T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

1977 YILINDA YAYIMLANAN TÜRK ROMANLARINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

TEZİ HAZIRLAYAN
Şule GEZER

TEZİ YÖNETEN
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Yüksek Lisans Tezi

Temmuz 2011
KAYSERİ

T.C.
ERCİYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

1977 YILINDA YAYIMLANAN TÜRK ROMANLARINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

TEZİ HAZIRLAYAN
Şule GEZER

TEZİ YÖNETEN
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Yüksek Lisans Tezi

Temmuz 2011
KAYSERİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

İsim- Soy isim: Şule GEZER

İmza :

"1977 Yılında Yayımlanan Türk Romanlarında Toplumcu Gerçekçilik" adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Enstitüleri Tez Hazırlama ve Yazma Yönergesi'ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan	Danışman
Şule GEZER	Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Türk Dili ve Edebiyatı ABD BAŞKANI

Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN

Doç. Dr. **Mümtaz SARIÇİÇEK** danışmanlığında **Şule GEZER** tarafından hazırlanan **"1977 Yılında Yayımlanan Türk Romanlarında Toplumcu Gerçekçilik"** adlı bu çalışma jüri tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Anabilim Dalında **Yüksel Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

8./7./2011

JÜRİ:

Başkan: Prof. Dr. Abdurrahman KILIÇ

Üye : Doç. Dr. Mümtaz Sarıçiçek

Üye : Doç. Dr. Bayram Dürüşkan

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulunun 13./7./2011 tarih ve 14./..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..../..../...

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. H. Yunus APAYDIN

ÖNSÖZ

İlk çağ Yunan kültür çevrelerinden bu yana 'sanat gerçeğin taklididir' biçiminde bir yansıtmacı görüş var olmuştur. Bu anlayış, 19. yüzyılda ilkin realizmi; ardından da realizmin bir türevi olarak toplumcu gerçekçiliği doğurmuştur. Marksizmden beslenen ve 1934 yılındaki Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresinden sonra Sovyetler Birliği'nin resmi sanat görüşü hâline gelen toplumcu gerçekçilik bu bağlamda ideolojik bir nitelik kazanmıştır.

Sovyet bloku sanatçılarının yanında diğer Batı kültür çevrelerinde de belirli ölçüde kabul gören bu akım kısa sürede Türkiye'de de yansımasını bulmuştur. Nazım Hikmet'in eserlerinde 1920'li yıllardan itibaren izlerine rastlanan akım 1930'lu yıllarda Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Reşat Enis gibi yazarların roman ve öyküleriyle kökleşmeye başlamıştır. Köy Enstitüsü kökenli yazarların ürün vermeye başladığı 1950'li yıllarda özellikle köy çevrelerini bu bakış açısıyla anlatmak adeta moda hâlini almıştır. 1960'lı yıllarda gittikçe artan bir ivme kazanan işçi hareketleri kent çevrelerinin sorunlarının daha çok işlenmesi sonucunu vermiştir. 1970'li yıllar, toplumcu gerçekçiliğin evrilme süreci olmuş; ideolojik tutum devam etmekle birlikte sanatsal kaygıların öne çıktığı da gözlemlenmeye başlamıştır.

Bu tez çalışmasında 1977 yılında yayımlanan Türk romanlarından toplumcu gerçekçi eğilimler gösterenleri tahlil edilmiştir. Bu eserlerden bazıları bütünüyle toplumcu gerçekçi nitelikte iken, bir kısmı da bazı yönlerden toplumcu gerçekçi özellikler taşımaktadır. Tez; giriş, sonuç ve bibliyografya dışında dört ana bölümden oluşmaktadır. Girişte, toplumcu gerçekçiliğin doğuşu, gelişim süreci, siyasi ve edebi temelleri ile Batı ve Türk edebiyatlarındaki yansımaları üzerinde durulmuş, Türkiye'de 1977 yılının sosyal, siyasi ve iktisadi görünüşünün genel bir çerçevesi çizilmiştir.

Birinci Bölümde, çalışmamıza konu edilen eserlerin tanıtımı yapılmıştır. Burada eserin içeriği, baskı tarihleri ve eser üzerinde yapılan çalışmalar hakkında bilgi ile incelenen eserlerin özetlerine yer verilmiştir.

İkinci Bölüm, **1977 Yılında Yayımlanan Toplumcu Gerçekçi Türk Romanlarının Teknik Özellikleri** başlığını taşımaktadır. Bu bölümde eserler, anlatıcı tipleri, bakış

açıları, olay örgüleri, şahıslar kadrosu, zaman ve mekân unsurları yönlerinden tahlil edilmiştir.

1977 Yılında Yayımlanan Toplumcu Gerçekçi Türk Romanlarının İçerik Özellikleri başlıklı Üçüncü Bölümde eserler, konuları, temleri, sosyal ve siyasi fikirleri bakımlarından incelenmiştir.

1977 Yılında Yayımlanan Toplumcu Gerçekçi Türk Romanlarının Üslup Özellikleri başlıklı Dördüncü Bölümde söz konusu eserler, dil malzemeleri ve anlatım teknikleri yönüyle ele alınmış, üslubun diğer yönleri başlı başına bir tez konusu olabileceği için burada incelenmemiştir.

