varıldığını iddia eder (2011: 18).

Postmodern dönemde, aynı anda hem ulusallaşma çabalarını hem de küreselleşmeyi yaşatan tarihsel bir sürece girilmesiyle birlikte Batı pozitivist gerçekliğinin, tahtından indirildiği, birbirinin alternatifi olarak ortaya çıkan her yolun bir arada kullanıldığı bir kültür yerleşikleşir. Tüketimin önderliğinde şekillenen ve yaygınlaşan bu postendüstriyel dünyanın global kültürel düzeni, karmaşıklığın birliği olarak postmodern kimliği belirler. Hızlı ve derinden bir dönüşüm yaşayan dünyanın

kargaşası, postmodernizm biçiminde edebiyatta yankı bulmuştur. Antakyalıoğlu şu tabirleri kullanır:

Roman kahramanlarını yargılamaktan kaçınıyor ve otoriteye karşı çıkıyorlardı ama alternatif bir ahlaki, politik tavır da sergilemiyorlardı. Biçimleri realist olsa da içerikleri modernisti. Realistlerdi ama geleneksel değil; modernistlerdi ama anlaşılmaz değil (2016: 182).

Nabokov, Grillet, Vonnegut, Calvino gibi isimlerin eserlerinden çıkarımla postmodern romanda ortak payda olarak görebileceğimiz en belirgin unsur, Moran'ın da belirttiği üzere kurmaca kavramının romanın bizzat konusu haline getirilmesini ifade eden üstkurmacadır (2016b: 264). Metnin inandırıcılığı ve okurda yaratmaya çalıştığı gerçeklik hissiyatı ile edebi kurgunun gizlenmeye çalışıldığı realizmin aksine postmodernizm, anlatıyı bir oyun gibi kurgulayıp okuru da bu oyunun bir parçası haline getirerek gerçek ile kurmaca arasındaki sınırları alaşağı eder. Gerçekliğin ve metinsel anlamın ilkelerden ve kriterlerden arındığı bir yapıda giderek belirsizleştiğini ve geleneksel anlatılardan tamamen uzak bir doğrultuya yöneldiğini söylemek mümkündür. Burada gerçekliğin tek ve birlik içindeki biçimi yerine geçen görecelilik ve parçalılık kavramları ön plana çıkmaktadır. Postmodernist roman, gerçekliği aktarmak yansıtmak dertlerini tamamen yok ederek, aksine bir kurgudan ibaret olduğunu göstermek için bunu vurgulayan biçimsel yapı olarak üstkurmacayı benimseyerek gerçekliğin varlığını sorgulatma amacı taşımaktadır. İletişim teknolojisiyle şekillenen yeni toplumsal düzene hakim olan sanal gerçeklik bu kavramların bir yansımasıdır. Tüm karmaşa ve parçalı anlamlar içinde tekil bir doğru arayışından vazgeçerek her biri eşit biçimde yan yana serilen çelişkili yahut birbirinin alternatifi anlamları öylece kabul ederek, geleneksel anlamda bir arada bulunamayacak unsurları birleştirmek, ortak bir zeminde buluşturmak yöntemiyle postmodernizmin bir diğer unsuru olan çoğulculuk ortaya çıkmıştır. Bu anlamda bütünselliği reddedererek estetik kuralların geçersizleşmesiyle imkansızın bulunmadığı bir olanak sınırsızlığı tanınır sanata.

Modernizm, metnin kendisini yani bir edebi üretim olarak kurgusunu esas amaç olarak belirler. Gerçekliğin katı somut bir varlık olarak olduğu gibi yansıtılabilecek bir olgudan ziyade tüm çelişkileriyle birlikte bir süreç olarak ele alan modernist roman, aynı doğrultuda hayata atfedilen anlamlara şüpheyle yaklaştığı için okura yön gösterme işlevini tamamen ardında bırakır ve bu dönemle birlikte kurgunun hakimiyetine geçer. Bu anlamda yaşamı yeniden kurgulama işinden ziyade, bir metnin nasıl meydana getirildiğini anlatmayı yeğleyen postmodernizme ‘oyun’ unsurunun zeminini modernizm hazırlar. Benzer şekilde çok anlamlılığı metne taşıyan modernist imge de postmodernizmin kurmaca oyun anlayışının temeli sayılabilir. Yazıda daha önce yaratılmış dünyalar arasında yaptığı geçişlerle postmodernist roman, metinlerarasılık özelliğini biçimsel kazanımlarına ekler ve bunun için pastiş, parodi gibi yöntemlere başvurur. Önceki dönemin ana unsuru olan kahraman, natüralizmle birlikte başladığı silikleşme sürecini modernizmde kurgunun imgesel örgüsü içinde bir araç olmakla pekiştirir, postmodernizmde ise metinlerarası düzlemin geçişleri arasında bambaşka kimselere dönüşen belirsiz bir figür haline gelir. Farklı metinlere yaptığı göndermelerle var olan postmodern anlam, okura ise kendi deneyimi çerçevesinde ancak sezebileceği bir aralık sağlayarak, her bir okur için ayrı alımlama imkanı sağlayıp yine mutlak ve tekil anlam fikrine karşı çoğulcu ve göreceli yapının bir parçası olma rolünü verir. Hem anlamın yaratisına hem de biçimsel karmaşıklığı çözmeye dahil olan okur, romanda kendisine seslenilen, iş gören bir konumdadır.

Postmodernizmin modernizmden ayrılan özelliklerinin başında ise Türkes, güncel ve siyasi meselelerle mesafesini açıp geçmişe yönelmesi ve romanın konusuna tarihi malzemeler eklemesinin geldiğini belirtir (2011: 144). Özgünlük ve yenilik beklentisinden arınan roman, gerçeğin flu karakteristiği gereği dün-bugün-yarın arasında her şeyin birbirinin yerine geçerek farklı formlarda yeniden tekrar edildiği kabulü üzerine kurulur. Bu noktada Eagleton’ın ifadesi açıklayıcı olacaktır:

Postmodern kuram devrimi geride bırakmıştır. Onun yerine, her şeyin geri dönüştürüldüğü, başka bir dile çevrildiği, parodileştirildiği ya da başka bir şeyin türevi olduğu bir dünyayı kucaklar. (...) Tarihin bu geç ve kinik noktasında her şey önceden yapıldı, ama her şey her zaman yeniden yapılabilir ve yenilik bu yeniden yapma eylemindedir (2016: 194).

Söz konusu tarihsel motifler genellikle, geçmişi, bir sürecin ögesi olarak değil, kimi çağrışımların taşıyıcısı olarak kullanmaktadır ki bu anlamda postmodernist romanın tarihe dokunuşu da evrensel iddialara karşı yerel ve dönemsel bir sanat anlayışının ürünüdür. Nitekim tarihi konu edinen postmodernist romanlar hiç kuşkusuz ki klasik anlamda geçmişi resmetmek gibi bir niyet taşımayıp, “metnin tarihselliği, tarihin metinselliği, yeni tarihselcilik, metinlerarasılık, yazarın ölümü” gibi düşünce biçimleriyle birlikte tarih ve kurgu arasında yapılan ayrıştırmanın gereğini sorgulamaya yönelmiştir (Antakyalıoğlu, 2016: 112). Bugünün var olan yaşamına tepki koymak için geçmişin pastoral görüntüsüne sığınmak gibi nostaljik bir yapısının olduğu söylenebilir. Antakyalıoğlu bu noktada, özellikle resmi tarihte kör nokta olarak görünen meseleler üzerinde alternatif bir tarihsellik geliştirerek, modernizmin ısrarla kaçındığı tarihi, okur nezdinde sorgulatmak niyetinde olduğunu belirtir (2016: 166).

Modernizmden ayrılan bir diğer özellik, Bolat’ın da ifade ettiği üzere modernist romanın ‘zaman’ ekseninde, postmodernist romanın ise ‘mekân’ eksenindeki gelişimi olarak belirtilerek mekandan hareketle yazılan eserin, kişiler ve olayların sürece dayalı bağlantılarını dolayısıyla da metnin nedenselliğini ortadan kaldırdığına dikkat çekilmektedir (2007: 61). Özellikle iletişim teknolojileriyle birlikte karşı karşıya kalınan imgelerle yüklü bilgi bombardımanı, geçmişten tam anlamıyla bir ayrışma getirmektedir zira herhangi bir ayıklama olmaksızın bir yığın halinde, bütünlük ve sonuçlandırmadan uzak, parçalı ve yönlendirmeye dayalı haldedir. Dönemin karakteristiği gereği yeni bir yaşam biçimi, yeni bir kültürel yapılanma ortaya çıkararak bilhassa geçmişin mekan ve zaman tasavvurları üzerinde önemli değişimlere yol açmıştır. Bu noktada modernist edebiyattan farklılaşan özelliklerden biri de parçalara ayrılan ve bunlar arasındaki



bağların, irtibatın gün geçtikçe azaldığı bu geç kapitalizm döneminin edebi karşılığı olarak postmodernist romanın, kültür, etnisite, din, meslek, toplumsal sınıf ve cinsiyet gibi pek çok farklı zeminde azınlık temsili olan grupları konu edinmeyi seçmesidir. Zira bireyin ait olduğu her bir toplumsal grup, birer kimlik olarak yeniden şekillendirilmek üzere özellikle siyasal bağlamda kayda değer bir önem kazanmıştır.

Her edebi tür kendine özgü kalıplar bulundururken, her edebi yaklaşım da kendi anlayışının göstergesi olan sınırlara sahiptir. Postmodernizmle birlikte, tüm bu kalıpların yıkıldığını, doğrusal zamanda kahraman öyküsünün, biçimsel ve anlamsal olarak kurulan bütünselliğin reddedilerek yerine belirsizlik, imge, parçalılık, oyun, taklit, üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi gibi unsurların yerleştiğini dolayısıyla geleneksel anlamda roman türü, yapısı ve anlamına özgü öğelerin kaybolduğunu söylemek mümkündür. Değişmez ve kesin tanımlara, büyük anlatılara ve çizgisel tarihe dair duyduğu şüpheyle birlikte postmodernizm, kendisine dair net bir yargıda ya da dönemselleştirmede bulunmaktan epey uzaktır. Sanat, gerçekte gerçek olmayanı bir arada bünyesinde barındıran karmaşık bir evren olarak her bir okurun algısıyla yeniden şekillenecek bir çerçevede ele alınmaktadır. Aynı şekilde olay örgüsünün, nedenselliğin ve kahramanların silikleştirildiği yapı gereği ana temasını kavramanın zorlaştığı bir roman anlayışı gelişmiştir. Edebiyatın bu seyri içinde artık metinleri özellikleri bakımından tasnif etmenin, türsel anlamda kategorilendirmenin kesin yolları kalmamakla birlikte postmodernizme özgü melez türler, kapsamları genişleten açık uçlu ve kaygan bir biçimde yaygınlık kazanmaktadır. Bu anlamda postmodernist edebiyat, Antakyalıoğlu'nun tabiriyle ne realizmin diegetik yani anlatmacı üslubunu taşır ne de modernizmin mimetik yani göstermecî üslubunu; onun anlatı biçimi bu teknikleri bir arada bulundurmanın yanı sıra kendi kurgusunu teşhir eden üstkurmaca özelliğiyle ön plandadır (2016: 151). Kelimelerin yalnızca birer gösterge olduğu fikrinden hareketle postmodernizm, realizmin doğal, yaşanmış ya da yaşanabilirliği olan biçimde gerçekliği

aktarma iddiasını rafa kaldırır ve bunun ironisini metinlerarasılık unsuruyla yapar. İroni, gerçekliğin bizatihi bir kurmaca ya da ideolojik yanılsama olduğu görüşünün temsili olarak postmodern edebiyatın temel öğelerindendir. Gerçekliği yeniden yapılandırmaya yaradığı inancıyla kurgunun kendisini romanın esas konusu haline getirerek, hiçbir şeyin nesnel biçimde bilinemeyeceğinin peşinen kabulüyle de bilindik dünyadan ve zamandan uzak, tanıdık olmayan bireyi yaratır. Bu anlamda en belirgin unsur olarak üstkurmaca, “kurgunun kurgusallığının gerçeklikten daha kurgusal olmadığı fikri olarak gerçeklikten pay iddia eden” bir tekniktir (Antakyalıoğlu, 2016: 164). Pek çok anlatı biçiminin teknik özelliklerini birbirine ekleyerek parçalı ve çoğul bir kurgu yapısı elde eder postmodern romancı. Antakyalıoğlu söz konusu farklılığı şöyle açıklar:

Realizmin aksine, modernizm ve postmodernizm sunulamayacak veya gösterilemeyecek olanın varlığını sunmaya/göstermeye çalışır. Modernizm bunu içeriğiyle, postmodernizm ise biçimiyle yapar (2016:180).

Edebiyatın genel akışı açısından bakıldığında ise dikkat edilmesi gereken en önemli unsur, Lyotard’ın belirttiği üzere her üç yaklaşımın da tarihsel olarak başlangıç ve bitişleri kesin, birbiri ardından gelen bir seyir izlemekleri gerçeğidir (Antakyalıoğlu, 2016: 180). Öyle ki bugün hala realist, modernist ve postmodernist eserler üretilmeye devam etmektedir.

### **2.3. Türkçe Roman**

Batılı anlamda romanın doğuşu, insanın birey olarak ifade kazanmasına paralel biçimde bireyin kendini anlatması, dile getirmesi ile gerçekleşirken, Türkçe edebiyatında bu birey olgusunun oluşması şeklinde kendiliğinden cereyan etmemiştir. Roman, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e dek sürdürülen Batılılaşma anlayışının kültürel bir parçası olarak edebiyata dahil olmuş ve uzun yıllar bu amaç doğrultusunda ilerlemiştir. Esasen, temel meselenin Doğu-Batı karşıtlığı üzerine kurulduğu ilk dönem romanları, ardından toplumsal itirazların sesi olan ve Boran’ın ‘Anadolu romanı’ olarak

isimlendirdiği toplumcu gerçekçi roman, 12 Mart ile ortak bir kimlikte buluşan romanlar ve son olarak da 1980'lerle birlikte hem modernist hem de postmodernist anlayışların etkisini barındıran dönemin romanları olmak üzere bir dönemleştirme yaparak Türkçe edebiyatın seyrine daha yakından bakabiliriz.

### **2.3.1. Tanzimat ve Erken Cumhuriyet Dönemi**

“Erken Türk milliyetçiliğinin kökenleri siyasetten çok edebiyat alanındadır” derken Seyhan, ülkenin kurucu unsurlarını oluşturan ideolojinin bütünlüğünde dönem romanlarının etkisini vurgulamıştır (2014: 33). Öyle ki, Osmanlı Devleti'nin Batılı ülkelerle kıyasa giriştiği dönem olarak Tanzimat'la birlikte gerçekleştirilen iyileştirme ve dönüştürme çabalarının ana rollerinden biri edebiyata düşmüştür. Özellikle toplumun milli duygularını ayaklandırmanın bir vesilesi olarak görülerek edebi yazın, Batı dünyasından çeviriler, özel gazeteler yoluyla yeni bir aydın grubunun yön vermesiyle şekillenmiştir.

Edebiyat tarihi üzerine çalışmaların hemen hepsinde göreceğimiz üzere 1860'lı yıllardan itibaren Yusuf Kamil Paşa, Şemsettin Sami gibi isimlerce yapılan Batı romanı çevirilerinin önemi, ilk olarak Osmanlı toplumu için muamma olarak duran Batı kültürü ve değerlerinin tanınmasına araç olması, ardından ise çeviride kullanılan dilin gündelik dile yakınlaştırılması sayesinde edebi faaliyetlerin halkla temasını sıklaştırması bakımındandır. Bir tür olarak romanın doğuşu burjuvazi ile eşleştirilse de roman, Türk edebiyatına çevirilerle birlikte girerek özellikle Batı kültürünün aktarılması dolayısıyla toplumda gerçekleştirilmeye çalışılan bir dizi reformun hazırlayıcısı şeklinde işlev görmüştür. Bu anlamda Türkçe edebiyatın temellerinde bir yandan Osmanlı'nın dağılışı diğer yandan Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte yeni bir toplumsal değer ve yapılanmanın yaratılması gayesi belirleyici olmuştur. Demokrasi ve laiklik çerçevesinde gelişen bu yeniden yapılanma, Cumhuriyetin erken dönemine ana karakterini verdiği

gibi dönemin edebiyatında da benzer amaç, endişe ve öngörülerini şekillendirmiştir.

Seyhan'a göre söz konusu karakteristik özellik şöyle nitelendirilir:

Büyük oranda ortaya çıkışı sırasında beraberinde yaşanan tarihsel altüst oluşlar yüzünden Türk romanı, milli, dini ve etnik kimlik sorularının edebiyat metninin ve ulusal edebiyat paradigmalarının sınırlarının ötesinde getiren bir forum olmuştur (2014: 37).

Burjuvazinin edebi karşılığı biçiminde Batılı roman geleneğine paralel olarak gelişmeyen Türk edebiyatının niteliği, kimlik ve tarihine dair alternatif anlatıları sağduyu çerçevesinde zamanında uygulayabilmesi sayesinde oluşmuştur (Seyhan, 2014: 237). Oktay, Tanzimat ile başlayıp Meşrutiyet ile devam eden Osmanlı son döneminde aydınların devleti kurtarma çabalarının Cumhuriyet ile birlikte halkı kurtarmaya, yeni rejimi korumaya yönelerek daimi bir kurtarıcı kahraman yaratısına dayalı olduğunu ve sanatsal işlevinin bu kurtarma miti etrafında şekillendiğini iddia eder (2008: 241). Batılılaşma sorununu konu edinen romanların ortak özelliklerinden biri de romanın ana unsuru olan 'birey'den ziyade, toplumsal meselenin taraflarını temsil edecek 'tip' yaratısını kullanmasıdır ki bu yolla sahip olunması gereken değerler ile toplumda aksaklığa yol açan değerler, kişiler üzerinde sembolize edilerek karşı karşıya getirilmiştir. Belge bu noktada, kişisel olarak sahip olunan özellikler değil, toplumsal olarak var olması beklenen özellikler bir prototip minvalinde roman kişilerine yüklenerek karakterden ziyade tip yaratıldığını belirtir (2016: 20). Naci, bu anlayışın kırılış noktası olarak Halid Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu eserini görür ve onunla birlikte romanın bireye kavuştuğunu belirtir (2015: 20). Belge ise, gerçekçi romanın 'kaçınılmaz bir aracı' olarak gördüğü tip olgusunun, Türk edebiyatında siyasi içeriğin önem kazanmasıyla birlikte özellikle köy romanlarında sıklıkla başvurulan 'olumlu tip' gereksinimine evrildiğini belirtmiştir (2016: 21).

Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halide Edip Adivar, Peyami Safa gibi yazarlarda ana sorunsal halindeki Doğu-Batı

meselesi, Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadar süren bir seyir izlemiş ve tüm bu uzun dönem boyunca Türk romanı, Cumhuriyetle birlikte değiştirilen yaşam biçiminin uyumsuzluklarına dair çözümler üretme uğraşında olmuştur.

Yenilikçi bir edebiyata dair girişimlerin öncüsü olan aydın-burjuva gruplar, Serveti Fünun, Fecri Ati, Milli Edebiyat gibi çeşitli akımlar ortaya koymuş; Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi romancıların, eski anlatım tekniklerinden, sözlü gelenekten faydalanma yöntemleri, Servetifünun dönemiyle birlikte ta ki Yaşar Kemal'e dek uzunca bir dönem rafa kaldırılmıştır. 1950'li yıllara kadar aydın kesim, toplumsal meselelere devlet söylemi çerçevesinde yaklaşmış ve resmi ideolojinin öngördüğü üzere somut sınıfsal ilişkileri es geçerek onu yeniden üretecek biçimde Batılılaşma aksında ürün vermiştir. İçinde buldukları toplumsal yapının aksaklıklarına karşı çıkararak mevcut düzenle uzlaşamayan Nazım Hikmet, Sabahattin Ali gibi yazarlar bu dönemin oldukça azınlıkta kalan isimleri olsa da bu yönde açtıkları edebi perspektif, 1950'lerden itibaren sistemin haksızlık ve eşitsizlik çemberini en belirgin biçimde gösteren kırsal kesimin hayatlarını anlatarak toplumcu gerçekçilik kisvesini pekiştirmiştir.

### **2.3.2. Toplumcu Gerçekçiliğin İzinde Anadolu Romanı**

Tanzimat Dönemi'nden 1950'lere dek Türk edebiyatına ana karakterini veren unsurun Batılılaşma sorunu olduğunu söylemiştik. Fakat Moran'ın Sabahattin Ali'nin 1937'de yayınlanan Kuyucaklı Yusuf romanıyla temellerinin atıldığını belirttiği, esas niteliğini ise 1950-1975 yılları arasında özellikle Anadolu kırsal hayatını konu edinerek değişen toplumsal düzendeki çarpıklıklar ve eşitsizlikleri odağına almasıyla ortaya koyan ve köy edebiyatı, Anadolu edebiyatı gibi isimlerle anılan edebi yönelimin belirginleştiğini söylemek mümkündür (2016b: 7-8).

Erken Cumhuriyet döneminin milli burjuvazi yaratma çabası gereği sınıfların varlığını yok sayma politikasının işlerliğini sağlayan halkçılık kavramı bir katalizör görevi görse de yeni rejimin yükünü gittikçe yoksullaşarak sırtlanan işçi köylü sınıfının toplumsal çelişkilerini hasıraltı etmeye yetmemiştir. Zira yaratılan milli burjuvazi, İkinci Dünya Savaşı sonrası Batı bloğuna dahil olmak isteyerek çok partili sisteme geçiş hamlesi yapan Türkiye'nin bir anda siyasi iktidarına hakim hale gelmiştir. İdeolojik çizgisini belirginleştirmeye başlamasıyla birlikte Demokrat Parti çevresi, Cumhuriyetin laiklik, ulusal bağımsızlık gibi kurucu ilkelerinden taviz verme esnekliğine iktisadi problemleri de ekleyerek kendisine karşı olan grupları artırmış ve gücünü koruyabilmek için de baskıya yönelmiştir. Bu dönemde bir sistem olarak yerleşen kapitalizm, sınıfsal farklılaşmayı daha belirgin hale getirerek sol bilinçlenmeye ivme kazandıran gelişmelerden olmuştur.

1950'lerle birlikte demokrasi deneyimiyle farklılaşan siyasi ortam ve Cumhuriyet dönemi politikalarının zamanla yol açtığı sınıf çatışmalarının hissedilir hale gelmesi sayesinde sanat, toplumsal meselelere temas etmenin ötesine geçerek müdahaleye girişmiştir. Osmanlı'nın son yıllarında Cumhuriyetin temellerini oluşturan edebi gelenek, İkinci Dünya Savaşı sonrası Batılı ilerlemeci ilkelerinden saparak toplumsal gelişmelerden rahatsız biçimde harekete geçmiştir. Cumhuriyet reformlarının yeterince ulaştırılmadığı köy, taşra, kırsal eksenine yönelen bu yaklaşım sonradan 'köy edebiyatı' olarak sınıflandırılmıştır. Yaşanan ekonomik sıkıntıların sürekli hale gelmesi, toprak reformu tasarılarının reddedilmesi, ilköğretimin köylere ulaştırılmaması gibi sebeplerin varlığı neticesinde 1940 yılında kurulan Köy Enstitüleri'nin Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Mahmut Makal gibi öğretmenleri, bahsi geçen köy edebiyatının kalemleri olarak oldukça önemli bir etki yaratmışlardır. Özellikle Marksizmle birlikte fikir dünyasının sosyalist eğilimlerini oluşturan aydınlara somutlaşmış bir izlenim sunarak öne çıkan Mahmut Makal'ın Bizim Köy'ü, köy edebiyatının öncül

romanlarından olup, tekrardan ibaret bir natüralizme düşmeden, halkın yerel söylemlerinden dilinden kopmadan edebi bir zenginlik yaratmayı başarmıştır. Dolayısıyla temelleri açısından baktığımızda, Oktay'ın belirttiği gibi toplumcu gerçekçilik akımı Türkiye'de de hem ulusçuluk hem de halkçılık üzerinde yükselen bir yapı sergilemiştir (2008: 35). Parla ise özellikle Köy Enstitüleri yazarlarının yapıtlarıyla oluşan köy romanına, “Kemalizm, milliyetçilik, sosyalizm, komünizmin aykırı bir sentezi olan paternalistik milliyetçiliğin bir alt türü” olarak bakar (2011: 327). Tarımda makineleşmeyle birlikte kapitalizmin yerleşmeye başladığı sistem içinde ezilen sınıfların hayatlarını yansıtmaya niyetiyle yola çıkan bu eğilim, sanayi toplumlarının kent olgusunda var olan sınıfların karşılaşması durumunun henüz o dönem için Türkiye toplumunda yerleşmemesi sebebiyle köy ve kasaba özelinde odağını Anadolu coğrafyasına dönmüş ve insanlarda toplumsal ve siyasi gerçekleri bilme isteği uyandırması bakımından edebiyat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Öyle ki Naci o yılları “roman-köy-memleket kalkınması bir arada düşünülüyordu” diyerek açıklar (2015: 32). Fakat yaşanan toplumsal dönüşümün yükünü köylünün sırtına bindiren bu manzaranın birbirini tekrar eden biçimde anlatımı, toplumun diğer madun gruplarını dahil etmeyecek şekilde muhalefet etmenin olmazsa olmaz yolunu köyden geçirme geleneği oluşturması ve sol düşünceyle özdeşleştirilmesi gibi sonuçları da beraberinde getirmiştir. Moran, köy romanlarının etkisini yitirmesini şu şekilde açıklar:

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. İyi bildikleri köy gerçeğini dile getirmek, oradaki güç yaşam koşullarını sergilemek, yoksulluğu, haksızlığı anlatmakla yetinebilecekleri ve bireyselliği olmayan tiplerle öyküyü yürütebilecekleri ve bireyselliği olmayan tiplerle öyküyü yürütebilecekleri sanısına kapıldılar. Ama gücünü işlenen konunun tazeliğinden ve çarpıcılığından alan yapıtlar giderek bu niteliklerini yitirirler (2016b: 19).

Bahsi geçen bu şematik tekrar dalgasının dışında kalarak, özgün anlatı biçimleri ve konu edilen Anadolu toplumun sorunlarına dair sergilediği duruş ile dönemin roman

anlayışına yön veren yazarlar ise toplumcu gerçekçiliği esas zeminine oturtmuştur. Doğup büyüdüğü yörenin yaşantısını, insanlarını, sorunlarını dile getirmek üzere bizzat oraların söylemlerini kullanarak geliştirdikleri teknikleriyle hem toplumsal anlamda gerçekliğe hem de edebi anlamda zenginliğe erişen Orhan Kemal ve Yaşar Kemal, bu noktada öncü isimlerdir. Zira köy bu yazarların romanlarında “idealize edilmiş pastoral bir tablo”dan ziyade, yoksulluğu, cehaleti, ilkel koşulları, sömürü düzeni gibi somut koşullarıyla birlikte olağanca gerçekliği içinde yer bulmuştur (Moran, 2016b: 321).

Daha önce kentin Batılı değerlere entegre olabilmemiş kesimleri ile eski Osmanlı-İslam kültürünün sürdürüldüğü kesimleri arasındaki karşıtlık üzerine kurularak mekanı şehir olan edebiyat, ilk dönemlerinde halkçılık ilkesini benimseyen Milli Edebiyat’ın, romanın ulusal konulara ve kendi insanının hayatına yönelmesi gerektiğini bunu yaparken de kullanılan dilin halka yakınlaştırılması yerel unsurların kullanılması düşüncesini benimsemesiyle birlikte yönünü Anadolu’ya dönmeye başlamıştır. Milli Edebiyatın halkçılık ilkesi daha sonra yerini Türkçülüğe bıraksa da vesile olduğu bu Anadolu yönelimi, daha sonra Köy Enstitüleri yazarları ile birlikte yaygınlık kazanmış ve en nihayetinde Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar gibi Anadolu’nun farklı bölgelerinde yetişmiş yazarlarla birlikte farklı bir anlayışla ele alınarak toplumcu gerçekçiliğin mekanı halinde Türk edebiyatında yer edinmiştir. Öyle ki Tanpınar, bu coğrafi taşınma sürecini “Edebiyatın Anadolu’ya yerleşmesi, daha doğrusu mıntıka mıntıka Anadolu’nun kendi muharrirlerini yetiştirmesi” şeklinde tanımlayarak dönemin en önemli gelişmesi olarak ifade eder (Tanpınar, 2015: 126). Bu yazarlarla birlikte, köy edebiyatının uzak ve köhne betimlemelerinin tekrarından kurtulan ve yerel dilin, sözlü edebiyatın zenginliğini romanlara aktarmakla toplumsal çatışmaların siyasi meselelerle eklemlendiği kilit noktaları konu edinen bir edebiyat anlayışı geliştirilmiştir. Masallar, destanlar, efsaneler,



fıkralar gibi sözlü kültür öğelerinin edebiyatta kullanılması için öne sürülen görüşler, pek çok edebi türde gerçekleştirilse ve romana dahil edilmesi Sabahattin Ali ile başlasa da bu alanda hakimiyet kazanması ancak 1950'lere gelindiğinde mümkün olmuştur. Bu dönem yazarlarının gerçeklikle doğrudan kurdukları ilişki, yaşanmışlıkları aracılığıyla edebi düzleme aktarılırken, halk edebiyatının zengin birikimini çağdaş roman türüyle buluşturarak Türkçe edebiyata has özgünlüğü ve kendi anlatı biçimini ortaya çıkarma niyetinin göstergesidir.

Sovyet toplumcu gerçekçiliğin esasen işçi sınıfı üzerine temellenişi yanında Türk edebiyatında köy romanlarının öncül mecra olması geç sanayileşme, tarıma dayalı ekonomi, sınıf bilincinin gelişmemesi gibi pek çok toplumsal ve ekonomik nedenden ileri gelmektedir. Bu çemberi kıran isim Orhan Kemal, kendisi fabrikada çalışmak zorunda kalan bir yazar olarak sanayileşmenin ilk evresinde henüz sömürü bilincinin yerleşmediği bir dönemde ezilen işçileri romanlarına taşımıştır. Bu sebeptendir ki Türkiye'de toplumcu gerçekçilik, sınıf mücadelesinin geleceğine dair iyimserliği temsil eden roman karakterleriyle, siyasi mücadele bilinci yaratmayı görev edinen bir çizgide yer almış fakat Sovyetlerde kurumsallaşan toplumcu gerçekçilik kaidelerine paralel bir seyir izlememiştir. Moran, üretim ilişkilerinin değiştiğini görüp adaletsiz toplum düzenine karşı çıkararak sınıfsal boyut kazanan dönemin toplumcu gerçekçi romanlarına karakter ve düşünceden ziyade eylemin başrolde olduğu hareketli bir olay örgüsünün hakim olduğunu belirtir (2016b: 315). Fetni Naci ise, köy romanlarını, "Köylülerin ekonomik, toplumsal sorunlarını yansıtırken insandan çok koşullar üzerinde duran, insanları bu koşulların betimlemesinde 'araç' sayan romanlar" olarak tanımlarken, romanın esas unsuru olan bireyi göz ardı edişleri bakımından sanatsal yönü eksik bırakmalarıyla eleştirir (2015: 32).

Tanzimat'tan 1950'lere kadar genellikle Doğu-Batı karşıtlığını temsil edecek biçimde çizilen roman kişileri öykü boyunca duygusal, ahlaki ve düşünsel anlamda bir

değişim geçirirlerken, 1950-1975 arası dönemde ise ezen- ezilen karşıtlığını sembolize eden karakterlerin kendisinde değil toplumsalstatülerindeki değişim ön plandadır. Bu dönemdeki eserleri şu genellemeyle tanımlar Moran:

Anadolu romanı, çevre ve yaşam koşullarının gerçekçilikte çizildiği bir fon üzerinde roman kahramanlarının, mitos kaynaklı olay örgüleri ve kalıpları içinde başkaldırıları, savaşımını sergiler ve ölüm karşısında yaşamın, kıtlık karşısında bolluğun, kötü karşısında iyinin zaferini dile getirirler. (...) Düzenle uzlaşmayan, isyan ederek toplumun dışına kaçan, ezilmiş insanların romanıdır. İster kurban ister asi olsunlar, kendilerini toplumdan koruyacak bir sığınağa ihtiyaçları vardır (2016b: 324).

Toplumcu gerçekçiliğin bir doktrin halinde işlerlik kazanmasına imkan tanıyan somut tarihsel ortama sahip olan Sovyet toplumunun aksine Türkiye koşullarında toplumculuk düşüncesinin temelinde yatan Marksizm öğretisinin yaygınlık kazanması ve kendi kaidelerini belirleyecek konjonktürel ortama erişmesi zaman almıştır. 1960'larda sol faaliyetlerin yükselmesiyle birlikte bu aşamaya yaklaşıldıysa da 12 Mart 1971, toplumdaki tüm akışa olduğu gibi edebi yönelimlere de farklı bir yönvermiştir.

### **2.3.3. 12 Mart Romanı**

1960 ile 1980 arasındaki geçen yirmi yıl, üç askeri müdahale ile sarsılan toplumun tam anlamıyla alt üst oluş dönemidir. Sağ-sol çatışmaları, suikastlar, yolsuzluklar, siyasal İslam yönelimleri, seçim hileleri, kanlı eylemler, sürekli artan ekonomik krizler, başarısız koalisyon hükümetleri ile özetlenen ve şiddet ve baskı ile özdeşleşen bu yıllarda toplumun her kesiminin huzursuzluğu yegane istikrar temsili olmuştur. Böylesi karmaşık ve çalkantılı bir toplumsal atmosferin edebi düzlemi özellikle 12 Mart romanı adıyla anılan türde kendini göstermiştir. Önceki dönemin köy ve kasaba çerçevesinde sorunsallaştırdığı ve diğer kesimleri haberdar etmeye giriştiği toplumsal çatışma, kapitalist düzenin zamanla yerleşmesi neticesinde artık büyük şehirlere taşarak genişlediğindendir ki roman, aynı toplumsal çelişki veeşitsizlik derdini şehre taşımıştır. Burada önceki dönemden farklı olan, Moran'ın ifadesiyle eylemliliğin

değil, eylem sonrası başarısızlığın ardından yaşananların merkeze alınması olmuştur (2016c: 11).

1961 Anayasasının sağladığı zeminle birlikte, gelişen kapitalizmin görünürlüğünü arttırdığı sömürü düzenine karşı ezilen sınıfların hak ve özgürlükler anlamında bilinçlendiği bir dönem başlamıştır. Tarihsel olarak bakıldığında 1960'lı yıllar, sosyalizm faaliyetleri, teori çevirileri, Türkiye İşçi Partisi'nin mecliste yer alması gibi sosyal, kültürel ve siyasi gelişmelerin yanı sıra üniversite öğrenci hareketinin devrime soyunmasıyla 12 Mart sürecine varılan gelişmelerin yaşandığı farklı bir eşiktir. Böylesi derinden bir toplumsal çalkantının edebiyata yansımaları ise özellikle Lucaks çevirileri etkisinde sanatın toplumsal işlevini öne çıkaran bir anlayışın, cezaevi, karakol, işkence, baskı, sıkıyönetim, koşulları üzerine yazılmış romanlarında kendini gösterir. Bu anlamda 12 Mart romanları olarak sınıflandırılan romanlarda, “etkin oldukları günler değil edilgin oldukları günler” anlatılarak, “yaptıkları değil, onlara yapılanlar” konu edilmiştir (Moran, 2016c: 15). Erdal Öz, Tarık Dursun, Sevgi Soysal, Pınar Kür, Çetin Altan, Adalet Ağaoğlu gibi isimler bu dönemin önemli eserlerinin yazarları olarak öne çıkarlar. Toplumun bihaber olduğu yaşanmış gerçekleri bire bir aktarma niyetiyle 12 Mart romanları, okuru somut gerçeklikle yüz yüze getirme amacını başarıyla yerine getirerek toplumcu gerçekçiliğin temsilcisi olsa da söylemsel özellikler ve biçimsel kaygıları arka planda bırakması sebebiyle edebi özgünlükten, sanatsal yönden yoksun kalmış, bilinmeyen bir dünyanın kapılarını aralaması bakımından yayınlandığı dönemde oldukça ilgi görse de sonraki yıllarda Moran'ın ifade ettiği üzere tarihi ve sosyolojik birer kaynak niteliği taşımıştır (2016c: 17). Ardından gelen 1980'li yıllar ise Türkiye'de her anlamda yaşanan kökten kırılmanın edebiyattaki tezahürünü de beraberinde getirmiştir.

### 2.3.4. 1980 Sonrası Yeni Edebiyat: Modernist/Postmodernist Roman

1960'lardan itibaren tüm dünya genelinde bir yanda sol kültürel kodlarla beslenen 'devrimci milliyetçilik' akımının kolonyal özgürleşme mücadeleleri yaygınlaşırken, diğer yanda Batılı ülkeler açısından ise tüketimin ve kitle iletişim araçlarının önü alınamayan Amerikanlaştırma süreciyle emperyal kimliğin kayboluşu mücadelesi veriliyordu; bu sebeptendir ki Eagleton, dönemin karakteristiğini belirleyen unsur olarak kültürü "siyasi mücadelenin grameri" diye tanımlar (2005: 148). Bu gelişmelerin Türkiye özelindeki yansıması ise 1980'li yıllarla birlikte yaşanır, öyle ki bizzat kültüre dair algının, kültürün konumunun ve tanımının değiştiği bir dönemecin başlangıcına varılır. Ülkenin kurucu unsurlarının topluma vaat ettiği modern Batılı kimliğin çöküşü ve bunun getirisi olan elitist bakışın bastırıldığı tüm öğelerin geri dönüşüyle birlikte, tüketim toplumuna entegrasyonun aynı aşamada yaşanması yanı sıra darbe ve olağanüstü hal koşullarının varlığıyla da hem sosyal hem de kültürel açıdan oldukça köklü bir yerinden olma halinin yaşandığını söyleyebiliriz. Gürbilek, yaşanan bu dönüşümü şöyle ifade eder:

Kültür, daha önce görülmedik boyutlarda piyasaya tabi oldu, reklamcılık kısa sürede sınırsız sayıda imgeyi dolaşıma soktu, çok satan haber dergilerinin yayın hayatına girmesiyle yeni bir kamuoyu, yeni bir haber dili oluştu. Bütün bu gelişmelerin ortak özelliği, resmi kültürün dışında doğmuş olmaları, ama varlıklarını da 1980'de devletin müdahalesiyle kurtarılmış bir piyasaya borçlu olmalarıydı. Hepsinin etkilerinin keşiştiği, iç içe geçtiği kısa bir zaman dilimi içinde, Türkiye'de cümle yapısından sözcüklerin yüklendiği simgesel değerlere, seyretme biçimlerinden fiil zamanlarına kadar kültür denen bölgenin çeşitli cephelerinde kendisini gösteren, kısmen kurgusal ve sentetik bir dilde ifadesini bulan bir değişim yaşandı (2014:21).

Dil ve hakikat arasındaki ilişkinin kopmasıyla birlikte sanal bir dilin gerçekmiş gibi gösterilmeye başlandığı bir anlatı ve söylem biçiminin hakim hale geldiğini vurgular Gürbilek (2014: 25). 1980'ler, yaşanan baskı ve şiddet ortamının yanında kültürün siyasi alandan görece özerk bir alan olarak var olmasıyla birlikte bastırılan tüm ötekilerin ortaya çıkışı ve kendi kimliklerini kendi dil ve söylemleri aracılığıyla ifade edişleri sayesinde çoğulculuğun da tatbik edildiği dolayısıyla bir yandan siyasi

bakımından yoğun kısıtlamaların diğer yandan kültürel açıdan yeni özgürlüklerin var olduğu kaotik bir süreçtir. Gürbilek, bu süreci ‘kültürün parçalanması’ şeklinde tanımlayarak Türkiye’nin ‘kendi üçüncü dünyasını, kendi yerlilerini’ keşfetmek zorunda kalmasıyla 1980’lerin sonlarına doğru bir ‘aşağı kültür patlamasının’ cereyan ettiğini belirtir (2014: 103-105). 1980’lerin bu karmaşık dönemeciyle birlikte diyebiliriz ki artık kültür, siyasi bir varoluş ve egemen ideolojiye karşı kendi özgün kimliğiyle muhalefet etme aracı olarak önem kazanmıştır. Bu anlamda postmodernist akımın yaygınlaşan etkisiyle birlikte 1980 sonrası çoğulcu kültürel taleplerin perçinlendiğini söylemek mümkün olduğu gibi Orhan Pamuk’un Beyaz Kale romanıyla birlikte başlayan, ardından özellikle Ermeni ve Kürt kimlikli yazarların tarihi göndermelere, efsanelere yer veren romanlarını da Türkes’in ileri sürdüğü gibi yine postmodernist edebiyat anlayışının alternatif tarihe gösterdiği ilgiye paralel bağlamda görebiliriz (2011:143).

Türk edebiyatı, tarihsel olarak realizmle köklü bağlar kurarak hem içerik hem de biçimsel bakımdan geleneğini gerçekçilik üzerine inşa etmiştir. Başta dini ve etnik aidiyetler olmak üzere toplumun kimlik, tarih ve ekonomi düzlemlerinde sürekli değişen koşullarla birlikte yaşıyor olması, edebi anlamdaki potansiyel etkinin, toplumsal ve siyasi gerçekliğe müdahale imkanlarını kısıtlandığı için romanı zora sokan bir etkendir. Bu sebeptendir ki edebiyatta modernist çizginin realizme karşı gösterdiği tepkiyle yaygınlık kazanması, Türk romanında uzun süre kabul görmemiştir zira romana has niteliklerden olsa da modernizmin biçime ve bireye ağırlık verme eğiliminin içeriksel anlamda toplumculuğu arka planda bırakmaya neden olacağı düşüncesiyle köklü realist gelenekten vazgeçilememiştir. Romanın bir tür olarak edebiyata dahil oluşunun gecikmesi etkeni oluşturulan toplumsalcı geleneğe bağlılıkla birleşince ise 20.yüzyılın başında filizlenen modernist edebiyat anlayışının Türk romanındaki izdüşümü ancak 1970’li yıllarda görülmüş, fakat bu sırada dünyada postmodernist anlayışın da yayılması sebebiyle aslında aşamalar halinde değil hem modernist hem de

postmodernist eğilimleri bir arada karşılamıştır. Bu anlamda Ecevit, Türk romanının Batılı anlamda romantizmle ilişkilenişinin ancak modernizm ve postmodernizm etkisindeki biçim arayışında gerçekleştiğini öne sürer ve bu gelişmeyi, katıksız realizmden özgürleşmeye işaret eden heyecan verici estetik bir devrim olarak nitelendirir (2016:12).