Çalışmanın sonuç kısmında inceleme konusu eserlerin ortak özelliklerine yer verilmiştir. Bibliyografya, incelenen eserler ile çalışmaya kaynaklık eden eserlerin listesinden oluşmaktadır.

Metin tahlili esasına dayalı olan bu tez çalışmasında, yöntem oluşturmada, **Ayşe Eziler Kıran** ve **Zeynel Kıran**'ın "Yazınsal Okuma Süreçleri", **Philip Stevick**'in "Roman Teorisi", **E. M. Forster'ın** "Roman Sanatı", **Şerif Aktaş**'ın "Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş", **Milan Kundera**'nın "Roman Sanatı", **Mehmet Tekin**'in "Roman Sanatı ve Romanın Unsurları", **Georg Lukacs**'ın "Roman Kuramı" başlıklı eserlerinden yararlanılmıştır.

Tez konusunun belirlenmesinden itibaren çalışma sürecimin her aşamasında beni yönlendiren ve sabırla destekleyen Danışman Hocam Sayın **Doç. Dr. Mümtaz Sarıçiçek**'e teşekkürü borç bilirim.

Şule GEZER

22.06.2011

1977 YILINDA YAYIMLANAN TÜRK ROMANLARINDA

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

Şule GEZER

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2011

Danışman: Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

ÖZET

Bu çalışmada 1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanları incelendi. Çalışmanın amacı toplumcu gerçekçi estetiğin 1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde oluşturduğu ortak noktaları tespit etmektir. Bu ortak noktalar tespit edilirken metin tahlil metotlarına başvurulmuş; incelenen eserlerin muhteva özelliklerinde, teknik özelliklerde ve dil unsurlarında bulunan ortak noktalar vurgulanmıştır.

Toplumcu gerçekçilik, gerçekçiliğin alt koludur. Doğuş sürecini Rus edebiyatında tamamlayan toplumcu gerçekçilik zamanla dünya edebiyatını etkilemiştir. Türk edebiyatı da 1930 sonrası toplumcu gerçekçi eserler vermeye başlamıştır. İlk etapta Türk toplum yapısı toplumcu gerçekçi anlayışın uygulanmasına müsait olmadığından bazı zorlamalara gidilmiştir; ancak zamanla toplum içi sınıflaşmaların ortaya çıkmasıyla toplumcu gerçekçi yazarlar, toplumda yer alan bu sınıflar arası çatışmayı eserlerine yansıtmışlardır.

1930'dan 1977'ye kadar olan süreçte hem teknik açıdan hem de üslup açısından belli bir olgunluğa ulaşan toplumcu gerçekçi estetik, bir akım oluşturmuş ve ortak noktalarda birleşen eserler ortaya koymuştur.

Bu çalışmada 1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarının muhteva, teknik ve üslup özellikleri açısından sahip olduğu ortak noktalar tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gerçekçilik, Toplumcu Gerçekçilik, Türk Romanı

TURKISH NOVELS PUBLISHED IN 1977
SOCIALIST REALISM

Şule GEZER

Erciyes University, The Institute of Social Sciences

Master's Thesis, July 2011

Consultant: Assoc. Prof. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

ABSRACT

In this work pulishing in 1977 socialism, realist Turkish novels is examined. The aim of this work is fixed the social realist easthetics forming of the common side to pulishing in 1977 socialism realistic works. As the common side fix, the method of text analysis; eaxemined work's common side is stressed properties in contents, technical and element of language.

Social realism is under branch of realism. Social realism (completing with rising process in Russian literature) effect to word literature in the course of time Turkish literature started to giving social realistic works after 1930. Firstly, some prohibitions happened because Turkish society's structure wasn't suitable for enforcing the insigt of social realistic. However, in the course of time, when the classification arised in society, social relistic author reflected conflict of relation class in the society. The process from 1930 to 1977, social realistic easthetic that reach main mature both technical and style side, made up ternd and produced works with united common side.

In this work, socialism realistic Turkish novels that published in 1977, is examined by properties of contents technical and style.

Key Words: Realism, Social Realism, Turkish Novel

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI ii

YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI iii

ÖNSÖZ v

ÖZET vii

ABSRACT viii

İÇİNDEKİLER ix

KISALTMALAR xvi

GİRİŞ 1

1. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK..... 1

1.1. Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları 1

1.2. Toplumcu Gerçekçiliğin Siyasal Temelleri 5

1.3. Toplumcu Gerçekçiliğin Sanat Anlayışı..... 12

1.4. Toplumcu Gerçekçi Sanatın Yorumlanışı..... 16

2. TÜRK EDEBİYATINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK 20

2.1. Türk Edebiyatında Gerçekçiliğin Temelleri 20

2.2 Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçilik ve Ürünleri 26

2.3. 1970'li Yıllarda Türkiye'deki Sosyal – Siyasi – İktisadi Durum..... 37

1. BÖLÜM

1. 1977 YILINDA YAYIMLANAN TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANLARININ TANITIMI ve ÖZETİ 39