12 Eylül ile gerçekleşen depolitizasyon, yeni bir değerler sisteminin empozesini de beraberinde getirmiştir. Toplumsal eleştiri, çarpık düzene karşı koyma, ideal bir dünya yaratma inançlarının yerine yoğun baskılarla küresel kapitalist sisteme tam entegrasyonu öngören bir bakış açısının yerleştirilmesi neticesinde herhangi bir ikame, olası bir çözüm geliştirilememesi tüm alanlarda olduğu gibi edebiyatta da derin bir boşluk meydana getirmiştir. 1950'li yıllardan itibaren çoğunlukla toplumculuğu benimsemiş, bir perspektif olarak seçmiş yazarların 12 Eylül'le birlikte sadece Türkiye'ye özgü olmayan dünya çapında solun güç kaybıyla birlikte sağın alternatifsiz yükselişi neticesinde içine düştükleri çözümsüzlük durumu Moran'ın belirttiği üzere çok büyük oranda hem toplumsal meselelerden hem de gerçeklikten uzaklaşan yeni bir eğilimin, yeni bir anlatı biçiminin doğmasına neden olmuştur (2016c: 51). 12 Mart romanlarının toplumsal gerçekliği aktarma tutkusu, romanı bir araç olarak görmenin getirdiği sanatsal amaçlardan uzak bırakmıştır. 1980 sonrası edebiyatında ise aksine romanın kendisini hedefleyen bir anlayışa geçişi görürüz. Bu iki uç noktanın arasındaki bağlantıyı yani hem toplumsal meseleleri konu edinip hem de bir sanat yapıtının gereği olan biçimsel, söylemsel özveriyi de göz ardı etmeden yeni anlatı tekniklerine başvuran romanlara sağlamıştır. Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Bilge Karasu gibi yazarlarla birlikte toplumsaldan bireye yönelen Türk edebiyatında modernist roman dönemine atım atılmıştır. Bu dönemin belirleyeni yine mevcut düzene ve yozlaşmış sınıfsal değerlere karşı geliştirilen tepkinin aktarılması olsa da, Moran aynı zamanda artık yalnızlaştırılan, dışlanan insanların toplumsal düzeyde değil kişisel düzeyde ve eylemsel

değil kültürel itirazlarıyla karşılaştığımızı ifade eder (2016b: 323). Tema bakımından yaşanan bu ayırım, aynı zamanda olay örgüsüyle perçinlenen toplumcu gerçekçiliğin biçimsel kalıplarını reddederek bireyin iç sesine, bilinç ve karakterine yönelen yeni anlatım tekniklerinde de kendini belli eder.

İlk olarak 20.yüzyılın başındaki karmaşa dönemiyle birlikte insanların üzerinde uzlaştığı normların alaşağı olması nedeniyle gerçeklik kavramına bakışın derinden sarsılarak değişmesi edebiyatta modernizm akımıyla karşılık bulurken, daha sonra 1960'larla birlikte özellikle yapısalcılık ekseninde dilin gerçekliği aktarmaktan ziyade anlamı yaratmaktan mesul olduğu fikrinden hareketle Batı dünyasında etkili olmaya başlayan postmodernizm akımının gerçeklikten uzaklaşan yönelimi, Türkçe edebiyata 1980 sonrası toplumsal dönüşümüne paralel biçimde Latife Tekin, Orhan Pamuk, Pınar Kür, Bilge Karasu gibi yazarlarla taşınmıştır. Sürgün, hapis, işkence gerçekliğini konu edinerek siyasal roman özelliği gösteren 12 Mart dönemin ardından pek çok baskıya maruz kalan yazarların dilinde, anlatım tarzında Seyhan'ın da belirttiği üzere belirgin değişiklikler, üstü kapalı yöntemler ve giderek daha alegorik bir üslubun belirdiğini söylemek mümkündür (2014: 42). Üstkurmaca, büyülü gerçekçilik, distopya, bilimkurgu, fantastik öğeler gibi formlarla özdeşleşen postmodernist edebiyat, bu ve benzeri pek çok unsuru bir araya getirirken, gerçekliğin parçalandığı modern dünyada anlamlı ve bütünlüklü estetik kaygılar güden modernist edebiyata karşı çıkışı sergiler. Parla, 1980 sonrası dönem için sanatçıların aydın sınıfından ayrıştıklarını belirterek, “Bohemyayaçekilen ve sokağa oradan bakan yazar, bir distopyadan başka bir şey görmüyordu” değerlendirmesini yapar (2011: 199). Uzunca bir dönem sözlü geleneğin fantastik öğelerinden sıyrılıp, yaşanması muhtemel olanı yansıtacak bir gerçekçiliği benimseyen Türk romanının gerçeğe mesafeli bu eğiliminin ortaya çıkışı, 1980 sonrası sosyopolitik ortamının çözümsüzlüğünde toplumdan ziyade bireye yönelmeye ve yeni bir söyleme duyulan ihtiyaç ile Marquez, Borges, Calvino gibi postmodernist yazın

çevirilerinin yanı sıra şiddet ve baskı koşulları altında yeni ve yaratıcı biçim arayışlarının artışıyla da yön kazanmış olur. Bu noktada Naci, 1990'lara gelindiğinde yazın alanında yaşanan dalgalanmanın öncüsü olarak gördüğü Orhan Pamuk için, Türkiye'nin edebiyata dair sahip olduğu Avrupa'dan ithal yenilik geleneğini kırdığını ve Amerika'dan postmodernizmi ithal ettiğini söylemektedir (2015:39).

Kürt hareketi ve radikal İslam ile daha da derinleşen siyasal çıkmaz ve çözümlenemeyen bir düğüm halini alan ekonomik bunalım, 12 Eylül'ü getiren ortamın temel yerel sorunları olarak mevcutken bunun yanı sıra yalnızca Türkiye'de değil dünya çapında solun içinde düştüğü açmaz da sorunlara dair çözümler, alternatif yollar üretilmediği için toplumsal gerçekliklerden kaçma, uzaklaşma biçimde kendini göstermiş ve edebiyata da hem içerik hem de biçim açısından yansıması realizmden kaçınıp modernist/postmodernist anlayışa yaklaşan kökten bir değişimle gerçekleşmiştir. 1990'larla birlikte Türkiye'de de hissedilir bir yankı uyandıran edebiyattaki postmodern eğilim, toplumcu edebiyat geleneğinin yozlaşması eleştirileriyle karşı karşıya kalmıştır. Ecevit, bunun nedenini toplumun sosyokültürel modernizm sürecinin normlar, doğrular, kıstaslar üreten yapısı ile yeni postmodernist düşüncenin hiyerarşisiz tüm ölçütleri yan yana sergileme yapısının karşıtlığında bulur ve yeni eğilimi şu şekilde tanımlar:

Her şeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yervermedenvar olduğu, farklılıkların barışçıl bir karnaval atmosferi içinde bir arada yaşadığı bir tinsel varoluş biçiminin adıdır postmodern (2016: 61).

1990'lardan itibaren Türkçe roman, geleneksel biçim kalıpları dahilinde toplumsal içeriği esas alma alışkanlığının eleştirilerini bir kenara bırakarak modernist-postmodernist roman anlayışlarını bir arada deneyimleyip yeni bir döneme geçiş yapmıştır. Dönemin biçimsel anlayışı çerçevesinde yeni bir toplumculuğun izlerini süren içeriksel arayışın kesiştiği romanlar ise 2000'li yıllarda ivme kazanan bir nitelik sergilemiştir. Bu noktada toplumcu gerçekçiliğin gelenekselmiş eserleri ile bugünün



yeni toplumcu eğilimlerini karşılaştırmalı bir incelemeyle ele almak, bugünün romanının dönemsel karakteristiğini ve edebiyat seyri açısından sergilediği niteliği ortaya koyarak iletişimin zamanla farklılaşan biçimlerini anlamlandırmak açısından faydalı olacaktır.



### III. BÖLÜM: ORHAN KEMAL VE KEMAL VAROL ROMANLARINDA

#### TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN İKİ VEÇESİ

*Yazarın görevi hiç kimsenin  
dünyadan habersiz kalmamasını ve bu  
yüzden kendisinin suçsuz olduğunu  
ileri sürememesini sağlamaktır.  
Sartre, Edebiyat Nedir*

Sanatçının esas niteliğini, insanların farklı zamanlarda farklı coğrafyalarda kendilerinden farklı olanları anlama ihtiyacından yola çıkarak insanlar arasındaki farklılıkları daha ustaca kavrayıp aktarabilmesi ile sergilediğini ileri süren Belge, sanatı, farklılığı tanıma gereksiniminin bir ürünü olarak görerek yarattığı kurmaca karakterler sayesinde yaşanan koşullarla ilişkilenenin, durumlara karşı verilen kararların, seçimlerin değişebileceğini sezdirerek sanatın gerçek insanlara yaklaşma yollarını gösterdiğini ifade eder (2016: 462). Bu anlamda sanatın, ayna misali doğrudan bir yansıtma aracı olarak değil dolaylı ilişkiler bütünü içinde insanın içinde yer aldığı fakat dışarıdan görme fırsatı bulamadığı gerçekliğe kapı araladığını ve sağladığı bu çeşitli insan tahayyülleri sayesinde mutlak olan karşısında bir direniş alanı açtığını söylemek mümkündür.

Bireye ve karakterlerin iç dünyasına yönelen roman türünün gerçekçi eğilimi, toplumun farklı kesimlerinin seslerini, konuşma tarzlarını bir araya getirmesi bakımından sağladığı çoğulculuğun yanında bireysel yaşamın sınırlarını aşarak içinde yaşanılan dönemin, toplumun, mekanın, ilişkiler zincirinin etrafında ele alıp kişileri de bu sarmala yerleştirerek yaratır. Bu sebeptir ki tüm bu öğelerin nasıl işlendiğiyle ilgili bir panorama alanı olan romana odaklanmak, farklı dönemlerin birbirinden ayrılanlarını ortaya koymakla birlikte süreklilik arz eden ortak yönlerini de görmek

açısından art arda eklenen süreçler olarak bir bütün oluşturmaktadır. Öyle ki zaman içinde değişen siyasal konjonktür, kültür ve toplumsal iletişim anlamlarına paralel olarak insanlığın evrensel ve toplumların süregelen özgün meselelerine dair anlatılar farklı metotlar dahilinde dile gelmektedir. Özellikle tarihsel ve coğrafi olarak pek çok kültürün bir arada yaşadığı Türkiye gibi karmaşık toplumsal yapılar bakımından bu tür dönemsel ilişkilendirmelerin önemi Seyhan'ın cümleleriyle daha net bir açıklık kazanacaktır:

Fazlasıyla siyasallaşmış bir kültürde, yazar, sanatsal bütünlükle toplum vicdanının çekimi arasında, şiirsel duyarlılıkla eleştirel akıl arasında ve temsil ihtiyacıyla temsilin nasıl ideolojinin bir parçası haline gelebileceğinin bilinci arasında sürekli bir müzakere içinde bulunmak zorundadır. Öte yandan bu koşullar aynı zamanda diyalektik ve dinamik kaçış imkanlarını da sağlar (2014: 285).

Toplumcu gerçekçiliğin Türkçe edebiyattaki serüvenine baktığımızda, 1950'lerle birlikte belirgin bir yer edinerek Moran'ın 'Anadolu Romanı' tanımlamasında vücut bulan dönemin egemen formu olarak yerleştiğini söyleyebiliriz. Toplumun aksayan ve çelişkili yanlarına değinirken Köy Enstitülerinin etkisiyle gelişen köy edebiyatından pastoral övgüler ve idealize etme eğilimleri bakımından ayrılan bu dönem romanlarına esas niteliğini veren toplumcu bakış açısının gerçekçi bir yaklaşımla dile getirilmesi olmuştur. Ezen-ezilen çatışması ekseninde ele alınan toplumsal düzenin çarpıklığını mesele etmenin yanı sıra anlatımda ezilenlerin dilini kullanarak durduğu tarafı belli eden 1950-1975 dönemi romanı, daha ziyade köy-kasaba-şehir üzerinden kurduğu sınıfsal karşıtlıklar ile mevcut yapının bozukluğunu gösterip başka bir düzenin mümkünlüğüne dair inanç taşıyan ve yol gösteren bir toplumcu gerçekçilik çizgisinde seyretmiştir. Ardından gelen süreçte, dünyada meydana gelen konjonktürel gelişmelerin ve ülkede yaşanan askeri darbelerin etkisindeki toplumsal dönüşümün neticesinde toplumcu gerçekçiliğin edebiyattaki egemenliğini kaybettiği uzun bir dönem başlamıştır. Bu uzun zaman diliminde modernist ve postmodernist yaklaşımları bir arada deneyimleyen Türkçe edebiyat, 2000'li yıllarla birlikte ise yakın geçmişte yaşanan

toplumsal olaylara yönelen yeni bir toplumcu eğilim göstermiştir. Özellikle 12 Eylül ve sıkıyönetim yıllarını, etnik ve toplumsal cinsiyet bağlamında azınlıklar özelinde ayrımcılık ve sömürü ilişkilerini, derinleşen kapitalist sistemin büyükşehirlerde oluşturduğu taşraların sınıfsallığını odağına alan edebi yaklaşım, toplumcu perspektifi bakımından önceki dönem toplumcu gerçekçiliğiyle örtüşürken, özellikle biçimsel olmak üzere pek çok farklılık da barındırmaktadır. Bu anlamda, iki farklı dönemde sanata toplumcu bir anlayışla yaklaşan edebi eserlerin içerik ve biçim farklılıklarına odaklanmak, edebiyatın sınırları dahilinde toplumun anlam dünyasının zaman içindeki değişimini izleme fırsatı sunması bakımından önemlidir.

Sabahattin Ali, Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir gibi pek çok değerli yazarın eserleriyle şekillenen söz konusu ilk dönemin ayrıntılı anlatımına bir önceki bölümde yer vermenin ardından bu bölümde, toplumcu gerçekçiliğin benimsendiği Anadolu romanının karakteristik özelliklerini yansıtmak bakımından en elverişli yazarlardan olan Orhan Kemal, bir sonraki başlık altında incelenmek üzere dönemin referans kaynağı olarak seçilmiştir. Kendi yaşadığı coğrafyayı ve sınıfsal aidiyetinin ekonomik, kültürel koşullarını romanlarının temeline alarak işçi köylü sınıfının yaşantısını doğrudan ve salt gerçekçi bir üslupla aktarması ile Orhan Kemal, toplumsal düzenin dönüşümüne dair yol gösterici toplumcu gerçekçiliğin Türkçe edebiyattaki en sembolik yazarıdır. 2000’li yıllarla birlikte ise Ayşegül Devecioğlu, Ayfer Tunç, Burhan Sönmez, Murat Uyurkulak, Haydar Karataş, Sema Kaygusuz, Sezgin Kaymaz, Emrah Serbes, Gaye Boralıoğlu, Seray Şahiner gibi birçok yazarın, geçmiş toplumsal olaylar ve tabuları konu edinerek bugünün çatışmaları ile toplumsal çelişkilerine dikkat çektiği görülmektedir. Romanlarında kendi yaşadığı yerin ve oradaki insanların gerçekliğini anlatmayı seçerek toplumdaki mevcut çatışma ve ayrışmalara uzaktan bir göz olarak bakmaya yönlendiren Kemal Varol, son dönem Türkçe edebiyat açısından oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bu anlamda öne sürülen

yeni toplumcu perspektifin en belirleyici unsuru olan başka bir toplumsal düzen ihtimalinin izini sürerek başarıyla eserlerine taşınması sebebiyle Kemal Varol romanları, 2000’li yıllara özgü toplumcu gerçekçiliğe daha yakından bakmak için sonraki başlık altında incelenmiştir. Bu minvalde her iki yazarın romanları, içerik ve biçimsel özellikler bakımından karşılaştırmalı olarak değerlendirilerek toplumcu gerçekçiliğin farklılaşan çehresini ortaya koymuştur.

### 3.1. Orhan Kemal Romanlarında Toplumcu Gerçekçilik

*Edebiyat dilin yalnızca pratik kullanımıyla değil, hissedilen deneyimiyle de ilgilidir.*  
Terry Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*

Adana’da 1914 yılında doğan Orhan Kemal’in 1943’te yayınlanan ilk öyküsünü, altı yıl sonra ilk romanı Baba Evi izler ve ardından yazarın İstanbul’a göçüyle birlikte roman, öykü, oyun, anı, inceleme gibi pek çok türde eser üretip yazdıklarıyla geçinme mücadelesi verdiği edebiyat serüveni 1970 yılındaki ölümüne dek devam etmiştir. Pek çok çalışmaya konu edilmiş Orhan Kemal romanlarındaki olaylar zincirinden ziyade, mesele edilen esas unsurlarla birlikte yazarın tüm eserlerine sirayet eden bakış açısı ve üslubunun genel bir resmini çıkarmak, dönemin toplumcu gerçekçiliğinin temsili olarak bir örneklem ortaya koymaktadır. Bu bakımdan yazarın eserlerini toplumsal değişimin karakteristiği bakımından sınıflandıran Gültekin’in (2011: 15), ilk dönem otobiyografik özellikli toplumsal çözülme romanları, toprak ilişkileriyle geleneksel yapıdaki dönüşümün romanları, kırdan kente akışla göç ve karşıtlıkların romanları ve kentteki insanın romanları olmak üzere çizdiği dört kategorinin belirleyiciliğinde her bir döneme ait romanlardan seçilen *Cemile* (1952), *Bereketli Toprak Üzerinde* (1954), *Gavurun Kızı*

(1959), *Hanımın Çiftliği* (1961) adlı eserler, bu çalışmanın örneklem alanına dâhil edilmiştir.

Orhan Kemal'in hayatından izler taşıyan ilk dönem eserleri arasında yer alan *Cemile*, bir dokuma fabrikasının etrafında Çukurova'ya bakışına şu cümlelerle başlar:

1934 yılı Eylül sonlarının berrak bir gecesiydi. Kuvvetli ayın altında bembeyaz pamuk tarlaları göz alabildiğine uzanıyor, köyleri şehre bağlayan tozlu yollarda kütlü denilen, tohumlu pamuk hararları yüklü Doçlar, Şevroleler, Fordlar, yağsız tekerleklerinin gıcirtısı aydınlık geceyi dolduran öküz, camız arabaları, İnegöl çift atlıları, yüklü deve dizileri şehre akıyordu (Kemal, 2009: 1).

Fabrika işçisi Boşnak Cemile ile Katip Necati aşkının olay örgüsünü oluşturduğu romanın arka planında Orhan Kemal, sanayileşmenin ilk aşamasında geleneksel yöntemlerle makineleşmenin karşı karşıya geldiği tarımın pazara eklemleme süreciyle kapitalist ekonomiye geçiş adımlarını konu edinirken, emek sömürsünü, çocuk işçiliğini, göç unsurlarını ve toplumda tüm bu iktisadi değişimle birlikte ilerleyen sosyokültürel yer değiştirmenin sınıfsal tezahürünü ele almıştır. Çukurova özelinde anlattığı toplumsal gerçeklik için genel manzarayı mekânsal olarak şöyle resmeder:

İşçi mahallesi uyuyordu. Çürümüş tahta, paslı teneke ve kerpiç yığınlarından ibaret evleriyle işçi mahallesi sanki bir seldi, bir seldi de bu sel, uzak, çok uzaklardan yuvarlana yuvarlana, köpüre köpüre, korkunç anafolar yapa yapa gelmiş, yıllardan beri mahallenin nabzı gibi atan fabrikanın ağır, beyaz taşlarla örülü, kalın, sağlam ve yüksek dört duvarına dört yandan yüklenmiş, ama duvarları aşamadan, takılmış kalmıştı. Evler... Yan yatmış, diz çökmüş, bağdaş kurmuş, kapaklanmış, yahut tam yuvarlanacakken tutunmuş evler, işçi evleri (Kemal, 2009: 7).