1.1. KARA AHMET DESTANI 39

1.1.1. Romanın Tanıtımı 39

1.1.2. Romanın Özeti 41
1.2. DORUKTAKİ ÖFKE 42
1.2.1. Romanın Tanıtımı 42
1.2.2. Romanın Özeti 43
1.3. YAYLA 44
1.3.1. Eserin Tanıtımı 44
1.3.2. Eserin Özeti 46
1.4. DAMAĞASI 47
1.4.1. Romanın Tanıtımı 47
1.4.2. Eserin Özeti 48
1.5. BİR MÜLKİYET KALESİ 50
1.5.1. Eserin Tanıtımı 50
1.5.2. Eserin Özeti 51
1.6. FİLLER SULTANI İLE KIRMIZI SAKALLI TOPAL KARINCA 52
1.6.1. Eserin Tanıtımı 52
1.6.2. Eserin Özeti 53
1.7. YAŞAR ne YAŞAR ne YAŞAMAZ 55
1.7.1. Eserin Tanıtımı 55
1.7.2. Eserin Özeti 56
1.8. DİK BAYIR 57
1.8.1. Eserin Tanıtımı 57
1.8.2. Eserin Özeti 58
1.9. ACI LOKMA 59
1.9.1. Eserin Tanıtımı 59
1.9.2. Eserin Özeti 60
1.10. SOBA, PENCERE CAMI VE İKİ EKMEK İSTİYORUZ 61

1.10.1. Eserin Tanıtımı 61

1.10.2. Eserin Özeti 62

1.11. GEMİLERİ YAKMAK 63

1.11.1. Eserin Tanıtımı 63

1.11.2. Eserin Özeti 64

1.12. İŞ SÜRGÜNLERİ 66

1.12.1. Eserin Tanıtımı 66

1.12.2. Eserin Özeti 66

1.13. GÖÇÜK 67

1.13.1. Eserin Tanıtımı 67

1.13.2. Eserin Özeti 68

1.14. YAĞMUR SICAĞI 69

1.14.1. Eserin Tanıtımı 69

1.14.2. Eserin Özeti 70

2. BÖLÜM

2. 1977 YILINDA YAYIMLANAN TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANLARININ TEKNİK ÖZELLİKLERİ 72

2.1. ANLATICI 72

2.1.1. Dış Öyküsel Anlatıcı 73

2.1.2. Ben Öyküsel Anlatıcı 95

2.2. BAKIŞ AÇISI 99

2.2.1. Sıfır Odaklayım/Sınırsız Bakış Açısı 100

2.2.2. İç Odaklayım 122

2.3. OLAY ÖRGÜSÜ 126

2.3.1. Vak'a Tipleri 127

2.3.1.1. Sergüzeşt Vak'a Tipi 127
2.3.1.2. İki zincirli Vak'aTipi 131
2.3.2. Çatışma Tipleri.....137
2.3.2.1. Bireysel Çatışmalar.....137
2.3.2.2. Toplumsal Çatışmalar (Sınıf Çatışması).....155
2.3.2.3. Bireyin İç Çatışması.....163
2.3.2.4. Birey-Toplum Çatışması.....167
2.3.2.5. Uluslar Arası Çatışmalar.....169
2.4. ŞAHISLAR KADROSU.....172
2.4.1. EMEKÇİLER.....173
2.4.1.1. İşçi/Irgat/Sömürülen Köylü.....173
2.4.1.2. Düşmüş/Yozlaşmış Kadın.....192
2.4.2. SERMAYEDARLAR 194
2.4.2.1. Ağalar/ Muhtarlar/iş Adamları 194
2.4.2.2. Yönetici/ Eşraf/Kolcu Güçleri.....201
2.4.2.3. Din Adamları.....205
2.4.3. SINIFINA İHANET EDENLER 209
2.4.4. EMEKÇİ YANLILARI.....213
2.4.4.1. Aydınlar 213
2.4.4.1.1. Dönüştürücü Aydınlar 213
2.4.4.1.2. Yozlaşmış Aydınlar.....219
2.4.5. DİĞERLERİ 221
2.5. ZAMAN.....222
2.5.1. Öykü ve Öyküleme Zamanı.....223
2.5.2. Tarihsel Zaman 243
2.6. MEKÂN.....251