Romanda ana karakteri oluşturan yoksulluk, sınıfsal anlamda işçilerin hangi koşullarda yaşayıp çalıştıklarını ve sömürü düzeninin nasıl yerleştiğini olduğu gibi ve bütün detaylarıyla aktarır:

Kapıdan girince sağda RIETER markalı banko makineleri... Fitol makinelerinden gelen pamuk kolonları bankolarda istenilen numaraya göre incilir ve masuralara sarılırdı. Her bankoda "Öncü" ve "Arkacı" denilen işçiler çalışır. Islak betonun üzerinde yalınayak veya takunyalarla çalışan kız, oğlan, genç, ihtiyar, kadın, erkek işçiler... Bilhassa çocuklar... Dokuz, on yaşlarında gözleri uyku dolu, renksiz şeylerdir ki, iş kanununa uysun diye annelerinden, teyze, hala, dayı yahut da tamamıyla yabancı bir büyük insandan parayla satın alınmış nüfus kağıtlarıyla işe girmişlerdir (Kemal, 2009: 13).

Bu genel çerçeve içinde kişiler üzerinden detaylı bir bakış geliştirecek olursak göçmen baba İhtiyar Malik'in çocukları Cemile ve Sadri'nin çalışmak zorunda kaldıkları fabrika ile yaşadıkları işçi mahallesi etrafında kuruludur hikâye. “Ne yapıp yapmalı, bu çocukları fabrikaya yem olmaktan kurtarmalı!” diyerek köye dönüp çocuklarını yaşadıkları bu zor şartlardan kurtarmayı uman babanın Boşnak kimliği yanı sıra aynı mahallede yaşayan Arapuşağı Karakız, Arnavut Meryem, Giritli Hatice karakterleriyle de farklı etnik unsurlar ve dillerine yer verilse de esas vurgu hepsini ortak noktada buluşturan sınıfsal işçi kimliği üzerinde birleşmiştir (Kemal, 2009: 70). İşçi mahallesinin ortaklaşan karakteri dışında farklı toplumsal mertebeleri ilk olarak, taşıyıcılık yapan geleneksel tarım uygulamalarının temsilcisi Deveci Çopur Halil ile makineleşen tarımın tekniğini simgeleyen İzzet Usta'nın diyalogu ile dikkatçeker:

Deveci Çopur Halil sövdü. İzzet Usta, “Makineye sövme, faydası yok!” dedi. Deveci Çopur Halil bu sefer hem kamyona, hem de kamyonu icat edene, kamyonu memlekete sokana, kamyonla iş görene, gördürene uzun uzun sövdükten sonra, “Ben her yıl bu vakıtlar paraynan oynardım! Bu cenabetler memlekete girdi gireli bizim rızkların yönü değişti,” dedi. Anlayışlı anlayışlı gülümseyen İzzet Usta: “Sat develerini, bir kamyonu da sen uydur!” “Tövbe de... Baba, dede, ata yadigarı, peygamber yaratığı onlar. Günah değil mi?”(Kemal, 2009: 3-4).

İzzet Usta, Orhan Kemal romanlarının süreklilik arz eden figürlerinden biri olarak niteliksiz işçiliğin erişemediği bilinç düzeyini vurgulamak üzere teknik hâkimiyet sahibi, okuyan, erdemli, vakur, haysiyetli ve sömürünün odağı ile esas çıkarlarının farkında olan kimsedir. Yoksulluğun ve sömürünün kısılacında öfkesi daim olsa da yanlış hesapların içine çekilmekten kendini alıkoyamayan işçilerin sınıfsal çıkarlarını gören tarafı, *Hanımın Çiftliği*'nde Şerif Usta, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de “Emekçiyim ben, köle değil!” diyen Kılıç Usta ile temsil edilirken *Cemile*'de İzzet Usta olarak yer alır (Kemal, 2011: 231):

İzzet Usta “dertli” işçiye döndü. Adamın gözleri yuvalarında kinle parlıyordu.Parlıyordu, acınacak haldeydi ama, ne gelebilirdi elinden?Elinden pek bir şeyler gelmemekle beraber, kuru tesellinin de zamanı olmadığını biliyordu.Gerçi onları önlemeye çalışmış, yalana uymamalarını yalvarmıştı, ama bunu hatırlatmanın da sırası değildi.Uzun uzun süreceğini bildikleri işsizliğin verdiği sıkıntıyı açıklayan bakışları, çökük avurtları, uzamış sakalları, kara sarı yüzleri... Tavındaydılar. Neler yaptırmazdı onlara! Kilitleri mi kıramazlardı? Demir kapıları mı teneke gibi yırtamaz, omuzlarıyla apartmanları mı deviremezlerdi? (Kemal, 2009:138).

Çukurova’daki duruma bakarken, ülkenin esas sanayi bölgeleriyle karşılaştırma yapmayı da ihmal etmez Orhan Kemal. Taşra illerinde göçle kol kola ilerleyerek geleneksel dayanışma biçimlerine, hemşeriliğe dayanan işçileşme sürecinin büyükşehirlerdeki yansımalarının farkını teslim eder:

“Efendimiz, İstanbul veya İzmir’den işçi getirtmek kolay.Fakat bunun doğuracağı neticeleri tahmin etmiyor musunuz?”  
“Ne gibi?”  
“Türkiye’nin en uyanık işçi bölgelerinden getirilecek işçiler... Onlar bizim yerli işçilerin katlandıkları hayat şartlarına tahammül ederler mi?” (Kemal, 2009: 133).

Fabrika çalışanlarının, yaşam koşulları ve yoksulluk ile maduniyet zemininde ele alındığı *Cemile*’de tahakkümün odakları ise fabrika sahipleri ile yönetici grup özelinde belirlenir. Batılı değerlerin temsili, iyi eğitilmiş aristokrat Numan Şerif Bey’in toprak sahibi yeni zenginliği simgeleyen cahil, Kadir Ağa ile ortak olarak fabrika sahipliği sürdürmesi, iktisadi tahakkümün bölünmeye başladığı toplumsal düzeni işaret eder. İki ortağın birbirleri hakkındaki düşünceleri bu anlamda önemli veri sağlamaktadır. “Geçmişini bilip, şurda burada yüzüne vuran, cahilliğiyle alay eden, bilhassa, soy sop, asalet filan karıştıranlardan nefret ederdi” denilen Kadir Ağa şu şekilde anlatılmıştır:

Okumuş insanları huzuruna alıp, onlarla alay etmeye, maaş verdiği memurlardan mutlak bir saygı görmeye bayılırdı. İlle doktor, mühendis, avukat gibi imrenmeye karışık bir kıskançlık duyduğu kimselere karşı çok daha sertti. Şurda burada lafı gelince, hemen taşı gediğine koyuverirdi: “Tohtur oldular, mehendis oldular, abukat oldular da ne?” derdi, “huzuruma vardılar mı, el öfelemiyorlar mı?” (Kemal, 2009:26).

Üst tabakadan diğer karakterler olarak Katip Necati, İtalyan mühendis Orlando da Kadir Ağa için benzer biçimde hınc beslenen ve mutlak suretle yenilmesi gereken kimselerdir,



öyle ki onlara karşı çıkarlarının ortaklaştığı ustabaşı ile işbirliği içindedir:

“Sana diyom... Ağnadın mı?”

“Anladım ağa.”

“Lafima eyi kulak vir... İtalyan’ın ayağı böyle alınmaz!”

“?”

“Elimden gelse, bi gaşık suda boğarım dümbüğü! Amma, asıl zorum ötekinde, onu burya getirende... Ağnadın mı?”

“Anladım ağa.”

“Numan Bey, Numan Bey... Ne Avrupa’sını kor, ne Emelike’nini. Sıfatını görmüyon mu? Gavırdan farkı var mı? Yazının kabıklısını tebelleş etti başımıza... Ayda bin lira para, pirim, ikramiye, vırt zırt...” (Kemal, 2009: 25).

Ekonomik tahakkümü paylaşmak durumunda kaldığı Kadir Ağa için Numan Şerif Bey’in düşünceleri de sürekli konuşmasını düzelterek aşağılamak şeklinde de ifade bulduğu gibi toplumsal hiyerarşinin üst mertebesini elden bırakmama temelindedir:

Budala, sersem, hayvan herif. Aç köpek, kara cahil, meymenetsiz. Tuttuk kendimize ortak aldık, gittik fabrikayı satın alma işini Ankara’da hallettik, sonra herif... Alacağın olsun ulan yazının yarım pabuçlusı. Unuttu Mahmutpaşa Hanı’nın kapısında tavşan derisi beklediği, yapılara eşekle kum, çakıl taşıdığı, peynir, ekmek, turşuyla sürttüğü günleri (Kemal, 2009:39).

Söz konusu iki odağın güç savaşında orta nokta olan fabrika müdürü Yahudi Salamon hakkındaki ifadeler de iktisadi yarılmının taraflarını tekrar belli eder:

Çukurova’ya altları delik pabuçları, kirli atlet fanilas, pis hasır şapkasıyla talihini denemek için gelen Yahudi Salamon, (...) şöyle böyle Fransızcası, biraz Almancası ve alafranga anlayışıyla Numan Rüştü Bey’i, sırasında kara cahil bir bakkal kadar hesapçılığı, vurdumduymazlığıyla da Kadir Ağa’yı avlamış, gözlerine girmişti (Kemal, 2009:30).

Eğitimli, soylu geleneğin toplumsal yapıda kaybetmeye başladığı ayrıcalıklı konumu özellikle yazarın kendi kişisel hikayesi ile bağlayan ve *Cemile*’yi otobiyografik bir roman olarak nitelendirmeye imkan tanıyan karakter Katip Necati, “Başkalarının karşısında el ovalayıp susmaya, haksızlıklar karşısında susmaya, vicdanı konuşmasını emrettiği halde susmaya, küfre karşı bile susmaya, velhasıl 24 lira 95 kuruşun hatırı için, en susulmaması gereken haller karşısında bile susmaya mecbur bir sünepe!” iç sesiyle hayıflanılan sınıfsal yer değiştirmelerin bir diğer anahtar karakteridir (Kemal, 2009: 28). Muhalefetine karşı maruz kaldığı baskılar neticesinde ailesini alıp yurtdışına giden yazarın babası ile biyografisine bağlanan Katip Necati’nin evindeki sahne,

toplumda yaşanan değişim karşısında hissettiklerini izlemek açısından önemlidir:

İriyarı babası konağın geniş sofasında, rugan ayakkabılarını cızırdan cızırdan dolaşırken, “Okumasınlar efendim,” diye bağırmıştı, “benim çocuklarım da okuyup yüksek tahsil görmeyiversinler, kıyamet kopmaz ya! Hem okuyup da ne olacak? Gözleri açılıp, hisleri inceliş etrafın çirkinlikleri karşısında adım başı üzülmeğense, neme lazımcı birer küçük meslek sahibi olup çoluk çocuklarının ekmeğinden başkasını düşünmeyi bilmesinler daha iyi!” (Kemal, 2009:27).

*Cemile*’den iki yıl sonra yayınlanan ve Orhan Kemal’in en başarılı romanı olarak anılan *Bereketli Toprak Üzerinde* ise makineleşmeyle birlikte değişen iktisadi yapının toplumsal yaşamdaki altüst edici etkisini ve farklılaşan değerler sistemini, mevsimlik işçiliğın serüveni üzerinden yoksulluk, akıl almaz çalışma koşulları ve derinleşen yaşam mücadelesini vurgulayarak ele alır. Yine Çukurova’nın penceresinden izlenecek olan toplumsal gerçeklik, romanın şu cümleleriyle başlar:

Orta Anadolu’nun seksen evlik köylerinden Ç. Köyü’nün erkekleri o yıl da çalışmak için çeşitli iş bölgelerine dağıldılar: Sekizi onu Kayseri Dokuma Fabrikası’na gitti, dördü beşi Sivas Çimento Fabrikası Cer Atölyesi’ne, diğerlerinden üçü de Çukurova’nın yolunu tuttu (Kemal, 2011: 1).

Sivas’taki köylerinden ayrılıp başka bir dünyayla karşılaşan İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali’nin yaşadıkları, olağanca gerçekliğiyle niteliksiz işçinin çalışma koşullarını, şehirdeki dışlanma durumlarını anlatmaktadır:

Oturdukları “ev”, iki mahalle aşağıda, mahalle muhtarının bir zamanlar hayvanlarını bağladığı, tabanı hala gübre örtülü, genişçe bir ahırdı. Atsinekleri vızıltili daireler çizerek uçuyorlardı. Harap kerpiç duvarlar yarı bellerine kadar ıslaktı. Oda ekşi ekşi fişki kokuyordu. Üç arkadaştan başka burada daha sekiz ırgat barınıyordu. Bu sekiz ırgat da çalışmak için Çukurova’ya inmiş, Orta Anadolu ya da doğu illerimizdendiler; yakın çırçır fabrikalarında çalışıyorlardı. Ahırın üstü iki kattı. Harap yapının sahibi muhtar, eskiden şalgam turşusu satan fakir biri, Ermeni tehcirinden sonra bu evi nasılsa eline geçirmişti. Sonraları yeni kurulan fabrikalar işçiyi çoğaltmış, barınak sıkıntısı başlamıştı ki, muhtar, ahırdan hayvanlarını çekmiş, işçilere kiraya vermişti (Kemal, 2011: 65).

Dönemin mevsimlik göç gerçekliğine eğilen Orhan Kemal, bu üç karakterin hikâyesiyle ülke gerçekliğinin küçük ölçekli bir temsilini yapar. Yoksulluğun insanlık dışı koşullarda çalışmaya ittiği işçiler, hemşerilik bağlantısıyla yanına gittikleri ülkenin yeni zengin tipolojisini temsil eden fabrika sahibi ağa karşısında diğer işçilere göre

ayrıcalıklı olduklarını varsayarak sınıfsal konumlarının bilincinde olmayan bir resim çizerler. *Cemile*'de görülen işçi öfkesi, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de çırçıratölyesinden pamuk tarlaları ile inşaat işçiliğine doğru kapsamını genişleterek egemen güce karşı çıkanından onunla işbirliği edenine dek sömürü düzeninin farkında olan bir nitelik gösterir. Yazar burada da işçilerin isyan etme potansiyelini sınıfsal bilinçten uzak biçimde özellikle Şamdin ve Zeynel ile cisimleştirir:

Tövbe estağfurullahmış... Küfrün adını günah koymuşlar. Günahsa günahı bana! Dişim kırılıydı bana yazık değil miydi? Günde yirmi saat çalış, bir de dışından ol. Onların balı neresinde? Ekmeğin hasını, emeğin etlisini, sütün yağlısını yer, içerler.Biz? Pilavın yağsız, ekmeğin kurtlusunu, ayranın imansızını! (...) Bu Allah da hep onların Allahu mıdır nedir? Fakir fukaraya garaz tekmil... (Kemal, 2011:220).

Bu noktada Orhan Kemal'in gerçekçiliğe bağlı üslubunun, tarafı olduğu işçi sınıfının mevcut durumunun ve yapabileceklerinin farkında olması sebebiyle imkânı bulunmayan beklentilerin propagandasını içermediğini söylemek mümkündür. Bu durumu, yazarın kurguladığı dünyanın ilişkilerini ütopyik görünmekten uzaklaştıran bir tercihi olarak okuyan Gültekin, "hiçbir sınıf bilinci olmayan ya da böyle yaşadığı sürece de olmayacak kitleye olmadık ve hayali işler yaptırmaz" diyerek açıklar (2011: 52). Yazarın gerçekçiliğindeki başarıda katkısı bulunan bu unsur için Naci, şu ifadeleri kullanır:

Orhan Kemal işçilerin henüz bilinçlenemediği yılların yazarıdır. Türkiye'nin sanayileşme sürecinin başlangıç yıllarının işçileridir. Bunun için Orhan Kemal'de daha iyi bir dünya için savaşıyan işçiden çok ezilen, sömürülen işçi vardır. Bunun için Orhan Kemal bir Murtaza'yı, bir Bereketli Topraklar Üzerinde'yi yazabilir, ama aynı güçle devrimci bir işçiyi yazamaz, bunun koşulları oluşmamıştır (2015: 33-34).

Nitekim *Cemile* romanında, ustabaşı ile fabrika ortağı yeni zengin Kadir Ağa'nın işbirliğinde İtalyan mühendis Orlando'yu göndermek için düzenlenen komployu fark etmeksizin azalan ücretlerinin sorumlusuna karşı ayaklanan işçilerin girişimi gibi *Hanımın Çiftliği*'de Habib'in kışkırtmasıyla çiftliğin ateşe verilmesi ile *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de Zeynel ve Halo'nun öncülüğünde tarlanın yakılması da kişisel

öfke ya hırsın harekete geçirmesi düzeyinde olup sınıfsal kazanım anlamında nitelikli bir sonuca varmaz.

Karakterleri aracılığıyla değişen toplumsal koşullar karşısında yaşama tutunmaya çalışırken kişilik özelliklerinin dönüşümünü gözler önüne seren *Bereketli Toprak Üzerinde*, yoksulluğun şehirdeki amansız koşullarıyla Köse Hasan'ı sıtmadan, Pehlivan Ali'yi ise patoza sıkışarak iş kazasından yakalayan ölümü olağanca trajedisi içinde aktarır. Öyle ki, köyüne duvar ustası olarak dönen İflahsızın Yusuf'un hayatta kalabilmesi, sessiz bir karşılıkla sonbulur:

“Enginli yüksekli kayalarımız  
Gaminan yoğruldu binalarımız  
Doğurmaz olaydı analarımız” (Kemal, 2011: 377).

1961 yılında yayınlanan ve dokuma fabrikası işçisi Güllü'nün, Muzaffer Bey'in çiftliğine yeğeni Ramazan için getirilmesini hikaye edinen *Hanımın Çiftliği* romanıyla Orhan Kemal, iktisadi tahakkümde yaşanan karşıtlığın siyasi arenaya taşındığı Demokrat Parti yıllarına geçiş yapar. Makineleşmenin hızla yayıldığı dönemi kapsayan romanda toprak sahiplerinin teknolojik araçlara bakışı yerini keskinleştirir:

Zaloğlu, “Hem üç kişiyle idare edilen harman makineleri,” dedi. “Hem de çiğidi tarlaya eken, çapasını yapan, kütlüyü toplayan makineler! Dayım, ‘Bu makineler bizi ırgat tahakkümünden kurtacak’ diyor.Doğru.Her yıl ırgatlara avuç dolusu para veriliyor. Yazık günah değil mi? Yiyip içtikleri de caba.Ciğerleri, yediklerine değmez şerefsizim!” (Kemal, 2008a:10).

*Cemile*'de olduğu gibi işçilerin kendi çalışma alanlarına engel olarak görerek karşı durdukları makineleşme, ırgatbaşı ile şoför arasındaki diyalogda aktarıldığı üzere toplumun alt sınıfları arasında da siyasi söylemlerin etkili olmasıyla kabul görmeye başlamıştır:

“Söz temsili.Lakin makine gibi var mı? Tekmil topraklarımızın makinelerle sürülüp, makinelerle ekilip, mahsulün makinelerle toplanacağını düşünüyorumda...”

“Mal seninmiş gibi seviniyorsun ha?”

“Benim olmasın. Memleketimizin şerefi yükselir ya! Geçen gün biri gazetede okuyordu, bilmem hangi düvelin esaslı kodamanlarından bilmem kim, Türkiye demiş, yakında küçük Amerika olacak!” (Kemal, 2008a: 9).

Yine benzer biçimde kendisine dayatılanlara karşı çıkan, dik başlı karakter Cemile gibi

Güllü de Orhan Kemal'in kadın işçinin birey olma durumunu temsil etmektedir:

“Dayatırım, dayatırım... Bey gelir ona da dayatırım. Getirdikleri gibi geri yollarlar.Eve meve gitmem.Giderim Pakize'nin yanına. Tekrardan girerim fabrikaya, oooh! Bey de ben, paşa da.İki el bir baş içindir. Çalışır, kazanır, geçinir giderim,” diyordu (Kemal, 2008a: 35).

Büyük toprak sahiplerinin kapitalist birikim oluşturma süreciyle birlikte yaşanan toplumsal çözülmenin mesele edildiği romanda, İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen siyasal konjonktür ve bunun sosyokültürel izleri de dikkat çekicidir:

Muzaffer Bey pantolonunun arka cebinden maroken kaplı, küçücük, şirin bir defter çıkardı:  
“Eee, tabii,” diye yaprakları çevirdi.“Kleider machen leute!” Zekai Bey anlamadı:  
“Ne demek o?”  
“İnsanı insan yapan elbisedir!”“Nece?”  
“Almanca.”  
“Bırak şu iflas etmiş, demode dili.Bunun İngilizcesini öğrenmeliydin!” (Kemal, 2008a: 66).