2.6.1. Dış Mekânlar....252

2.6.2. İç Mekânlar....262

3. BÖLÜM

3. 1977 YILINDA YAYIMLANAN TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANLARININ İÇERİK ÖZELLİKLERİ 272

3.1. KONULAR 272

3.1.1. Ezen-Ezilen Çatışması....272

3.1.2. Toprak/Mülkiyet 290

3.1.3. İç Göç 293

3.1.4. Eğitim 294

3.1.5. Suç-Ceza-Adalet 301

3.1.6. Din ve Dine Bakış 309

3.1.7. Aile ve Aile Ailişkileri 316

3.1.8. Kadın ve Kadının Toplumdaki Yeri....320

3.1.9. İltimas/Adam Kayırma 325

3.1.10. Sınıf Atlama....326

3.1.11. Bürokrasi 328

3.1.12. Sağlık Sorunları....332

3.1.13. Aydın Problemi 336

3.1.14. Toplumsal Yozlaşma....337

3.1.15. Çarpık Cinsellik 340

3.1.16. Savaş....342

3.2. TEMLER....345

3.2.1. Emek/Üretme Sevgisi....345

3.2.2. Yoksulluk....347

3.2.3. Çaresizlik....360
3.2.4. Yılgınlık....368
3.2.5. Başkaldırı....374
3.2.6. Kaos/Korku....383
3.2.7. Ölüm....387
3.2.8. Aşk....392
3.2.9. Baskı....394
3.2.10. Güvensizlik....395
3.2.11. Hasret....397
3.2.12. Namus-Ahlak Anlayışı....399
3.2.13. Umut ve Özgürlüğün Sevinci....400
3.3. Siyasi ve Sosyal Fikirler....401

4. BÖLÜM

4. 1977 YILINDA YAYIMLANAN TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANLARININ ÜSLUP ÖZELLİKLERİ....440

4.1. Dil Unsurları Malzemesi....440
4.2. Anlatım Teknikleri....455
4.2.1. Tahkiye....456
4.2.2. Konuşma....457
4.2.3. İç Konuşma....465
4.2.4. Gösterme-Betimleme....471
4.2.5. Mektup Tekniği....477
4.2.6. Özetleme Tekniği....479
4.2.7. Montaj....479
4.2.8. Bilinç Akışı....482

4.2.9. İç Çözümleme.....483

SONUÇ 488

BİBLİYOGRAFYA 495

ÖZGEÇMİŞ 504

KISALTMALAR

age	Adı Geçen Eser
agm	Adı geçen makale
AL	Acı Lokma
Bkz	Bakınız
C	Cilt
BMK	Bir Mülkiyet Kalesi
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
DÖ	Doruktaki Öfke
DP	Demokrat Parti
Haz.	Hazırlayan
İS	İş Sürgünleri
KAD	Kara Ahmet Destanı
S	Sayı
s	Sayfa
Üniv.	Üniversite
SPİEİ	Soba Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz
Yay.	Yayınevi/Yayınları
YKY	Yapı Kredi Yayınları
yy	Yüzyıl
YYY	Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz

GİRİŞ

1. TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

1.1. Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları

Sanatın gerçeği yansıttığı fikri ilk çağlardan beri kabul edilmiştir. Platon sanatın bu yönünü Devlet diyaloğunda şöyle açıklar:

"İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut.

*Bir anda yaptın gitti güneşi yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları." (*Platon: 2002, 258)

Platon burada sanat ile aynanın aynı görevi üstlendiklerini vurgular. Ona göre ressam, doğadaki görüngülerin taklidini çizer. Aynı şekilde şair de doğayı taklit eder:

"Tragedya şairinin de yaptığı bu değil mi?

Benzetme değil mi onun yaptığı da." (Platon: 2002, 260)

Plotan'a göre varlığın aslı idealar âlemindedir. Dünyadaki varlıkların hepsi idealar âleminin görüngüsüdür; yani onlar da bir bakıma yansıtmadır. Bu açıdan bakıldığında Platon'a göre sanat, yansımanın yansımasıdır. Asıl gerçeklik idealar âlemindedir, sanatçı bu gerçekliğin dünyaya yansıyan görüngülerini taklit eder. Bu da sanatçıyı hakikatten uzaklaştırır.

Platon'un öğrencisi olan Aristo, ileriki yıllarda onun bu görüşlerine farklı boyutlar kazandırır. Aristo'ya göre sanatçı görüngü dünyasını olduğu gibi yansıtmak zorunda değildir. Ona göre sanat, geneli ya da özü yansıtır. Tamamıyla olmuş şeyleri yansıtma zorunluluğu yoktur sanatta. Sanat; olan ya da olabilir olan olayları, görüngüleri yansıtmalıdır. Bu sebeple sanat, olanlar içinden ideal olanı seçer ve onu kendi süzgecinden geçirir, çıkan sonuç; sanat eseridir. Aristo'yu Platon'dan ayıran temel fark; Aristo'nun sanata hayal gücünü dâhil etmiş olmasıdır. Platon, sanatı taklidin taklidi

olarak algılarken; Aristo, varlığın yorumu olarak açıklar. Bu açıdan bakıldığında Aristo'nun görüşleri modern sanat anlayışına daha yakındır. Aristo, Platon'dan farklı olarak maddî âlemin gerçekliğine inanır. Dolayısıyla, Aristo'ya göre sanat eseri; Platon'un dediği gibi taklidin taklidi değil, maddi âlemin kurgusal bir aktarımıdır. Sanatçının ödevi de bu kurgusal âlemi ifade etmektir. Aristo, bu görüşlerini Poetika'da şöyle ifade eder:

"Şairin ödevi, gerçekten olan şeyi değil tersine olabilir olan şeyi yani olasılık ve zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir." (Aristo: 2008, 30)