Türkiye'nin sınırlı devlet ekonomisinden liberal ekonomiye geçiş hamlelerinin yapıldığı kapitalizmle eklemlenme süreci, gerek sanayinin araç gereç ve teknoloji gereksinimi bakımından iktisadi gerekse bunun siyasi getirisi olarak kültürel doğrultusunu Avrupa'dan Amerika'ya çevirmesiyle ifade edilmiştir. Yerinden edilip yenisiyle ikame edilen tüm makro unsurların, toplumun bu küçük kesitine dahi nasıl sirayet ettiği, romanda ayrıntılı olarak yer bulur. Özellikle Güllü'nün hayalleriyle birlikte *Hanımın Çiftliği* romanında Orhan Kemal'in bireyin gündelik yaşamına, düşüncelerine, tavır ve davranışlarına daha fazla odaklandığını söylemek mümkündür. Zira geleneksel değerleriyle modern ilişkiler arasında kalan insanların ikilemi ile derinleşen sınıfsal ayrışmanın toplumsal kültürde yarattığı karmaşa, konum değiştiren ana karakterler aracılığıyla verilmiştir. Bu noktada olay örgüsündeki değişimin eyleme, karaktere ya da düşünce öğeleri temelinde gerçekleşmesi bakımından çeşitlendiğini söyleyen Moran,

Anadolu romanlarının çoğunluğunda eyleme dayanan olay örgüsü kullanıldığını dolayısıyla anlatının baştan sonra gelişiminde genellikle ana karakterlerin toplumsal statüsündeki farklılaşma unsuruna yer verildiğini ve dönemin romanlarındaki bu ortak özelliğin destan, masal, halk hikâyesi türlerinden yararlanma eğilimiyle bağlantılı olabileceğini ifade eder (2016b: 317-320). Öyle ki köylünün Muzaffer Bey temsiliyle gördüğü CHP'ye karşıt olarak desteklediği DP'nin yayılan etkinliği, Muzaffer Bey'i de bünyesine katmış; fabrika işçisi Güllü ise getirildiği çiftlikte Muzaffer Bey'in hanımı olup sınıf atlamıştır:

Hemen, "Peki," demezdi. Dememesi lazımdı, adet böyleydi herhalde. Böyleydi, çünkü ustabaşının karısı Serap Hanım da hemencik peki demezdi ki! (...) Evinin radyosu, elektriği, karyolası, aynalı dolabı olacak, herkes ona imrenecekti. İmrenecekti evet! Arkasından atıp tutsalar bile, yüzüne karşı yaltaklanacaklar, "Hanımefendi, hanımefendi..." İsmi Serap'a çevirtmeyi çok isterdi (Kemal, 2008a: 20).

Özellikle taşra köy ve şehirleri üzerine kurulu romanların yanında Orhan Kemal'in büyükşehre bakışı ise 1959 yılında yayınlanan *Gavurun Kızı* romanıyla temsil bulur. Mekânını Çukurova'dan İstanbul'a çektiğinde de yazarın duruşu yoksuldan, ezilenden, azınlıktan yana olmuştur. Bu defa kentleşmenin toplumsal anlamdaki tezahürünü odağına alıp, ana karakteri şoför Kamran'la birlikte kentli emekçinin dünyasını anlatmıştır.

İstanbul'un çok kültürlü yapısını Rum Evdoksiya ve şoför Kamran'ın hikâyesi ile iç içe biçimde sunan *Gavurun Kızı*, etnik unsurları Rum, Ermeni yerliler ile büyükşehre göç eden taşralılar arasında verir. Büyükşehre erken göçüp maddi olarak güç kazananların, köklü şehirlilere karşı duyduğu eziklik, mahcubiyet fakat sonradan gelerek hemşerilik bağlarıyla tutunmaya çalışanlara karşı gösterdikleri büyülenme Kamran'ın patronu vesilesiyle aktarılır. Bu anlamda genellikle köylülerin, işçilerin, yoksulların kısaca tahakküm altındaki insanların yaşantılarını konu edinerek toplumsal düzene dair mevcut sınıfsal kodları ortaya koyma yolunu seçen Orhan Kemal yazınının,

temeli sınıf ilişkilerine dayandığı için gerçekçiliği mekânsal olarak köy yahut kent bağlamında ayırmadığını görürüz. Böylelikle tahakkümün farklı biçimlerle de olsa her yerde var olduğuna dair inancı, toplumun alt kesimlerine dair bütüncül bir maduniyet anlayışıyla örtüşür.

Tüm bu örneklerle açıklandığı üzere sanayileşme hamlesinin, tarımda makineleşmenin, işçileşme süreçlerinin, kapitalizmin, sınıf ilişkilerinin derinleşen uçurumunun, köyden kente göçün tam ortasında bizzat fabrikalarda çalışmak zorunda kalan biri olarak Orhan Kemal, temel çatışması ezen-ezilen karşıtlığı üzerine kurulu olan romanlarıyla ezilen, sömürülen işçilerin hayatlarını olağanca gerçekliğiyle anlatmayı başarmıştır. Yazarın kendi yaşam hikâyesi üstüne kurulu bir yazın oluşturduğunu söyleyen Gürsel, bu anlamda Gorki geleneğine bağlanabileceğini ifade eder (2007: 101). Tarafılığını toplumsal durumlara karşı gösterilmesi gereken bir sanatçı duyarlılığı etrafında yoksuldan, işçiden, evsizden, göçmenden, azınlıktan, kısaca madundan yana belirleyen yazar için söz konusu toplumculuk bir sanat vazifesidir. Fakat bizzat yaşayarak deneyimlediği ve gözlemlediği gerçekliği romanlarına konu eden Orhan Kemal'in başarısı, gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktan ziyade onu edebibiryapı içerisinde kurgulayarak sunması ile doğrudan ilişkilidir. Moran, söz konusu niteliği şu şekilde açıklar:

Orhan Kemal toplumsal ve ideolojik bir sorunu yani ezen-ezilen karşıtlığını sergiliyor romanda ama Çukurova'da gözlemlediği gerçekliği olduğu gibi yansıtarak değil, ona bir form vererek, onu yapılaştırarak. İşte bu yapı, ilk bakışta fark edilmese de, bir masal yapısıdır. Orhan Kemal kurgu konusunda son derece titiz davranmış, yapıyı matematiksel dengelerle ifade edilebilecek şekilde kurmuştur (2016b:50).

Öyle ki kurgu açısından bakıldığında, gerçekliği tüm yönleriyle kurmaca bir bütün haline getirirken kullanılan anlatımda karakterlerin konuşmaları, diyaloglar, homurtular, dedikodular dolayısıyla karakterlerin kendi sesleri yoğun biçimde yer bulurken yazarın sesine, anlatıcı rolüne ve yorumuna pek rastlanmaz. Biçimsel olarak özellikle karakter konuşmalarının yerelliğinde görülen dolaysız ve kimlikli dil, pratik anlamda gerçekliğin

hissedilmesine önemli katkı sağlamaktadır. Daha ziyade sınıf ortak paydasında çıkarları sebebiyle bir görülerek Boşnak, Arnavut, Arap, Yahudi, Kürt, Laz, Rum, Ermeni olmak üzere pek çok etnik, dini, kültürel farklılığa kendi dilleri ve konuşma biçimleri aracılığıyla yer verilmiştir. Bu noktada romanlara ana akışını veren göç unsuru da özellikle şehir hayatının getirdiği yenilikler ve kültüre karşı yabancılığın temsili bakımından karakterlerin konuşmalarında kullanılan şive ve ağız ile yerel söylemlerde kendini gösterir. Hem olay örgüsünün akışını kuvvetlendirici yapısı hem de roman kişilerinin karakteristik özellikleri, iç sesleri ve düşünme biçimlerini oldukça yalın bir anlatımla ifade eden diyaloglar, Orhan Kemal yazınının temel taşlarındandır. Gerçekçiliğin en keskin biçimde hissedilmesine sebep olan ise yoksulluk, sefalet gibi zor koşullarla mücadele ederken ütöpik bir iyilik temsili olarak tek yönlü değil; cahilliği, işbirlikçiliği, hayalleri, isyanı, kin ve nefreti, kurnazlığı, kıskançlığı, dedikodusu, intikamı, ikiyüzlülüğü koşullara göre gün yüzüne çıkan ince detaylarla işlenmiş karakterlerin derinliğinde saklıdır. Bunun yanı sıra romanları toplumcu gerçekçiliğe bağlayan bir diğer yön olarak olumlu tip unsuruna özellikle ustabaşı karakterleriyle ve yazarın kendi üstlendiği misyonla birlikte yer verilir.

Orhan Kemal, köyden taşra şehirlere, oradan büyük şehirlere doğru göç meselesinin merkezinde yer aldığı toplumsal dönüşüm, tarımda makineleşme ile sanayi açılımı, kapitalizmle eklemleme, egemen ideolojide yer değiştiren değerler çatışması, işçi ve köylünün insanlık dışı çalışma koşulları, yaşam mücadelesi, farklı dünyalarla tanışma, dışlanma, ezilme süreçleri, yoksulluk gibi büyük toplumsal meseleleri, toplumun en görünmeyen, hesaba katılmayan insanları ile onların düşünceleri, bakış açıları üzerinden anlatmayı seçmiştir. Ezen-ezilen ilişkisini yalnızca iktisadi sömürünün bir sonucu olarak ele almaz Orhan Kemal romanları, zengin ile yoksul, köylü ile şehirli çatışması arasına sıkışıp kalmaz; tahakküm ilişkilerinin her mertebede, güç, para ve statüye kendisinden bir kademe daha yakın olan alt sınıf içi katmanlarda da var



olduğunu gösterir. Bu anlamda uzaktan bakışla romantize bir işçi köylü güzellemesi değil, tüm zaaflarıyla, zayıf yahut kötü özellikleriyle, arzu ve özlemleriyle, haset ve yoksunluklarıyla hayatın kenarında kalanlarının sesini duyurmuştur. Kendinden bir üst mevkide bulunana imrenen, kendinden daha zayıf konumda olanı hor görüp, aşağılayan roman kişileri, tâbi oldukları büyük tahakkümün küçük ölçekli uygulayıcıları olarak görünür. Gürbilek, bu özelliği şöyle anlatır:

Yoksulların yalnız yoksul değil (Orhan Kemal'in zengin sözlüğüne başvurursak) aynı zamanda "kılıksız, hımbıl, pısrık, ahmak, sümsük, sünepe, uyuz, uyuşuk" olarak görüldükleri, kendilerini de böyle görmeye zorlandıkları bir toplumun anlatıcısı. Çocuklar da aynı dünyaya doğar. Herkesin kendinden başkası olmak istediği bir bovarizmin içinde yakalar Orhan Kemal yoksul çocuğu. (...) Bir Orhan Kemal hikayesinde sadece zenginler yoksullara değil, yoksullar da yoksullara "hava atar, fiyaka söker, kurum satar, çalım atar, sükse yapar, caka satar, fort atar, zort çeker" (2015a: 67-71).

Kurduğu canlı ve zengin olay örgüsü ile zaman ve mekânın getirdiği farklı toplumsal koşulların, karakterlerin kişilik özelliklerinde, tavır ve davranışlarında meydana getirdiği değişmeyi konu edinen romanlar, toplumsal ölçekli büyük güç dengelerini, alt sınıfların küçük ve önemsiz görülen hayatları üzerinden anlatır. Yakından tanıdığı insanların gerçekliğini, yaşam koşullarını, ilişkilerini, konuşmalarını, şakalaşmalarını, hayallerini, tavırlarını, olduğu gibi bir kurmaca yapının zeminine oturtan yazar, toplumun sosyo-ekonomik dönüşüm süreçlerine maduniyet penceresinden bakar. Romanlarda görülen kişiler ve olayların, gündelik hayatın ta kendisiymişçesine akan olağan, okuru ikna ediciliği yüksek yalın hali, söz konusu biçimsel özelliklerin güçlü ve zengin yapısından kaynaklanmaktadır. Karakterler, romanın geçtiği dönemin ve yerin koşullarında aynı konumda olan herkesin yaşayabileceği, sıradan, gündelik olayların içindedir; öyle ki olağandışı unsurlara, mucizelere rastlanmaz. Tüm bu sebeplerle, biçimsel olarak sıralı bir zaman akışının, diyaloglarla zenginleştirilen üçüncü tekil kişi anlatıcısının kullanıldığı ve bir dönemin panoramasını zaman ve mekânlara bire bir bağlı kalarak romanlara taşıyan Orhan Kemal yazını, 1950'lerin Türkçe edebiyatında toplumcu gerçekçilik akımının en belirgin temsilini oluşturmaktadır.

### 3.2. Kemal Varol Romanlarında Yeni Toplumcu Gerçekçilik

*Gerçeklikle başa çıkamayan insanların  
gerçekliğin yerine koydukları tılsımlı  
bir son çare değil midir sanat?*  
Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*

1977 yılında Diyarbakır Ergani’de doğan Kemal Varol, 2001-2007 arasında yayınlanan *Yas Yüzükleri*, *Kin Divanı*, *Temmuzun On Sekizi* adlı üç şiir kitabının ardından 2011’de *Jar*, 2014’te *Haw* ve 2016’da ise *Ucunda Ölüm Var* kitaplarıyla roman dünyasına girmiştir. *Demiryolu Öyküleri* ve *Memleket Garları* adlı derleme kitapları da bulunan yazar, son olarak *Sahiden Hikaye* ile yazın alanına öykü türünü de katmıştır. 2000’lerde ivme kazanan Türkçe edebiyatta pek çok yeni ve bir türün devamı niteliğinde romana rastlanmakla birlikte, bu çalışmada toplumcu gerçekçiliğin edebiyat dahilinde günümüzün modern-postmodern dünyasına paralel olarak farklı biçimler edinerek geliştirdiği yeni damarın izlerini sürmek üzere Kemal Varol yazınına odaklanılmıştır. Yazarın bu noktada dönemin temsili örnekleme olarak seçilmesi, 1950’lerin toplumcu gerçekliğine yeni bir nefes kazandırdığı iddiası ve bu ‘yeni’nin niteliklerini ortaya koymak çabasının bir sonucudur. Dönemin pek çok ismi arasında seçilmesinin en önemli sebebi ise toplumcu gerçekçiliğin 1950’lerdeki yansıması olarak belirlenen Orhan Kemal ile benzer biçimde kendi yaşadığı yerin, yakından bildiği insanların ve içinde bulunduğu toplumsal koşulların romanını yazmasıyla doğrudan ilintilidir. İki yazarın edebiyat yaklaşımları ile de süren söz konusu benzerlik, romanları üzerinden yapılan detaylı okumada, anlatının içerik ve biçim bakımından değişiminde siyasi, sosyal, kültürel ve ideolojik konjonktürün, toplumsal iletişim ve dil kullanımlarına bağlı olarak edebi yönelimlerin, küreselleşen dünya düzeniyle gerçekliğin evriminin daha doğrudan görülebileceği düşüncesiyle de tercih unsuru olmuştur. Nitekim metinlerde tarihsel gerçekliğe dair izlerin kendini daha ziyade edebi

olarak belli ettiğini öne süren Lukács'ın "Sanattaki ideolojinin asıl taşıyıcıları, soyutlaştırılabilir içerikten ziyade yapının biçimleridir" yorumu doğrultusunda söz konusu örneklem, içeriksel bağı benzerlik temelinde kurarak biçimsel farklılaşmanın daha açık görünmesini hedefleyerek oluşturulmuştur (Eagleton, 2015b: 39). Ayrıca çalışmanın 1980'lerden itibaren modern-postmodern akımların bir arada yerleşmesiyle geleneksel seyrinden ayrılıp farklı bir yöne sapan Türkçe edebiyat için toplumcu gerçekçiliğin çehre değiştirmiş biçimde sürdürüldüğünü ileri süren savı için de Kemal Varol yazını oldukça zengin bir kaynak niteliğindedir. Tüm bu sebeplerle yazarın bir nevi üçleme olarak da görülebilecek olan *Jar*, *Haw* ve *Ucunda Ölüm Var* romanları, önceki dönem karşılaştırmalarıyla birlikte incelenerek son yıllarda Türkçe edebiyatta toplumcu gerçekçiliğin kazandığı yeni görünümdeki önemli etkisi açıklanmaya çalışılacaktır.

2014 yılında *Haw* romanıyla Cevdet Kudret Edebiyat ödülünü alırken yaptığı konuşmada Kemal Varol, yazma dürtüsünün toplumsal ve edebi iki yönlülüğünü şu şekilde açıklar:

Çoğu yazar için romanlarında toplumsal meselelere değinmek bir tür vicdan meselesine dönüşmüştür zamanla ve bu durum galiba benim için de geçerli oldu hep. Bir yanda yazarın anlatmak istediği büyümlü hikâyeler, diğer yanda aynı yazarın kendisinin de maruz kaldığı yaşam ve onun doğurduğu baskılar. Bir yanda edebiyatın o büyümlü çağrısı diğer yanda yazarın, yazmak dışında kendisine biçtiği bir takım toplumsal görevler. Bir yanda dilin o ışıklı dünyası, diğer yanda yazarın dahil olduğu dünyanın dili. Bir dış basınç kadar, belki ondan da şiddetli bir tür iç basınçla yaşamayı kastediyorum. Birbirini durmadan rahatsız eden, hatta zaman zaman birbirini biçimsizleştirme tehlikesini de barındırmasına rağmen yan yana duran bu iki kaygı, bizim gibi ülkelerde yaşayan yazarların yazgısıdır belki de (Varol, 2014).

Yazarın ilk romanı *Jar*, 1983 yılında pek çok göçmen grupla birlikte esas olarak 'güneylilerin' yaşadığı Arkanya denen kasabaya gelen iki meçhul adamın hikâyesini bulma çabasının ardında, dönemin siyasi ve toplumsal ortamının kayıt altına alınmasını içerir. Diğer iki romanında da görülen ve 'hayali başkentim' dediği Arkanya, bir roman kasabası olarak şöyle betimlenir:

Karşısındaki upuzun ovaya değil de üçgen şeklindeki Makam Dağı'nın eteğine kurulmuştu Arkanya. Kara kuru evler, bu evlerden sokaklara yayılan pis sular, başıboş hayvanların bıraktığı gübreler, kasabanın epey uzağında kurulan bir fabrika, eski bir otel, üç beş dayanıksız ağaçla pencere pencere gökyüzüne bakıyordu kasaba. Kenarlarında patlamış kamyon lastikleri ile köpek leşlerinin serildiği upuzun bir yol kasabaydı boydan boya bölüyor, sonra da ovadaki tren istasyonuna uzanıyordu. Yabancılar yıkık dökük istasyonda inip etraflarına şöyle bir bakınır, sonra da bir çırpıda geri dönerdi (Varol, 2016a: 14).

Mecburi bir sürgün yerinde yaşayan insanları anlatan yazar, özellikle yoksulluğu odağına alırken ayrıca sık sık yer verdiği dilenciler, meczuplar ve delilerle toplumsal düzenin dışına itilenlere de ses kazandırır:

Yoksulluk diz boyuydu Arkanya'da. Ev önlerinden kuru ekmek toplayanlar, kedi köpeği çöpten kovup kendileri eşinenler, kasaba meydanındaki esnaflara el açarken birden bire yere yığılanlar, elbiselerine bir düğme bile bulamayıp bağı açık dolaşanlar... Ne vakit gökyüzünü kaplayan anason kokusu bir rüzgarla dağılsa, sokakları kasabalının aşıktan kokan nefesi doldurmaya başlıyordu. Sadece peynir üretilip, bu peynirleri yok pahasına tüccarlara satan köylüler ile yıl boyu özenle yetiştirdikleri üzümünü birkaç kuruşa rakı fabrikasına veren kasabalının başka bir geliri yoktu (Varol, 2016a: 50-51).

Haritalarda adı olmayan Arkanya, etrafındaki Makam Dağı, Papaz Gölü, Zülküfül Bahçeleri, rakı fabrikası, tren istasyonu ile birlikte yazarın doğup büyüdüğü çocukluk mekânı Ergani'ye bağlanırken sahip olduğu sosyokültürel unsurlar ve içinde bulunduğu siyasal, toplumsal durum ile de Türkiye'de sıkıyönetim yıllarının temsili olarak kurgulanmıştır:

Vakti zamanında vilayet olmayı başarmış, birçok ünlü şahsiyet yetiştirmiş, Şeyh'in isyanına yataklık etmiş bu kasabanın merkezinde genellikle Bulgar göçmeni Türkler oturuyordu. Kürtler ise, her zamanki gibi ova ve dağdaki köyleri mesken tutmuştu. Şimdilerde, göçmen Türklerin yeniden göçmesiyle onların boşalttığı evleri Kürtler dolduruyordu. Ermeni ustaların yaptığı toprak damlı, avlulu taş evler aktarılıyor, kasaba evleri günden güne betona teslim oluyordu. Bir vilayetken, yeniden bir kasabaya dönen Arkanya ovaya doğru genişlese de, eskiye dair tüm özelliklerini birer ikişer kaybediyordu (Varol, 2016a: 101).

Kasabanın geçmişine dair detaylarla birlikte aktarılan toplumsal hafıza meselesi, yazarın diğer romanlarında da kendini gösteren ortak bir tema olarak bulunur. *Jar*'da defnecilerin talan ettiği Ermeni Mezarlığı, Meryem Ana Kilisesi gibi unsurlar toplumsal gündemin çözilemeyen meselelerine işaret eden birer simge olarak kullanılır:

Karışık zamanlarmış. İnsanlar oradan oraya savruluyor, yurt bildikleri yerleri birer ikişer terk etmek zorunda kalıyormuş. Kanla taşıyormuş sarnıçlar. Dağlar tepeleme ceset doluymuş. Biz gelmeden burada olanlar memleketi ve sevdiklerini kaybediyormuş. Dönüp yaşlı gözlerle bakıyorlarmış geride kalan yurtları ve dağa taşa gizledikleri altınlarına. Onlardan kalanlarla biz geçiniyormuşuz. Sürüyormuşuz topraklarını. Güdüyormuşuz hayvanlarını. Alıp altınlarını ve en güzel kızlarını, hayat sürüyormuşuz. Hatıra namına bir şey hatırlamıyormuşuz. Belki de işimize gelmiyormuş (Varol, 2016a:121).