Aristo'nun ortaya attığı bu sanat anlayışı, Horatius tarafından geliştirilmiştir. Horatius'a göre sanat eseri, bir taklidi sunmasına rağmen gerçeğin kendisini vermiş olur:

*"Hayatı ve insanları bir aynada gözler gibi gözleyeceksin, görmüş olduğun şeyleri taklit edeceksin. Bu hayatın tam kendi dili olacaktır" (*Alıntılayan: Gülcer: 1986, 16)

Horatius, sanatı 'hayatın dili' olarak görmekte, her ne kadar taklit de olsa sanatın hayatı yansıttığını düşünmektedir. Bu görüş ileriki yıllarda da etkinliğini sürdürmüş, milletlerin sosyo – ekonomik durumlarına, kültürel yapılarına göre farklı boyutlar kazanmıştır.

19. yüzyıl Avrupasına baktığımızda belli bir düzeye ulaşmış bir aydın kitlesiyle karşılaşırız. Bu aydını hazırlayan temel dinamikler, Reform ve Rönesans hareketlerinin yaşandığı 15. ve 16. yüzyıllarda aranmalıdır. Reform hareketi ile aydın üzerindeki kilise baskısı kalkmıştır. Böylece aydınlar kilisesinin elinde tuttuğu bilgiye ulaşmışlar, matbaanın yaygınlaşmasıyla bu bilgileri daha geniş sahalara ulaştırmışlardır. Tüm bu yeniliklerle bilimsel çalışmaların önü açılmıştır. Galileo, Kopernik gibi bilim adamları, kilisenin yıllardır tekrar ettiği bilgileri baş aşağı çevirmişler, skolâstik düşünceyi temelinden sarsmışlardır. Bilim alanındaki bu ilerleme sanayi ve ticaret alanında da görülmüş, Avrupa'da üretimi elde tutan burjuva toplulukları oluşmaya başlamıştır. Kilisenin manevi baskısından kurtulan ve bilgiyi elde eden bu sınıf daha fazla üretmeye ve daha fazla ilerlemeye odaklanmıştır. Fransız İhtilali, bu odaklanmaların sonucudur. Aydınlanma çağının getirdiği bilime sarılan aydın kesim, akılcılığı ve determinizmi ön plana çıkarmıştır. Aklın ve bilimin ön plana çıktığı bu dönem, duyguyu saf dışı bırakmıştır. Her şeyin kaynağı akılda ve bilimde görülmüştür. Aklın ve bilimin zaferi olan Fransız İhtilali birçok insanı ümide sevk etmiştir. İhtilal öncesinde konuşulan eşitlik, demokrasi, insan hakları gibi kavramların lafta kalması, realite ile beklentilerin

çatışması Avrupalıları büyük bir karamsarlığa itmiştir. Bu karamsarlık, daha sonraki aşamada yerini melankoliye ve maraziliğe bırakmıştır.

Toplumdaki bu melankoli edebiyata da yansımış ve edebiyatta duygusallığı ön plana çıkaran romantik akım doğmuştur. Bir bunalım edebiyatı olarak şekillenen romantizm, aklın yerine duyguları getirmiştir. Şahsî duygulanmaları ön plana çıkaran ve mahalli unsurlara yönelen romantikler, aklın tek başına rehberlik edemeyeceğini savunmuşlardır:

*"Romantikler Aydınlanma çağının kuru akılcılığına doğanın gizlerine; bilim adamının matematiko-fiziksel yöntemleriyle değil de, yaratıcı coşum yoluyla nüfuz edebileceğini savunmuş ve sonsuzluğa erişmenin yolları olarak, aşkı, doğaya tapmayı, dini tecrübeyi ve artistik yaratıcı faaliyeti göstermişlerdir." (*Cevizci: 1999, 734)

19. yüzyılın başlarında kesin hâkimiyetini ilan eden romantizm yüzyılın ortalarına doğru etkinliğini yitirmeye başlamıştır. Romantizmin gücünü yitirmesinde toplumsal gelişmelerin önemli etkisi olmuştur:

"(…) Avrupa, XIX. yüzyılda sanayileşme ve endüstrileşmede büyük gelişmeler elde etmiş; elektrik, buhar ve matbaayı bu sahanın motor gücü haline getirmiştir. Söz konusu gelişmeler, bir taraftan toplum hayatına yeni imkân ve kolaylıklar sağlar; özellikle orta sınıfın refahını arttırırken diğer taraftan Avrupa ülkelerinin dünyanın en güçlü ekonomik ve siyasi gücü haline gelmelerine zemin hazırlamıştır. (…) Ekonomik gelişmeler, materyalist düşünce ve dünya görüşünün yaygınlaşmasına zemin hazırlamış ve körüklemiştir." (Çetişli: 2003, 81)

Avrupa toplumundaki bu değişim ve gelişimler, aklı yeniden duygunun önüne geçirmiştir. Bu durumda romantik yaklaşım yerini pozitivist anlayışa bırakmıştır:

"Diğer taraftan yine aynı asırda bilim alanındaki gelişmeler de –hızını arttırarak- devam etmektedir. Özellikle XIX. asrın ikinci yarısı, gerek zihniyet gerekse sonuçları bakımından tam bir bilim asrı olmuştur. Bu gelişmeler, zaman içinde tabii olarak objektifliği güçlendirmiştir; objektiflik ve bilimselliğin her şeyin tek ölçüsü haline gelmesi sonucunu doğurmuştur. Nitekim pozitivizm böyle bir zeminde vücut bulmuştur." (Çetişli: 2003, 81)

Pozitivizmle birlikte manânın yerini madde, sezginin yerini akıl, Tanrı'nın yerini insan almıştır. Böylece Avrupa toplumu, aydınlanma çağından sonra ikinci sivilleşmeyi yaşamıştır.

İnsan aklı ön plana çıkmış, bilime olan güven artmıştır. Fransız filozofu Auguste Comte'un sistemleştirdiği pozitivizm, akılla birlikte maddeyi de ön plana çıkarmıştır. Bu maddeci anlayışın içerisinde metafiziğin, sezginin yeri yoktur. Aklın reddettiği hiçbir şeyin gerçekliği kabul edilemez.

Pozitivist felsefenin tanımını İsmail Çetişli şu şekilde verir:

"Pozitivist felsefe ise, pozitif ilimlerin verilerine dayanan rasyonalist bir felsefedir. Bu felsefenin temel amacı, pozitif bilimler vasıtasıyla bütün olayların meydana gelişlerindeki tabii ve değişmez kanunları keşfetmek ve bir hükme bağlamaktır." (Çetişli: 2003, 82)

Bu keşif ancak deney yoluyla yapılabilir. İnsanın algılaması, deneylerin ispat ettiği ile sınırlıdır. Deneyle ispat edilmeyen algılar ise gerçek dışı, hayal mahsulü şeylerdir. Bu sebeple onlara itibar edilmez.

Ahmet Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde pozitivizmin tanımı şu şekilde yapılır:

"Genel olarak, modern bilimi ele alan; batıl inançları, metafizik ve dini, insanlığın ilerlemesini engelleyen bilim öncesi düşünce tarzını reddeden dünya görüşüdür." (Cevizci: 1999, 707)

Aklın bu denli ön plana çıkması doğal olarak gerçekçiliğin de ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Dönemin sanat adamları da bilim adamlarına ayak uydurmuş, gerçekçiliği ön plana çıkaran yapıtlar oluşturmuştur.

"Romancılar bu gelişmeye ayak uydurarak, gerçeği olduğu gibi, kişisel ve sübjektif yorumlarla katkıda bulunmadan aksettirmek yöntemini benimsediler." (Göker: 1986, 49)

Sanatçı, gerçeği yansıtmayı kendine amaç edinmiş ve eserini oluştururken bir bilim adamı titizliği göstermiştir. Son derece objektif bir tavırla gözlemlerini aktaran sanatçılar; toplumun sosyal, siyasî ve ekonomik yapısını eserlerinde işlemişlerdir.

Olanı, olduğu gibi yansıtmak realist yazarların temel yaklaşımıdır. Stendhal'in Kırmızı ve Siyah'ta belirttiği şu tanım gerçekçi yazarların gayesini bildirir:

"İşte böyle bayım! Roman büyük bir yolun üstünde gezdirilen büyük bir aynadır. Kâh göklerin maviliğini yansıtır, kâh yolun çukurlarında biriken çamuru; sonra da kalkar, torbasında ayna taşıyan adamı ahlaksızlıkla suçlarsınız! Aynası, çamuru gösteriyor diye, aynayı suçlandırıyorsunuz! Asıl çamurlu büyük yolu, en çok da suyun birikmesine, çamur olmasına yol açan bayındırlık müfettişi suçlandırılmalı." (Stendhal: 2010, 393)

Bu durumda yazarın görevi sadece yansıtılacak olan görüngüyü tespit etmek olacaktır. Bu görüngünün içeriği yazarı ilgilendirmemektedir. Çünkü onun vazifesi gördüğünü yansıtmaktır.

Cemil Göker, realist bir yazarın benimsediği ilkeleri şöyle belirtir:

"Realizm; romantizme, onun idealizmine, edebiyatta kişisel duygulara yer veren tutumuna karşıdır. (…)

Realizm, "Sanat, sanat içindir." anlayışına karşıdır. (…)

Realizm; tarih anlayışını, geçmişini inceleme anlayışını bir tarafa bırakarak, çağdaş yaşamı, toplumsal çevreyi, çağdaş toplumdaki gerçekleri gerçekçi bir biçimde ve tam olarak vermeyi amaç edinmiştir. (…)

Çağdaş yaşamı, toplumsal çevreyi doğru ve tam olarak verebilmek için eserleri yazmadan önce gözlem ve belgelere dayandırma (documentation) gibi bilimsel yöntemlere başvurmak gereklidir. Edebiyat bilimsel olmalıdır." (Göker: 1986, 56)

Aklı ve gözlemi ön plana çıkaran realizm, 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'nın önemli bir bölümünde benimsenmiş ve Gogol, Dickens, Turgenyev gibi önemli temsilciler yetiştirmiştir.