Yoksulluk, yasaklar, baskı, işkence, dayak, ölüm, korku, nefret, küslük, düşmanlık, intikam ile çevrili biçimde aktarılan dönemin toplumsal ortamının meçhul bir kasabaya dahi kalan bakiyesi, oldukça yalın, gerçekçi bir dille yine o resim içinden anlatılır:

Bütün akli başında adamların işkencelerde çürütüldüğü, içeriden sağ salim çıkanların bir daha geri gelmemek üzere sınırı geçip kapağı yurtdışına attığı, geriye yanmışlar, işe yaramazlar ve delilerin kaldığı, kahve meyhanelerinde hep kederli şarkıların çalındığı, gecenin bir karabasan gibi bütün sokaklarını sardığı Arkanya (Varol, 2016a: 240).

Tüm bu sarsıcı toplumsal çerçevenin yanı sıra Hisar Bank, Feza tabancıları, Ankara Gazozları, Mintax kutuları, Beykoz kunduraları gibi pek çok ögeyle birlikte de dönemin gündelik yaşantısına yine ortak toplumsal hafıza üzerinden yer verir yazar. Sıradan bir günün siyasi gündemle nasıl iç içe geçmiş biçimde yaşandığını, benzer şekilde hem dönemin tanıdık figürleriyle gerçeğe yaslanan hem de başka bir dünyanın gözüyle bakan metaforik bir dille gösterir:

Zaman zaman birisi kalkıp kovboy şapkalı Yılmaz Güney'in elindeki silaha kadeh kaldırıyor, bir başkası Müjde Ar'ın yarı çıplak resminden yanak alıyor, biri de duvardaki Milli Güvenlik Konseyi üyelerinin toplantıdayken çekilmiş fotoğrafına gizli gizli leblebi fırlatıyordu (Varol, 2016a: 30).

Kasabanın köpeği Feryat, bildiği yolda hep ağır ağır yürürdü. Kimseye saygı sevgide kusur ettiği görülmemişti. Geceleri duvarlara kızıl yazılar yazan gençleri bir kere olsun ele vermemişti mesela. Üzerine sakallı adamların afişlerinin yapıştirildiği elektrik direklerine hiç ama hiç işememiş. Gerçi mahalleden geçen sarkık bıyıklı yabancılara çok havlamışlığı vardı fakat genelde miskindi (2016a: 48).

Gündelik hayatın anlatımında en etkili aktarımın “mücadele ya da düşmanlık eğretilmeleri” yoluyla sağlanabileceğini ifade eden Fiske'nin bu noktadaki görüşleri,

romanda toplumsal karşıtlıkların birbirini işaret edecek biçimde kullanımını desteklemektedir (Bolat, 2007: 89):

Sokaktan geçen tek tük arabalar, yoldan çevirdikleri herhangi birini alıp polise teslim eden askerler, ellerindeki defolu malları kasabalılara kakalamaya çalışan seyyar satıcılar, başlarının üzerine yerleştirdikleri tepsideki halka tatlılarla sokak sokak dolaşan, bir çemberin peşinden yokuş aşağı koşturan çocuklar, açık sigara satan, bul karayı al parayı oynatan yeni yetme gençler, dalgın dalgın yürüyen işsiz güçsüzler, sokaktan geçen köpeklere bile kimlik soran askerler, neden Arkanya'ya sürgün edildiklerini hala anlamayan yabancı memurlar, yaşlıların inkılap dediği darbeden sonra bir türlü kendilerine gelemeyen, türlü işkencelerle içlerine kapanan eski solcular, yaşadıkları onca işkenceyle suskunlaşan, içlerine kapanan, askerlerle göz göze gelmemeye çalışan devrimciler, ellerindeki öteberi ve kafesteki keklilikleriyle kasabaya akın eden şalvarlı köylüler ile inzibatların geçtiği yoldaki hiç kimse artık ilgilendirmiyordu bu gözleri (Varol, 2016a: 18).

Arkanya'nın 1983 yılındaki resmiyle ve temsil ettikleriyle tanışmanın ardından Hayri Abi'nin Kazablanka Meyhanesi ve onun tam karşısında on yıldır küs olduğu kardeşinin Duple Meyhanesi, hikâyenin iki meçhul adamının hiç konuşmadan karşılıklı olarak birbirlerine nefret ve intikam dolu bakışlarla oturdukları mekânlar olarak bulunur. İsimleri sonradan Rahatsız Kamil ve İçli Halil olarak öğrenilen karakterlerin kasaba için endişe uyandırıcı muamma kinleri, aynı zamanda Hayri Abi ve kardeşinin artık sebebi dahi hatırlanmayacak kadar kökleşen küslüğüyle paralel olarak anlatılır. Sıkıyönetim koşullarının derin bir arka plan olarak kullanıldığı romanda toplumsal meselelerin, büyük olayların bu meçhul kasabadaki küçük hayatlara nasıl etki ettiğini izleriz:

Sıkıyönetim vardı memlekette. Beş kişinin aynı ayak izini yürümesi dahi suç kabul ediliyordu. Adım başı sokakları arşınlayan, genellikle dörderli gruplar halinde ve birer metre arayla yürüyen, kollarında "görevli" yazantam teçhizatlı askerlerin gözüne ilişmemek için kalplerindeki gümbürtüyü dindirmeye çalışıyordu insanlar (Varol, 2016a: 12).

Böylesi tedirgin bir gündelik hayatın ortasına esrarengiz biçimde düşen Rahatsız Kamil ve İçli Halil meselesi, başta meyhaneci Hayri Abi olmak üzere kasabalı tarafından endişeli bir merakla sebep olduğundan, roman boyunca bu iki meçhul adama dair meyhaneci müdavimi Elektro Cemil'in başlattığı gerçek hikâyeyi anlatma oyunu, daha

sonra rötör treni yolcularının ağızından aktarılan türlü tevatürlerle de tam bir bilinmeze dönüşür:

Çaresiz, Elektro'nun teklifini kabul ettiler. İhtiyarların gerçek hikayesi, Elektro'nun anlatacağı ilk hikaye de olabilirdi, sonuncusu da. Hatta bu hikayelerin hepsi yalan olabileceğı gibi, tümü birden tek bir gerçeğı de karşılayabilirdi. Gerçek denilen şey, biraz olsun yalana selam vermeliymiş onun nazarına göre. Zaten aslına bakılırsa bir hikayenin kendi başına doğruluk payı olmazmış hiç. Ama bütün hikayeler birbirini tamamlar tamamlamaz, gerçeğın ta kendisi şıp diye çıkarmış orta yere (Varol, 2016a: 45).

Böylelikle, meçhulden gelip meçhule karışan kahramanların masalsı anlatımlarla aktarılan, birtakım ortak unsurlarla iç içe geçen, kimi yarım kalan kimi bir diğeri bütünleyen yanları ve anlatıcısının dil ve söylemi etrafında şekillenerek her biri yeni birer kurmaca olan hikâyelerle birlikte bir gerçeklik oyununa sahne olur roman. “Şüphesiz asıl hikaye bu değildi. Tam da inandığımız anda, hep başka bir yerde başlardı hikaye.” şeklinde kendi girift muammasını ifade eden yazarın yöntemi, Eagleton'ın şu cümlelerinde daha da açıklık kazanacaktır (Varol, 2016a: 266):

Tek bir büyük anlatı yoktur, sadece bir sürü küçük anlatı ve bunların kendi kısmi hakikatleri vardır gerçeğın en basit yanı bile sayısız farklı şekilde anlatılabilir ve anlatıldığında bunların hepsi birbiriyle uyumlu olmayacaktır. Anlatılaştırmak, saptırmak demektir. Aslında yazmanın da saptırmak demek olduğu iddia edilebilir. Yazı zamanda açılan bir süreçtir ve bu açıdan anlatıya benzer şu halde tek sahici edebi eser, bu saptırmanın bilincinde olan ve hikâyeyi bu saptırmayı da hesaba katarak anlatmaya çalışandır (Eagleton, 2016:119).

Yazarın üslubuna yerleşmiş olan farklı anlatıcıların seslerinden oluşan kurmacalar bütünü, geleneksel gerçekçiliğın üçüncü tekil kişi ile üst ses anlatıcısından ayrılır. Karakterlerin kendi dil ve söylem biçimleriyle kendi ideolojik anlam alanını oluşturduğu bu kurgu, okur için bir yeniden yazma sürecine de imkân tanır. Her bir hikayenin aynı oranda ihtimal dahilinde olduğu bu çok sesli yapı için Parla'nın “öykülemenin ürperten hazzı ve kıskırtan olanakları” tabiri oldukça yerinde olacaktır (2015: 233). Tektipleştirici kimlik politikaları ve ötekileştirmenin had safhada yaşandığı koşullar altında gerçeğın yalnızca çizilen ideolojik sınırlar içinde tek bir biçimde tanımlanmasına karşı çıkan çoğulcu anlatım, bu anlamda romanın bel kemiğini

oluşturmaktadır.

İçinden meçhul adamların geçtiği, istasyonunda ancak rötör yapan trenlerin durduğu, rakı müptelası köpekleri dahil olmak üzere orada yaşayan herkesin gitmek isteyip asla gidemediği bir yer olarak *Jar*'ın baş kahramanı olan Arkanya, gazetelerde yer almayan toplumsal meseleleriyle 1980 ve sonrası dönemini vicdani bir sorumlulukla kayıt altına almak isteyen Kemal Varol'un, gerçekliği edebi olanla buluşturduğu roman üslubunun en önemli unsurudur. Üç yıl sonra yayınlanan *Haw*, yine Arkanya'nın başrolünde olduğu, yazarın metaforik öğelerle ördüğü anlam alanını daha da pekiştiren bir niteliktedir. Makam Dağı, Papaz Gölü, Zülküfül Bahçeleri, peynir çarşısı, rakı fabrikasının yerine geçen çimento fabrikası ile varlığını sürdüren Arkanya, Ecevit'in "Yaşanılan gerçeği çoğu kez de somut gerçekle örtüşmeyen bir imgeler dünyasını devreye sokarak dile getirmeye çalışır; kendisiyle, içinde yaşadığı gerçeklik arasında yeni bir evren yaratır sanatçı." şeklinde ifade ettiği üzere yine küçük bir Türkiye fotoğrafı ortaya koymak için yazarın hayali mekanı olarak başrolde (2016: 30). Kasabaya bu kez, bir sokak köpeği olan Mikasa'nın gözünden bakılır:

Kasabanın kuzeyinde, Makam Dağı'nın eteklerinde kurulu taburun çöplüğü sadece bizim için değil, kasabadaki cümle yoksullar ve hayvanat için bir cennetti adeta. Dökülen yemekler, tarihi geçmiş konserveler, kantin artıklarını karnımızı doyurmamız için bir çöp dağına dönüşmüştü. Kasabadan gelen çöplerle hiç ilgilenmiyorduk bile. Yiyecek bir şey çıkmıyordu kasaba çöplerinden. Yoksulların çöpü az olurdu çünkü (Varol, 2014: 35).

Toplumsal gerçekliği sesi duyulmayanların odağından ele alan Kemal Varol, hiç bilinmeyen bir dünyanın kurmaca öğeleriyle birlikte adeta gerçekliği gerçekliğin dışına çıkararak görmeyi önermektedir. Öyle ki Kuzey-Güney arasında yaşanan bir iç savaşın ortasında mayın arama göreviyle askeri birliğe yollanan sokak köpeği Mikasa'nın geçmiş ve daha eski geçmiş şeklinde torunu ve kendi sesinden anlatılan hikayesi ile *Haw*, 1990'ların toplumsal gerçekliğini masalsı bir fabla dönüştürerek meseleye tamamen yabancı bir gözle bakmayı dener. Bu anlamda romanın kendine has



karakteristiğinin temeli, postmodern edebiyatın biçimsel tekniklerinden alegori ile beslenmektedir:

Yaşamın doğrudanlığından kaçıp, başka türünün büyüsünü oluşturmak isteyen edebiyat sanatçısının ilk kullandığı eğretilmelerden biri alegoridir. Geleneksel alegori, imgenin çocukluğudur; karmaşık değildir; soyut bir kavramın/davranışın/eğilimin, onu somutlaştıran/genelleştiren başka sözcükle/kavramla yer değiştirmesiyle oluşur. Açık bir eğretilme türüdür, arkasında gizlediği anlamı bulup çıkarmak hiç de zor değildir. Kolay çözümlenen yapısıyla, okurun somut gerçeklikten uzaklaşmasına, aşkın boyutlarda kendini yitirmesine olanak vermeyen geleneksel bir imge türüdür alegori. İmge, farklı gerçeklik kategorileri arasında yaşar; bir ayağı soyutta bir ayağı somutta durur; bir yanıla reel gerçeğin parçasıyken öteki yanıla kurmaca dünyanın malıdır amacı, bu farklı düzlemleri birbirine yaklaştırmak, birbirinin içinde eritmek, onlardan yeni bir dünya yaratmaktır (Ecevit, 2016:51).

Hikaye, anlatı, masal ve gerçekçiliğin iç içe var olduğu kurgusuyla *Haw*, yazarın bir önceki romanı *Jar*'da var olan bazı unsurlar bulundurarak gerçeklik ve kurmaca arasındaki hikaye etme anlayışını tekrar ortaya koymasının yanı sıra metinlerarası bir özellik de kazanmış olur:

Şurada iki ayrı meyhane varmış, sahipleri kardeşmiş de günün birinde birbirlerini öldürmüşler, yok kasabanın en ünlü müzisyeni şu elektrikli direğine çıkıp ikinci kez intihara kalkışmış da yine başaramamış, yok eskiden bir rakı fabrikası varmış kasabada da köpekler bile mest olurmuş atıklarından; saydıkça sayıyordu (Varol, 2014: 31).

Elektro Cemil, alkolik köpek Riki'nin hangi sahibini seçeceğine karar veremeyerek intihar eden dedesi, Diyarbakır Cezaevi'nin işkenceci köpeği Co, Ulu Önder'in avcı köpeği Fox sayesinde de *Jar*'la bağlantılı hale getirilen roman, yazarın “dünyanın ilk savaşmak istemeyen mayın arama köpeği” olarak tanıttığı Mikasa ile toplumsal gerçekliğin taraf tutmayan doğa temsili olarak başka bir anlam dünyasının söylemsel düzlemini kullanır:

Kimi geceler, sivil elbise giymiş ama ellerinde telsizler olan bazı sarkık bıyıklı adamlar belediyenin iş makineleriyle mezarlığa gelip büyükçe çukurlar açıyor ve kahverengi ayakkabılı birkaç kişiyi aynı anda çukurlara yuvarlanıyorlardı. Mezarlık köpekleri olduğumuz için insanların adetlerini az buçuk da olsa biliyorduk. Ne bir namaz kılınıyor onlar için ne helallik isteniyor ne de bir dua okunuyordu. Çukurların üzerini hızla örtüp gidiyordu adamlar. Lime lime elbiseli o gençlerin kim olduğuna dair bir fikrimiz yoktu ve neden topluca gömüldüklerini de anlayamıyorduk. Yakınlarda bir yerde savaş olduğunu ve

bunun normal olduğunu söylüyordu çetemizin ruhani lideri Latif Dede (Varol, 2014: 32).

Söz konusu yabancı evrende, insanların gündelik yaşantısına sirayet eden her türlü ideolojik unsurla birlikte Arkanya, köpek Mikasa'nın bakışında tarafsız bir konum edinir:

Kasaba meydanında uzaklara bakan heykelin önünde durdum. Beni görür görmez taşını hazır eden çocuklara, eli zincirlenmiş tutukluları adliyeden alıp ibret olsun diye kasaba cezaevine yürüyerek götürülen askerlere, tedirginlikle, adeta tüy gibi hafif adımlarla sağda solda beliren kadınlara, kasaba meydanında peynir satan köylülere, okuldan çıkan çocuklara, kasaba kahvehanelerinde topluca oturup durmadan çay içen kara gözlü gençlere, dar paça pantolonları ve uzun tespihleriyle sokakları adımlayan çember sakallı adamlara, panzerleriyle kasabanın ortasından hızla geçen polislere, dükkan önlerinde akşamı bekleyen esnaflara, vitrinlerden sarkıtılan işkembelere, eski bir Pazar tezgahı üzerine istifleyip sokak sokak gezdirilen balıklara, baş aşağı tuttuğu köy tavuklarını evine götürülen ihtiyarlara, açık sigara satan okul sonrası çocuklarına baktım. (...) Kuzeyden güneye asker, güneyden kuzeye köyleri boşaltılmış köylüler taşıyan trenlerin işlediği garın, kapısında iki sivil polisin nöbet tuttuğu lisenin, daha çok miting yapıldığı zannı uyandıran düğün salonlarının, bahçesinde ürkek çocukların oyun oynadığı polis lojmanlarının, üç harfli kızıl yazıların çiziktirildiği çatlamaş duvarların, yanmış kamyon lastiklerinin seçildiği açık alanların, bahçesinde askerlerin voleybol oynadıkları, nöbet tuttıkları, eğitim gördükleri taburların, akşamın çökmesiyle boşalan, evlerine çekilen insanların yanından yöresinden geçtim (Varol, 2014: 36-37).

Çember sakallılar, sarkık bıyıklılar, kara gözlüklü dar pantolonlu gençler, gür bıyıklı gençler, yeni kazılan mezarlar, damalı fularlar, kendisi ortalarda görünmediği halde adı sık sık zikredilen başkana gönderilen selamlar, Güneyce konuşmalar, kuyu boyunda derin çukurlar, kesif kokular, bodrumlar, beyaz otomobiller gibi pek çok metaforla birlikte köpek Mikasa'nın gözleri önünde seyreden toplumsal gerçekliği, hiç bilmediğimiz hayali bir meseleye tanık edilir gibi görürüz:

Kimse yalnız yürümemeye çalışıyordu adeta. Grup halinde bir yerlerden çıkıp grup halinde yol alıyorlardı. Ama hepsinden daha başka bir hal vardı üzerlerinde. Yürürken ikide bir durup arkalarına bakmak gibi tuhaf huylar edinmişlerdi. Üç beş adım attıktan sonra durup arkalarına bakıyor, parmaklarıyla ter içindeki enselerini yoklayıp birdenbire istikamet değiştiriyorlardı. Bir köpeğin her şeyi anlamasını kimse bekleyemez elbette. Aldırmayıp yoluma devam ettim (Varol, 2014:163).

Sokak köpeği olarak kıyısında yer aldığı savaşı hiç yaşamıyormuş varsaydığı günlerin ardından mayın aramak üzere eğitilmek ve ardından bir dağ karakolunda görevlendirilmekle birlikte Mikasa, yaşananların bizzat içinde yer almaya başlar. Bu noktada özellikle toplumsal gündemde birtakım istatistikler olarak yer bulan ve direkt temas etmediği sürece varlığı dillendirilmeyen gerçekliği ile gündelik hayatın bir parçası olan savaşın ruh hali, insanların sessiz kayıtsızlıklarını simgeleyen haberler aracılığıyla ifade edilir:

Gazetelerde kahvehanede oturan beş polisin şehit edildiği yazıyordu. Gazetelerde cumhurbaşkanının kalp ameliyatı geçirdiği yazıyordu. Gazetelerde, havaların ısınmasıyla denize giren yarı beline kadar soyunuk Alman Martina'nın ülkemizde tatilini geçirdiği için mutlu olduğu yazıyordu. Gazetelerde on iki Güneyli gerillanın öldürüldüğü yazıyordu. Gazetelerde süper valinin futbol şov yaptığı yazıyordu (Varol, 2014:100).

İnsani olmayan fakat normalleştirilen toplumsal hayatın koşullarını anlatmak için yaşanan gerçekliğin dışına çıkarak onu başka yabancı bir olaylar dizisi şeklinde, masalsı bir kurgu ve ironik bir dille aktarmayı seçen yazar, seçtiği kahramanların kıyıda köşede kenarda kalmışlığında olduğu gibi, ele aldığı meselenin kendisine de doğrudan değil semboller yoluyla mesafe koyan bir kıyıdan yaklaşmayı seçer. Sonunda romanın mekanı, tüm katı gerçekliğin bir masal olarak geçmişte kalmasını umut ederek Arkanya'yı ve yaşananlarını kaplayan bir denizle buluşup kaybolur. Dolayısıyla Kemal Varol yazınının edebiyata dair kurduğu bu gerçeklik ve muamma birliği *Haw* ile zeminini sağlamlaştırır:

Söylenenlere göre yakınlarda ne bir tren yolu ne anlatıldığı gibi bir karakol ne dağlar varmış. Deniz varmış onların yerine. (...) Ama herkes göçüp gitse de hikayesi kalırmış geriye. Ağızdan ağza yayılır, her ağız ona yeni bir cümle ekler, bakiyesi sonradan gelen nesle devredermiş bazı hikayelerin yükü. "Yalan" demişler, "tevatür" demişler, "ne böyle bir hikaye cereyan etti burada ne de yıllar önce bir mayın arama köpeği geldi buraya. Hiçbir zaman, anlattığınız gibi böyle saçma sapan bir iç savaş falan da yaşanmadı bu topraklarda. Herkes kardeş kardeş yaşadı yıllarca." Babam, annesinin bu hikayeyi savaştan ve insanlardan uzak durmaları, kendilerini mışıl mışıl bir uykuya teslim etmeleri, gökten üç elma düşmesi, tatlı tatlı rüyalar görmeleri, uyuyup büyümeleri için anlattığını söylerdi. Ama bana kalırsa dedem hiç bitmeyen bu savaşın tam içinde bir yerlerdeydi ve bütün yaşadıklarını unutmak için bambaşka bir savaş veriyordu hala (Varol, 2014: 230).