Realizmin benimsediği gerçekçilik anlayışı, ileriki yıllarda sistemleşecek olan toplumcu gerçekçi sanat anlayışına zemin hazırlamıştır

1.2. Toplumcu Gerçekçiliğin Siyasal Temelleri

Toplumcu gerçekçi sanat anlayışının kaynağı Marksist felsefeye dayanmaktadır. Tarihi gelişimi ekonomik düzene bağlayan Marksizmin temel amacı, devrimle kapitalist

düzeni yıkıp yerine sosyalist bir düzen getirmektir. Marksizm, temelinde eylemin yer aldığı bir felsefedir. Tarihsel materyalizm adını alan bu felsefenin kurucuları Karl Marx ve Frederich Engels'tir. Karl Marx'ın çıkış noktası, Hegel'in diyalektik anlayışı olmuştur. Marx bu diyalektiği Feuerbach'tan aldığı materyalizmle birleştirerek diyalektik materyalizmi oluşturur. Diyalektikteki değişim teorisi ile materyalizmdeki maddeci anlayış birleşerek diyalektik materyalizmin özünü meydana getirmiştir. Hegel'in diyalektik anlayışına göre değişim mutlak varlık olan 'ide'nin gelişimidir. Bu gelişimin ortaya çıkması öncelikle tezin varlığına bağlıdır. Onun ardından antitez ortaya çıkar. Bu iki karşıtlık sentezi meydana getirir. Marx, Hegel'in bu diyalektiğine materyalizmi de katarak farklı bir senteze gider. Marx'a göre tarihin gelişimi üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkiden oluşmaktadır. Marx bu tezin antitezini de söyler. Üretim güçlerinin sürekli olarak gelişmesine karşılık üretim araçlarının mülkiyetini elinde tutan üst yapı, bu değişime karşı çıkar. Bu çelişkinin sonlanması için ortaya atılan sentez ise üst yapıyı devrimle değiştirebilecek maddesel alt yapıya uygun bir ideolojik üst yapının kurulması olur. Görüldüğü gibi Marx, Hegel'in diyalektiğini materyalizm diyalektiğine dönüştürmüştür. İsmail Tunalı, **Marksist Estetik** adlı eserinde bu durumu şöyle ifade eder:

"Hegel'den diyalektik yöntemi alan Marx bunu baş aşağı çevirerek tarihsel kültürel sürece uygulamak ister. Hegel diyalektiği 'yukarıdan' bir diyalektik, bir idealist diyalektiktir. Marx onu baş aşağı çevirerek bir 'aşağıdan' diyalektiğe dönüştürür." (Tunalı: 2003, 16)

Tunalı, Marx'ın oluşturduğu yeni diyalektik anlayışın içeriğine de değinir. Buna göre, alt yapıyı oluşturan üretim güçleri üst yapının hâkimiyeti altına girer. Bu da toplumun emekçi kesimi ile hâkim güçleri arasında bir karşıtlık oluşturur. Bu karşıtlıktan sınıf ayrılıkları doğar. Böylece toplum ikiye ayrılır: Üretim güçlerini elde tutan burjuva sınıfı ile üretimi sağlayacak emekçi sınıfı. Emekçi sınıfı, ürettiğinin karşılığını alamayınca emeğine yabancılaşır. Böylece bir karşıtlık daha ortaya çıkar. Bu karşıtlıkların sona erdirilmesinin tek çaresi devrimdir. Toplumun düzeni ancak devrimden sonra kurulacak sosyalist bir anlayışla sağlanacaktır. Temelinde eylem odaklı bir ideolojik felsefe olan Marksizm, sentezi devrimin getireceği değişikliğe bağlamıştır.

Marx'a göre toplumsal ilişkileri, üretim ilişkileri belirler. Üretimi gerçekleştiren alt yapı, üretim güçlerini elinde tutan üst yapıyı etkiler. Toplumun ekonomik yapısını ve

inanışlarını belirler. Üst yapıdaki kurallar sisteminin sağlamlığı, alt yapıyı oluşturan ekonomik yapının düzeni ile ilişkilidir. Asım Bezirci, Marx'ın bu konudaki genel görüşlerini şu şekilde ifade eder:

"Üretim güçleri ile üretim ilişkileri toplumun da ekonomik alt yapısını meydana getirirler. Bu temel yapının üzerinde ona uygun ideolojik yapı yükselir. Üst yapı bir yandan hukuk, felsefe, ahlak, sanat gibi öğeleri, öbür yandan devlet, mülkiyet, din, aile, siyaset gibi kurumları ve bunların hepsine ilişkin görüşleri, tasarımları içine alır. Gerçi alt yapı, son çözümlemede, üst yapıyı belirler, ama sırası gelince üst yapı da onu etkiler. İkisi arasında tek yanlı, edilgen (pasif) değil, çok yanlı, etkin (aktif) bir ilişki vardır." (Bezirci: 1976, 239)

Ekonomik düzey iyi ise üst yapıya ait olan ahlâk- hukuk- din de üst seviyededir. Ekonomik yapı kötüleştikçe bunlar da düşüşe geçmektedir.