Yazarın 2016 yılında yayınlanan son romanı *Ucunda Ölüm Var* ise daha geniş toplumsal grupları da içererek Türkiye'nin çözümlenemeyen sorunlarına farklı tarafların kendi seslerini dillendirdiği çoksesli bir yaklaşımı içermektedir. *Jar* romanında yer alan Ağıtçı Kadın, bu kitabın ana karakteri olup şehirden şehre dolaşarak kendisini ölüm döşeğinde çağırdığını duyduğu Heves Ali'yi bulmaya çıkarken, uğradığı her durakta her birinin kendi anlatıcısı olan başka hikayelere vesile olur. Yazar, *Ucunda Ölüm Var*'daki hikayelerin vesilesiyle Türkiye'nin toplumsal yapısındaki Aleviler, Ermeniler, Kürtler, Rumlar gibi azınlık kimliklerinin milli ideolojinin tek sesli yapısınca bastırılmasını bir masal sarmalında anlatırken, romanın amacını “Her şeyden önce, galiba en temel derdim bu topraklara son bir kez olsun bir ağıt yakmaktı.” diyerek ifade etmiştir.

Ölümlerin ardından hikayelerini dinleyip ağıtlarını yakan Anadolu'nun son ağıtçısı Kırşehirli Ağıtçı Kadın, roman boyunca meçhul bir karakter olarak izi sürülen sevdiği Heves Ali'yi rüyalarında, iç sesinde ve sezgilerinde bulduğu ipuçlarıyla aramaya koyulur. Konya'da Allah'a, devlete ve işine bağlılığıyla bilinen demiryolu işçisi sessiz ve sevgisiz bir babanın, gözleri yarı açık ölümünün yarım hikayesi oğlu tarafından anlatılır:

Bir adam, yetmiş yıl boyunca bir kütük gibi dümdüz yaşadıkten sonra bir gün durduk yere türkü söyleyip ipil ipil ağlıyorsa bir derdi, başkasıyla kapatamadığı bir hesabı vardır muhakkak (Varol, 2016b: 56).

Bursa'da *Haw* romanındaki Heves Amca'nın, Varlık Vergisi mağduru Ermeni sinemacı dedenin torunu Artin olarak esas hikayesi kardeşinin anlatımıyla ortaya çıkarılırken, şehrin toplumsal tarihinin yansıması dikkat çekicidir:

Dört bir yanındaki camii, tekke ve zaviyelerden deyiş, ilahi ve ezanlar duyulurken diğer taraftan kilise çanlarının o mahzun sesi yükselirdi. Bu şehirde etle tırnak gibi hır gür çıkardı sentimizde. Kavgalar, evyakmalar, deprem ve yangınlar, şehirden sürülmeler eksik olmazdı başımızdan ama yine de yeşil Bursa'mızda mesuttuk. Bu şehirde atalarımızdan kalma çınarlarımız, özene bezene yaptığımız evlerimiz, binlerce yılın sabrıyla bekleyen mezarlarımız, herkesten daha eski bir tarihimiz vardı. Bursa'daki bu serin zamanda bizim de kendimizce bir hakkımız vardı çünkü. Onca hırğüre rağmen birlikte yaşamaya mecburduk (Varol, 2016b: 81).

Böylelikle yıkılan Ermeni evleri, lokantaya dönüştürülmüş eski Rum meyhaneleri ve cami ya da okul haline getirilmiş kiliselerin toplumsal hafızadaki yeriyle Bursa, kendi görünmezi tarafından seslendirilir:

Biz Ermeniler, Bursa'da ergenliğe yeni girmiş ve durmadan bacaklarını toplaması istenen kız çocukları gibiydik hep. Kendi bahçe ve mahallemizde mesut ve bahtiyar ama bu mahallenin biraz uzağında hep tedirgindik (Varol, 2016b: 83).

İstanbul'da yine *Jar*'da bahsi geçen cezaevi köpeği Co ile birlikte efsaneleştiği askeri hayatı, öldürülmesinin ardından karısı tarafından anlatılan Rumeli kökenli komutanın hikayesi konu edilirken, şehir kimliksizliğiyle resmedilir:

İstanbul, Anadolu'daki her şehirden bir parça koparıp bambaşka bir terkip olmuştu. Onlardan bir parça koparıırken hem İstanbul'un kendisi bozulmuş hem de geride kalan şehirleri biçimsizleştirmişti (Varol, 2016b: 110).

Komutan ağzını yakmak için zorla getirildiği İstanbul, Ağıtçı Kadın'ın devletle karşılaşmasının da mekanı olarak kullanılır:

Bir tek gün bile ağıt yakarken devletin adını ağzına almamıştı. Hatta, devletin gazabından korktuğu için darbe zamanında ölen gençlerin cenazesine bile gitmemişti. O bu dünyadan çok öbür dünyanın düzeniyle ilgilenmişti hep. Fakat görüldüğü kadarıyla bu kez yerle göğün hesabı karışmış, devlet sonunda ahrete de el atmıştı (Varol, 2016b: 108).

Erzurum'da alemin belası olarak tarif edilen ülkücü Cemo Emmi'nin ölümü ardından, bir tüccar tarafından anlatılan hikayesiyle birlikte şehrin sembolik öğeleri de betimlenir:

Vitrinlerinde garip mallar sergilenmiş olan dükkanlar, Taş Han'dakilerin aksine ana baba günü gibi çalışıyordu. Rus votkaları, konserveler, ordu malı botlar, eski madalyalar, üzerinde keçi sakallı bir adamın resminin seçildiği kağıt paralar, ikinci el fotoğraf makineleri, teyp furmasına çoktan yenilmiş gramofonlar, bez ciltli kitaplar, üzerine heybetli armaların işlendiği kılıçlar, soğuğa iyi gelen ve Erzurum'daki sarkık bıyıklı adamların dahi kafasına geçirdiği kızıl yıldızlı kalpaklar camekanda yan yana dizilmiş, meraklı alıcılarını bekliyordu (Varol, 2016b: 141).

İran ya da Azerbaycan'dan gelen dilencileri, eskiden çırağı oldukları Ermeni ustaların şehri terk etmesiyle kalfalığa geçemeyen esnafları ile şehrin görüntüsü, gündelik

hayatının akışında da temsil bulur:

Bu şehir safi beyaz ve siyahtan yapılmıştı. Birileri gelip Erzurum'un resmini çekmiş ama bu resmi sonradan renklendirmeyi aklına getirmemişti sanki. O yüzden daracık bir çerçeveye hapsedilmiş gibi bir hali vardı Erzurum'un. Fakat Ağıtçı Kadın, dışarıdan daracık görünen o çerçevenin içinde her gece uzun masallar, şen şakrak hikayeler anlatıldığını bilirdi. Oltu taşından yapıma nadide tespihler şak şak diye çekilirken, şekerler kıtlatılıp üzerine kapkara çaylar içilir ve Erzurum'un soğuk yüzünden evlere hapsettiği insanı, zamanı bu uzun hikayeler yardımıyla dayanıklı hale getirirdi (Varol, 2016b: 134).

Son olarak roman başkenti Arkanya'da, resim öğretmeninın çatısız evler çizmesine engel olmasına karşı öfkesiyle dağa çıkan Ümit'in ölümü, tekelci Cemal Abi'nin hikaye etmesiyle aktarılırken, kasabanın tanıdık yüzüyle tekrar karşılaşırız:

Yollarda elleri tetikte nöbet tutan askerler, uçan kuşa bile kuşkuyla bakan gözler, sık sık durdurulan otobüsümüz, bitmek bilmeyen kimlik kontrolleri ve yeniden dağlar beliriyor. Yer yer yakılmış köyler, başıboş hayvanlar, dağların sırtlarında zıplayıp duran yaban keçileri seçiliyor yol boyunca. Bingöl çobanları bu yıl da çıkamamış yaylalara. Savaş hala durmamış buralarda. Geceleri bu yolu geçmek akıl kârı değil (Varol, 2016b: 165).

“Cezaevinde Co denen o ite direnirken bile Ümit'inki gibi esaslı bir nedenim olmamıştı” diyen Cemal Abi'nin sözleriyle tekrar hikayeler ve metinler arasında bir geçiş sağlanırken bu vesileyle süreklilik arz eden bir biçimde Arkanya'nın *Jar* ve *Haw*'da yer alan eski karakterlerinden de haber verilir (Varol, 2016b:192):

Bu kasabada geriye kalan arkadaşlarımı kardeşlerim bildim ama onlar da zamanla birer ikişer çekip dağa gittiler. Ne kadar çabalarsam çabalayayım, benim gitmeme müsaade etmediler. Elektro Cemil öldü, Hayri Abi öldü, kasabanın delileri bile öldü; kimse kalmadı (Varol, 2016b: 196).

Tanpınar'ın Beş Şehir izleğini yalnızca hayali başkent Arkanya ikamesiyle değiştirerek geçen bu memleket seyrinin ardından Heves Ali bir meçhul olarak kalmaya devam ederken, Ağıtçı Kadın, üzerinde ağdını yaktığı ölümlerin izlerini taşıyan kıyafetini çıkarıp ölüme hazır bir biçimde evi Arguvan'a dönmek üzereyken Malatya'da bir şiir karakteri olan Malatyalı Abdo ile rastlaşır. Benzer biçimde *Jar*'da Rahatsız Kamil ile İçli Halil'in meçhul durumlarına dair tevatürlerden biri olarak yer bulan saç tüccarı da bu romanda Ağıtçı Kadın'ın hikayesine uğrayanlar arasındadır. Ölüme hazırlık mekanı

olarak Malatya, “Önce İsmet İnönü, ardından ondan otuz yıl sonra ülkenin başına geçen Özal sayesinde hep el üstünde tutulan, bir dediği iki edilmeyen” olarak tanımlanırken, Zülfikar kolyeli ayakkabıcının dükkanında şehrin toplumsal yapıdaki temsili yine sesi duyurulmayanlara çevrilmiş olur (Varol, 2016b:202):

Ayakkabı kutularının yan yana dizildiği dükkandaki teypte bir mevlit çalıyordu. Zaman zaman susan bağlamaların yerini önce “Aşk ile!” diyen adamın sesi alıyor, peşinden de belli ki bir tevhit zikrindeki kalabalık, bir ağızdan, “Muhammedi doğduğu gece!” nakaratını okuyordu. Sonra, “Sen güzelsin Ali’sin güzel Şah,” diyen adam, sözü yeniden dizlerini döven kalabalığa bırakıyordu (Varol, 2016b: 203).

Evine döndüğünde kendi ölümüyle karşılaşan Ağıtçı Kadın, tüm bu gördüklerinin ardından beklediği yere erişir mi yoksa aslında tüm bunlar gerçekliğin üzerinde dolaşan bir ruhun hayali gezintisi midir sorusunun belirsizliği içinde *Ucunda Ölüm Var* da diğer Kemal Varol romanları gibi bir muammayla son bulur. Önceki romanlardan farklı olarak ise yazarın daha önce eser verdiği bir tür olarak şiir, burada hikayelerin arasında Ağıtçı Kadın’ın sevdiğine seslenişi biçimde yer bulurken, romanı türler arasında dolaştıran postmodern çizgiyle buluşturur. “Yakınlaşarak değil, bazen anlattığınız meselenin uzağına düşerek de iyi hikâye anlatabilirsiniz” diyerek yöntemine dair amacı aktarılan *Ucunda Ölüm Var*, kendi sesinden mahrum olanların dilinden onların söylemleriyle kurduğu çok sesli anlatı biçimi, yoğun metinlerarası öğelerle beslenen masalsı yolculuğuyla, Türkiye toplumsal gerçekliğinin küçük ölçekli bir panoraması olarak görünmektedir. Bu noktada Gürbilek’in edebiyatın önemini belirleyen unsurlara dair sözleri, romanın değerini ortaya koymak bakımından belirleyici olacaktır:

Bence edebiyat bize kültürel-sosyolojik belgeler sunduğu için değil; ‘kurgu ustalığı’, ‘dil büyücülüğü’, ‘dil sınırlarını zorlama’ gibi artık boşlafa dönüşmüş klişelerle anlatılan bazı yetenekleri sergilediği için de değil; bence bugünün dünyasında birçok alandan dışlanan içsel çatışmayla; dini inançtan, politik mücadeleden, gündelik hayattan, ahlaki düşünceden, eğlence dünyasından çoktan dışlanmış olan tereddütle baş edebildiği, işini tereddüt edebilmesine rağmen yapabildiği, aslında tam da tereddüt ettiği için yapabildiğinden önemlidir. “Ben” denen alanın vazgeçilmez bileşeni olan bölünmüşlikle, bölünmüşlüğün yol açtığı sıkıntıyla baş etme gücü olduğu için;

hikayesini bize bölünerek de anlatabildiği, daha önemlisi tam da bölünerek anlatabildiği için; hepimizin bölünmüş, endişeli yanına seslendiği için önemlidir (2016b: 13).

Günümüzün hız odaklı tüketim dünyasında, insanların kendi kişisel tarihlerine dahi her yeni günle birlikte uzaklaşıp yabancılaşmaya, yaşamı anlardan ibaret kesitlerle algılamaya itilmesi toplumsal hafıza için çok daha büyük ölçekli bir bilinç boşluğunu doğurmaktadır. Bu anlamda zamana karşı bir direniş olarak yaşananları unutulmaktan, sonradan ulaşılamaz olmaktan kurtarmak için kayıt altına alma dürtüsündeki metinler sayesinde, geçmiş ile bugün arasında olduğu kadar geleceğe yönelik de bir bağ kurulmuş olur. Bu temel anlatı amacının bir taşıyıcısı olarak Kemal Varol, kendi doğup büyüdüğü kasabayı ve oradaki insanların odağında Türkiye'nin yakın geçmişi 1990'ları konu edinirken, 'hayali başkentim' dediği Arkanya'ya, bir yok mekân olarak romanlarının başrolünü verir. Coğrafi olarak kurduğu bu meçhul zeminle birlikte kullanılan pek çok imge de yazarın, her kesimden insanı farklı oranda etkilerle de olsa bir biçimde içine alan tarihsel, siyasal ve kültürel anlamda çözülemeyen toplumsal sorunlara, hiç aşına olmayan dolayısıyla ideolojik yüklemelere maruz kalmamış bir gözün gördükleriyle bakma önerisi olarak görülebilir.

Postmodern edebiyatın, tarihle olan ilişkisine benzer biçimde Kemal Varol, resmi tarihin karanlıkta bıraktığı ve bastırıldığı seslere yer vererek alternatif bir yakın geçmiş anlatısına girer. Toplumcu bakışı net olarak sezildiği halde yazarın anlattığı olaylar karşısında yol göstermek, karakteri aracılığıyla taraf seçtirmek dolayısıyla yönlendirmek gibi bir niyette bulunmadığı, aksine tam da herkesin, her şeyin taraf olduğu bir meseleyi bambaşka bir anlam evreniyle izleyen bir göz bulmaya ve okuru bir de bu uzak ve yabancı pencereden bakmaya davet ettiği görülür. Bu doğrultuda dolaylı ve ironi yüklü alegorik bir anlatımın benimsendiği Kemal Varol yazını, trajik hikayelerinin her karakter özelinde farklı biçimlerde keskinleşmiş ideolojik yargılara dayalı tüm kabullerini, mizahi unsurlar aracılığıyla yeniden düşündürmeyi yeğler. Bu



sebeple birbirine karşıt konumda mevzi savaşı veren seslerin kendi söyledikleri ve sustuklarıyla oluşan söylemlerini bir araya getirerek meramını dile getirmeyi başaran yeni bir anlatı üslubu oluşturmaktadır. Geleneksel gerçekçilikte göz ardı edilen dilin gerçekliğe form vererek yeniden üretmesi bakımından araç olması, bu yeni gerçekçi üslupta her anlatıcının dilinde farklı bir görünüm kazanan gerçekliğin tezahürleri olarak belirir. Toplumcu gerçekçiliğin bu yeni veçhesi, toplumsal meselelere dair içeriği biçimsel öğelerle ifade etmeyi, kimi yer değiştirmelere dayalı metaforik yöntemler sayesinde yaşanan gerçeklik ve metnin kurmacası arasında estetik bir mesafe oluşturmayı seçmektedir.

Gerçekliği başka bir düzlemde farklı bir yolla soyut bir biçimde hikâye etme niyeti ile postmodern anlatıların biçimsel başvuru yöntemlerinden olan alegoriyle kurulan biçimsel bağ ve fabl, masal, şiir gibi farklı edebi türleri de içeren kurgusuyla Kemal Varol romanları postmodern edebiyatın üslubuna yaklaşır. Bu anlamda gerçekliğin metaforik yeniden temsiliyle kurulan kurmaca yapısı, geleneksel gerçekçi yöntemden uzaklaşarak roman estetiğinde farklı bir yol açar. Belirli bir toplumsal gruba ve onun gerçekliğine işaret eden popüler figürler, ürün markaları, eski sinema yıldızları, arabesk şarkıcılar, şiir karakterleri, şarkı sözleri gibi pek çok metinlerarası atıfla birlikte kurulan metafor altyapısı oldukça belirgindir. Her birinin birer alıntıyla açıldığı roman bölümlerinde de benzer biçimde gerek yüksek kültür gerek popüler kültür ögesi sayılabilecek film, şarkı, roman cümlelerinden Kuran ayetlerine dek pek çok unsura yer verilir. Belge'nin "Her çağın insan ve hayat hakkında bilgisi değişikçe, nasıl gerçekçi olunacağı konusunda vereceği cevap da değişir" şeklinde ifade ettiği üzere 2000'ler Türkçe edebiyatta geçmiş dönemin toplumcu gerçekçiliğini yaşatan fakat ona yeni bir biçimsel damar oluştuğunu söylemek mümkündür (2016: 51). Toplumcu gerçekçilik içerik anlamında toplumcu bakışını muhafaza ederken, zamanla değişen gerçekliği aktarabilecek ona paralel yeni anlatı biçimlerine ihtiyaç duyulduğunun bilincinde olarak

kendine ait biçimsel bir yol belirlemiştir.

Kapitalizmin küreselleşme boyutuyla birlikte toplumlar yeni sorunlarla karşı karşıya kalmış olsa da temelde eşitsizliğe dayalı sömürünün farklı tezahürleri olarak yaşandığını söylemek mümkündür. Bu bakımdan toplumsal cinsiyet ve etnisite meselelerinin ivme kazandığı siyasal ve toplumsal konjonktüre paralel biçimde toplumdaki çatışmaların temeli, etnik, dini ya da kültürel kimlikler odağında ve yerelliği ön plana çıkaran bir zemine yerleşmiştir. Sürekli bir değişim halinde farklı anlamlar ve formlar kazanarak yeni gündemler dahilinde dönemin egemen unsurlarıyla bezenen gerçeklik için Fischer'ın "Çağdaş toplumcu edebiyat ve sanatın, yeni gerçekleri onlara uygun anlatım yollarıyla açıklamak görevi" olarak ifade ettiği durum, Kemal Varol romanının da şekil verdiği yeni bir toplumcu gerçekçilik anlayışında görülmektedir (2010: 201). Özellikle 2000'lerde geçmişin bugüne de yansıyan sorunlarıyla yüzleşmeye yönelen bu edebi eğilim, "başka bir dünya mücadelesinde kültürel özcülükten ve milliyetçilikten uzak" bir söylemin arayışıyla yön bulmaktadır (Mignon, 2009: 9).

Anlam bakımından çatışmaları esas alarak düzenli bir içerik oluşturma çabası sebebiyle Kemal Varol yazını özelinde örneklendirilen bu yeni edebi eğilim, kimi biçimsel özellikler aldığı postmodernizmde içeriksel bağlamda ayrılır. Metnin kendisini kurgu ve biçim olarak romanın odağına alan, düşlerin gerçeklik algısını sekteye uğratarak egemen olduğu, bütünlüklü bir anlam amacı taşımayan kurgu odaklıpostmodern anlayışla ayrı düşer; toplumcu gerçekçiliğin anlamsal bağlamının bir temsili olarak varlığını sürdürür. İçerik açısından bakıldığında toplumcu gerçekçilik, toplumsal eşitsizlik ve çelişkileri mesele edinerek, egemen olan anlayışın ideolojik tahakkümün bir getirisi olarak yerleştiği görüşünü içeren, toplumun madun kesimleri arasındaki ortaklık üzerinden çözüm arayışında bulunan kapsamını günümüzün parçalanmış kültür ortamında da korumuştur. Yalnızca toplumsal anlamda yeni

gündemlerin, yeni gerçeklik algılarının ve değişen toplumsal yapı sorunlarının bir getirisi olarak Orhan Kemal romanlarında görüldüğü üzere 1950'lerde sınıfsal zeminde buluşan maduniyet, Kemal Varol romanlarındaki temsiliyle de izlendiği gibi 2000'lerde kimlik politikaları düzlemine taşınmıştır. Dönemin değişen toplumsal sorunlarına rağmen ezilen grupların yanında yer alarak toplumcu gerçekçiliğin içeriksel bağlamında sürdürülen bu ortaklaşma, biçimsel anlamda dönemin değişen gerçeklik algısı gereği birtakım farklılıklar arz göstermektedir. Yazarların detaylı roman incelemelerinde görüldüğü üzere 1950'lerde yaşayan herhangi birinin tanık olabileceği, sıradan kişilerin gündelik hayatlarını karakterlerin diyaloglarına ağırlıklı olarak yer veren üçüncü tekil kişi söylemiyle anlatarak okuru gerçekliğe bire bir temasıyla ikna eden Orhan Kemal yazınından farklı olarak Kemal Varol, yaşanan gerçekliğe özellikle karakterlere yüklediği birtakım simgesel, alegorik ve ironik öğelerle yer değiştiren bir biçim kazandırmayı, adeta gerçekliği gerçek değilmiş gibi yaparak aktarmayı ve olağanüstü unsurları gündelik hayatın akışına sokmayı seçer. Toplumsal çatışmanın taraflarını kendi düşünce ve gerçeklik algısı bakımından kendi söylemleriyle var eden bu yöntem, ötekiyle karşılaşma ve onun söylem düzlemi doğrultusunda ifade bulma sürecini çoksesli bir yöntem kullanarak sağlar. Örnekleme açısından iki dönem toplumcu gerçekçiliğinde farklılaşan bir diğer nokta da Orhan Kemal romanlarında olay örgüsü içinde karakterlerin serüvenleri bir sonuca bağlanırken, Kemal Varol romanlarında modernist-postmodernist anlayışın izi olarak görülebilecek okurun algısında şekillenen meçhul ve ucu açık neticelenmeyen sonların söz konusu olmasıdır.

## SONUÇ

*İnsanı realiteye, realiteyi altındaki kökleşmiş meseleye irca etmeden bu memleketin edebiyatının yapılacağına ben de kani değilim. Hatta bu meseleleri hakiki yüzü ve diliyle tanıdığımız zaman, kendimizi çok başka bulacağımıza, hayatı sadece tahammül edilmesi lazım gelen bir şey, bir kader gibi kabul edeceğimiz yerde, ona hakim olacağımıza, etrafımıza büyük yapıcıların nefis güvenleriyle bakacağımıza inanıyorum.*

Tanpınar, *Romana ve Romancıya Dair Notlar*

İnsanların dünyaya bakış açısının sınırlarını çizen dil ve gerçekliğin, toplumsal zeminde yeni bir form kazanması olarak ifade edilebilecek olan edebiyat, dil ve kültür arasındaki ilişki vesilesiyle toplumsal anlam evrenlerini görünür kılmanın bir yoludur. İnsanlığa dair farklı tahayyülleri sunarak mutlak ve makul olarak belirlenen egemen figürlerin ve olguların hegemonyasına bir karşı koyma potansiyeli taşımaktadır. Bu anlamda toplumsal ilişkilerin ideolojik kodlarını kendine has estetik dünyanın gücüyle ortaya koyan edebiyat, gerçekliğin kavranması bakımından toplumsal bir iletişim biçimidir. Söz konusu iletişim biçiminin en verimli şekilde işlendiği roman ise, edebi kurmaca düzlemi vesilesiyle toplumsal gerçeklikle en yakından ilişkilenen türdür.

19.yüzyıl gerçekçiliğinin öğretici ve yansıtmacı niteliğinin, yerini 20.yüzyılda göstergelere, sembollere, bırakmasının ardından hızla postmodernleşen dünyada kültür, kapitalizme yön verişine kadar siyasi mücadeleler açısından da başrole yerleşmiştir. Kültür kökenli siyasi akımların kültürel özdeşlikler üzerine kurulu toplumsal düzenleri sorguladığı, tüketim ve kitle kültürü ile etkilendiği küresel bir dönüşümden geçilmiştir. Toplumsal çatışmaların temeli, ezen-ezilen karşıtlığının tarafları gün geçtikçe kültürel bir hal almaya başlamıştır. İktisadi anlamda alt sınıfların bütününden oluşan maduniyet zemini, yerini etnisite, din, toplumsal cinsiyet, vb. odaklı bastırılmış azınlık

kimlikleriyle parçalı bir yapıya bırakmıştır. Fakat küresel kapitalizm bu şekilde çok farklı toplumsal gündemler ve gerçeklikler yaratsa da esasında sömürünün ve eşitsizliğin mevcudiyeti daha da derinleşen dolayısıyla örtülü biçimler alan bir şekilde korunmaktadır. Öyle ki kapitalizmin gelişmesiyle birlikte yabancılaşmanın artan boyutları sebebiyle toplumda yaşananlar eşitsizlikler, ideolojik unsurların savaşı ve sömürü gerçekliği giderek görünürlüğü belirsizleşen bir biçimde meşru hale getirilmektedir. Dolayısıyla toplumsal gerçekliğin parçalanan tezahürlerini bütünsel olarak ortaya koymak, tahakküm ilişkilerini açık etmek ve buna dair algı oluşturmak için yeni yöntemler gerekli görünmektedir. Bu sebeptendir ki, günümüzün hız odaklı tüketim toplumunda sınıf mücadelelerinin değişen çehresini vurgularken, olağan ve mübah kabul edilen eşitsizliklerin gerek küresel gerek yerel anlamda hem coğrafi hem de tarihi olarak süreklilik arz eden temelini kavramak önemli olacaktır. İdeolojinin daha girift öğelerle işlenmesi sebebiyle gün geçtikçe daha kaygan bir nitelik kazanan gerçeklik, sıradan herhangi bir hikayenin anlatı haline getirilmesini zorlaştıran ve aynı oranda gerekli kılan bir dönem olan modernizmle birlikte, Eagleton'ın ifadesiyle bugün içinde yaşanan boşluğu şekillendirmeye çalışmanın bir yolu olarak karşımıza çıkmaktadır (2016: 121- 122).

Gerçekliğin zaman içinde değiştiği, farklı form ve görünümler kazandığı savını bir iletişim biçimi olarak edebiyatın gerçeklikle ilişkisi vesilesiyle ele alan bu çalışmada, 1950'lerde Orhan Kemal yazınıyla örneklendirilen toplumcu gerçekçiliğin, 2000'lerde Kemal Varol ile temsil edilen toplumcu yönelimle yeniden edebiyat sahnesine çıktığı görülmüştür. Yaşadığı dönemin makineleşmeyle birlikte hız kazanan kapitalist ekonomiye bağlanma sürecini ve bu dönüşümün toplumda yarattığı derinden etkiyi oldukça sade fakat bir o kadar da güçlü bir üslupla dile getiren Orhan Kemal, kahramanlarının kendi yerel konuşmalarına verdiği ağırlıkla sağladığı gerçeklik hissini, dönem ve coğrafyayı tüm detaylarıyla aktarması sayesinde pekiştirmiştir. Olumlu

tipleri, üçüncü tekil kişi anlatımı, sıralı doğrusal akan zamanı, karakterler, mekanlar ve yaşanan olaylar bakımından bire bir gerçekliğin yeniden oluşturulması bakımından toplumcu gerçekçiliğin Türkçe edebiyattaki en önemli yansımalarından biri olmuştur. Pek çok yazarın eserlerinde 1950'lerin toplumsal değişim nüvelerinin ele alındığı Anadolu romanı ile ardından gelen 12 Mart romanı, toplumcu gerçekçilik akımının egemen unsur olarak belirlediği bir bütünlük ortaya koymuştur. 1980 sonrasında ise küresel kapitalizm, neoliberalizm anlayışını hakim hale getirip kendi kültürel yapısını dikte ederken, Türkiye özelinde siyasi çıkmaz ve baskının korku ve sessizlik yılları olarak karşılık bularak toplumsal yapıda yaşanan derin dönüşüm ile birlikte toplumcu gerçekçiliğin edebiyat alanından çekilip yerini modernizm ve postmodernizmin bir arada etkisine bırakmasına sebep olmuştur. Toplumcu gerçekçilik, dönemin apolitize yaşantısında bireye yönelen eğilimle birlikte edebiyat sahnesinden çekilmiştir.

Özellikle 2000'lerle birlikte bugünün sorunlarını ele almak için yakın geçmişle yüzleşme, toplumsal meselelere sessiz kalınan yıllara odaklanmanın artmasıyla birlikte yeni bir toplumcu eğilimin ortaya çıktığı argümanından hareketle bu çalışmanın örneklem alanındaki karşılaştırma neticesinde, söz konusu eğilimin, bastırılmış kimlikler, tektipleştirme politikaları etrafında yoğunlaştığı, küresel anlamda da baskın hale gelen çokkültürlü toplumsal yapı ve yerele olan vurgunun ön plana çıktığı görülmüştür. Bu noktada Türkiye gerçekliğinin en sert biçimde yaşandığı yer ve zamanların içinden biri olarak toplumsal meseleleri yazma sorumluluğu ile hareket eden ve bu sebeple tüm romanlarıyla çalışmanın yeni toplumcu gerçekçiliğe dair örneklem alanını oluşturan Kemal Varol yazını, değişen gerçekliğin ideolojik niteliğini ortaya çıkarmıştır. Yarattığı kurmaca dünyanın hayali mekanları, olağanüstü olay ve karakteri ile birlikte 1980 sonrası sıkıyönetim dönemine, 1990'larda ohal yıllarına ve kuruluşundan itibaren çözümlenemeyen ülke sorunlarına değinirken yazar, herkesin bir biçimde tarafı olduğu toplumsal meseleleri metafor ve ironi yüklü alegorik bir masal

haline getirerek kayıt altına almaktadır ve anlatı penceresini madun grupların, ötekilerin bakışıyla belirlemektedir. Yakın geçmişle girdiği hesaplaşmadan bugünün toplumsal çatışmalarına, eşitsizliklerine odaklanan bu son dönem romanlarındaki eğilimle belirlenen konum, toplumcu gerçekçiliğin geçmişte tecrübe edilen ereksel düzemiyle buluşmaktadır. Dolayısıyla 2000'lerle birlikte gelişen bu edebi yönelim, toplumcu gerçekçiliğin devamı niteliğinde yazınsal bir damar oluşturmaktadır.

Her iki dönem romanlarının içerik incelemesine bakıldığında, toplumsal yapının çatışma ve çelişkilerini sınıfsal bağlamdan kimliksel düzleme çeken günümüzün gündemi sayesinde ezen-ezilen karşıtlığının esas belirleyenin azınlıklar etrafında olduğu görülmektedir. Biçimsel anlamda olağanüstü öğeler, masal figürleri, fabl karakterleri, hayali mekanlar, sıra dışı olaylar ve kişilerle örülen, anlatıcı unsurun üçüncü tekil kişi dili yerine pek çok farklı sese imkan tanıyan farklı kişilerle çok sesli olarak kurgulandığı, doğrusal sıralı bir zaman akışı yerine geçmiş ve gelecek arasında bugünü buldurmaya yeğleyen dolayısıyla gerçekliği gerçek değilmiş gibi dolaylı bir alegori düzeneği içinde yeniden kurgulayan bir yapı sergilenmiştir. Bu anlamda “İnsanlığa gerçekliği, vakıf olabileceği bir biçim altında sunmalıyız.” diyen Brecht’in sözlerine paralel biçimde değişen zamanla birlikte gerçeklik de değişmiş ve bu yeni gerçekliğin anlatılabilmesi için kullanılan unsurlar, yöntemler, üsluplar da değişip dönüşmüştür (2016: 119). Söz konusu değişimin niteliği iki farklı dönemde toplumcu romanların biçimsel özelliklerinin farklılaşmasıyla mümkün olmuştur. İçerik anlamında devamlılık gösteren ve biçimsel açıdan farklılaşan yönleri dikkate alındığında edebi anlamda gerçeklik, toplumsal meseleler dahilinde simgesel ve alegorik bir niteliğe bürünerek tezahür etmektedir. Bu anlamda 2000'lerin toplumsal çatışmalarını, hegemonya ile hakim kılınan bakış açılarını ezilen grupların, sesi susturulmuş ötekilerin perspektifinden kendi söylemsel öğeleriyle kendi dillerinden aktaran romanlarla birlikte toplumcu gerçekçiliğin yeniden edebiyat sahnesine çıkmasına vesile olan yeni toplumcu

eğilim, yaşanan bölgenin ve dönemin gerçekliğini, yarattığı simgesel değerler sistemi ile farklı biçimsel özellikler sergileyerek toplumsal anlamda yeni bir iletişim biçimi oluşturmaktadır.





## KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor ve diğlerleri. **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, Çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Aksoy, Nazan. “Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış’ın Çeşitli Yönleri,” **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, Haz.Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 21-33.
- Antakyalıoğlu, Zekiye. **Roman Kuramına Giriş**, 2.baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Aytaç, Gürsel. **Genel Edebiyat Bilimi**, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016.
- Barthes, Roland. **Eleştiri ve Hakikat**, Çev. Elif Bildirici, Melike Işık Durmaz, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Belge, Murat. **Edebiyat Üzerine Yazılar**, 6.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Bolat, Salih. **İletişim ve Edebiyat**, İstanbul: Varlık Yayınları, 2007.
- Brecht, Beltolt. “Popülerlik ve Realizm,” **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, Çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 116-126.
- Dönmez, İbrahim Hakan. **Edebiyata İletişim Cephesinden Bakmak**, Ankara: Gece Kitaplığı, 2014.
- Dündar, Leyla Burcu. **Edebiyat Sosyolojisi Açısından 90’larda Türk Öyküsü**, Ankara: Hece Yayınları, 2016.

- Eagleton, Terry. **Kültür Yorumları**, Çev. Özge Çelik, 2.baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Eagleton, Terry. **Edebiyat Kuramı**, Çev. Tuncay Birkan, 4.baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.
- Eagleton, Terry. **Eleştiri ve İdeoloji: Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma**, Çev. Savaş Kılıç, 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Eagleton, Terry. **Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi**, Çev. Utku Özmakas, 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015b.
- Eagleton, Terry. **Edebiyat Nasıl Okunur**, Çev. Elif Ersavcı, 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Ecevit, Yıldız. **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 10.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, 11.baskı, İstanbul: Payel Yayınları, 2010.
- Gültekin, Mehmet Nuri. **Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat**, 2.baskı, İstanbul: Everest Yayınları, 2011.
- Gürbilek, Nurdan. **Vitrinde Yaşamak**, 7.baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Gürbilek, Nurdan. **Sessizin Payı**, 3.baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2015a.
- Gürbilek, Nurdan. **Mağdurun Dili**, 4.baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2015b.
- Gürbilek, Nurdan. **Ev Ödevi**, 6.baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2016a.
- Gürbilek, Nurdan. **Köy Ayna Kayıp Şark**, 5.baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2016b.
- Gürsel, Nedim. **Başkaldıran Edebiyat**, 2.baskı, İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2007.

- Jameson, Fredric. “Sonuç Niyetine Düşünceler,” **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, Çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, s. 291-316.
- Kemal, Orhan. **Hanımın Çiftliği**, 12.baskı, İstanbul: Everest Yayınları, 2008a.
- Kemal, Orhan. **Gavurun Kızı**, 6.baskı, İstanbul: Everest Yayınları, 2008b.
- Kemal, Orhan. **Cemile**, 18.baskı, İstanbul: Everest Yayınları, 2009.
- Kemal, Orhan. **Bereketli Topraklar Üzerinde**, 22.baskı, İstanbul: Everest Yayınları, 2011.
- Kula, Onur Bilge. **Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı I**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,2012.
- Lenin, Vladimir İliç.**Edebiyat ve Sanat Üzerine**, Çev. Elif Aksu, İstanbul: Payel Yayınları, 2008.
- Lukács, Georg. **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, 5.baskı, İstanbul: Payel Yayınevi, 2000.
- Lukács, Georg. **Roman Kuramı**, Çev. Cem Soydemir, 4.baskı, İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Marx, Karl ve Friedrich Engels.**Sanat ve Edebiyat Üzerine**, 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Mignon, Laurent. **Ana Metne Taşınan Dipnotlar: Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar**, İstanbul: İletişim Yayınları,2009.
- Moran, Berna.**Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 26.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016a.

- Moran, Berna. **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a**, 20.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016b.
- Moran, Berna. **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya**, 18.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016c.
- Naci, Fethi. **Yüzyılın 100 Türk Romanı**, 7.baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2015.
- Oktay, Ahmet. **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, 4.baskı, İstanbul: İthaki Yayınları, 2008.
- Parla, Jale. "Alegoriden Mesel'e: Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları," **Edebiyatın Omzundaki Melek**, Haz. Zeynep Uysal, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 317-336.
- Parla, Jale. "İstanbul'da İki Don Kışot: Meczip Okurdan Saf Okura," **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış**, Haz. Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy, 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 187-211.
- Parla, Jale. **Türk Edebiyatında Yazar ve Başkalaşım**, 3.baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- Pospelov, Gennadiy. **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, 3.baskı, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2014.
- Seyhan, Azade. **Modern Türk Romanı**, Çev. Erkan Irmak, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Edebiyat Üzerine Makaleler**, 11.baskı, İstanbul: Dergah Yayınları, 2015.

Turner, Graeme. **İngiliz Kültürel Çalışmaları**, Çev. Deniz Özçetin, Burak Özçetin,  
Ankara: Heretik Yayınları, 2016.

Türkeş, Ömer. “Romana Yazılan Tarih,” **Edebiyatın Omzundaki Melek**, Haz. Zeynep  
Uysal, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 81-148.

Uysal, Zeynep. “Giriş: Edebiyatın Omzundaki Melek,” **Edebiyatın Omzundaki  
Melek**, Haz. Zeynep Uysal, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s.7-24.

Varol, Kemal. **Jar**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016a.

Varol, Kemal. **Haw**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Varol, Kemal. **Ucunda Ölüm Var**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2016b.

Varol, Kemal. <http://www.cevdetkudretodulleri.com/arsiv/2014-2/> 23 Temmuz 2017’de  
erişildi.

## ÖZET

### Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın Değişen Dili: Orhan Kemal ve Kemal Varol

#### Romanları

Edebiyat, yarattığı estetik evren sayesinde gerçekliği yeniden form kazandırarak ifade eden toplumsal bir iletişim biçimidir. Bu tez, roman türü özelinde edebiyatta toplumcu gerçekçiliğin geçirdiği dönüşümü ele alarak, dil ve iletişim bağlamında gerçeklik algısının değişimini anlamayı amaçlamaktadır. Edebi yönelimler doğrultusunda birbiriyle ilişkilenen anlamsal ve biçimsel unsurların döneme özgü tarihsel ve toplumsal yansımalarının ne anlama geldiğini görebilmek için Türkçe edebiyatta toplumcu gerçekçiliğin seyrinden yararlanılmıştır. 1950'lilerin toplumcu gerçekçi eğiliminin 1980'lerden itibaren hakimiyetini kaybetmesinin ardından 2000'li yıllarla birlikte ivme kazandığı görülen yakın geçmiş toplumsal gerçeklerini mesele edinen edebi yaklaşımın özellikleri, tarihsel ve toplumsal gerçekliğin dil ile kurduğu karşılıklı ilişki bağlamında incelenmiştir. Orhan Kemal ve Kemal Varol romanlarının örneklem alanını oluşturduğu çalışmada, karşılaştırmalı yöntemle içerik analizi kullanılarak, her iki dönemin toplumcu yönelimlerinin benzerlik ve farklılıkları etrafında toplumsal gerçekliğin değişen çehresine odaklanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** edebiyat, roman, toplumcu gerçekçilik, modernizm, postmodernizm, Orhan Kemal, Kemal Varol

## ABSTRACT

### **The Changing Language of Socialist Realist Literature: Novels of Orhan Kemal and Kemal Varol**

Literature is a kind of communication instrument which has created a new esthetics to explain reality. This thesis aims to analyse how novels are affected by socialist-realism's transformation and to understand its language and communication. Semantic and morphological issues which are related to each other are benefited to explain historical (which is belong to related period of time) and social period to understand Turkish literature. Socialist realism of 1950 was going to ended in 1980 right after that in 2000 socialist realism was improving. This thesis is going to analyze features of literary approach which include social issues of the recent past and its relationship with language. There are some examples from Orhan Kemal and Kemal Varol's novels. There will comparative examples to analyze differences and similarities which is going to focus on socialist realism's differences.

**Key Words:** literature, novel, socialist realism, modernism, post-modernism, Orhan Kemal, Kemal Varol