Ekonomik yapının gücü toplumsal şekillenmede de etkindir. Berna Moran, Marx'ın bu konudaki görüşlerine **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** adlı eserinde yer verir. Bu eserden yola çıkarak Marx'ın görüşlerini şu şekilde özetlemek mümkündür:

Marx'a göre ekonomik değişimler toplumu belli sınıflara bölmektedir. Bu tarih boyunca hep böyle olmuştur. İlkçağ, patrisiyalarla pleplerin, Ortaçağ feodal beyler ile selflerin mücadelelerine tanıklık etmiştir. Çağımızda ise bunların yerini burjuva ile proleteryanın çekişmeleri almıştır. Ekonomik gücü elinde tutan burjuvalar, üreten ama ürettiğinin karşılığını alamayan proleteryaya üstünlüğünü kurmuştur. Marx'ın hülyası proloteryanın bu üstünlüğünü ortadan kaldırarak sınıfsız bir toplum oluşturmaktır. Üreten proleteryadır; ama tüketen burjuva sınıfıdır. Proleterya ürettiğini tüketme gücüne sahip değildir. Bu ise toplum içindeki büyük dengesizliği göstermektedir. Marx ve Engels bu dengesizliğin ortadan kalkması için toplumun sınıfsız bir yapıya kavuşması gerektiği inancındadır. Sınıfsız bir toplum ise ancak devrimle kurulacaktır. Devrim toplumun tarihi gelişiminin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkacaktır:

"Toplumun; toplumsal, siyasal ve manevi süreçleri üretim biçimleri tarafından etkilenir. Yapılan yeni keşifler ve çeşitli ilerlemeler sonunda toplumdaki üretim güçleri mevcut üretim ilişkileri ile uyuşmazlığa düşer. Üretim araçlarının gelişmesi sonunda üretici güçler öyle bir aşama meydana getirir ki bu aşama mevcut üretim ilişkileri çerçevesinde artık huzursuzluğa yol açar. Böylece üretim biçimleri değişmeye zorlanır. Ve toplumsal devrim gelir." (Kongar: 1985, 285)

Gelecek olan bu devrim toplumu sosyalist bir sistemle ödüllendirir. Sosyalizm toplum içindeki sınıfları ortadan kaldırarak, topluma yabancılaşan bireye yeniden toplumsal bir nitelik kazandıracaktır. Böylece bu bireyin ürettiği sanat da toplumla barışık olacak, toplumu anlatacaktır. Marksist sanat anlayışına göre kapitalist düzen içinde üretilen sanat, özüne aykırıdır. Bu sebeple düşmanca tavırlar sergiler. Marx; *"Belli tinsel üretim dallarının, söz gelişi sanat ve şiirin kapitalistçe üretimi düşmancadır.*" (Tunalı: 2003, 128) derken bunu vurgular. Tunalı, Marx'ın kastettiği düşmanlığın temelini sosyo – ekonomik yapının ortaya koyduğu yabancılaşmaya dayandırır. Çürümüş kapitalist sistem içinde icra edilen sanat, bu çürümeyi ve yabancılaşmayı yansıtmaktadır. Ardından da bu çürümüş sistemin değişebileceğini tüm dünyaya göstermektedir. Sanatı düşmanca tavrın içinden kurtarmanın tek yolu, insanın gelişimini engelleyen yabancılaşmanın ortadan kaldırılmasıdır. Böylece insanlar ürettiklerinin kölesi olmaktan çıkacaklar onları tüketme gücüne sahip olacaklardır. Sanat yapıtı toplumu edilgen bir kitle olarak göstermeyi bırakıp onu toplumsal eylemlerin içindeki konumuyla ele almalıdır. Bu da ancak burjuva düzeninin yıkılıp yerine sosyalist bir düzenin kurulmasıyla mümkün olacaktır.

"(…) filozoflar dünyayı şimdiye kadar farklı yorumlamamışlardır; şimdi önemli olan dünyayı yorumlamak değil, dünyayı değiştirmektir." (Tunalı: 2003, 31) sözü Marx'ın istediği genel değişimi ifade etmektedir. Bu değişim fikir ve sanat alanında büyük yenilikler meydana getirecek böylece yeni bir birey ortaya çıkacaktır. Gerçekleşecek olan bu insansal dönüşüm, dünyanın değişmesini sağlayacaktır. Bu büyük değişimin kahramanı insandır. İnsan, tarihsel ve toplumsal gelişme içinde kendini yeniden yaratır.

Marksizm'in temel öngörüsü kapitalist toplum düzeninin bu yaratım sonucu 'komünizm' ile sonuçlanacağıdır. Nitekim bu öngörü Rusya'da 1917 yılında 'Ekim Devrimi' ile gerçekleşir. Bolşevik İhtilali sonucu kurulan devlet sosyalist toplum yapısını benimser. Yeni kurulan devletin lideri Lenin, ülkenin sanat anlayışının da sosyalist görüş doğrultusunda gelişmesini sağlar. Toplumcu gerçekçilik böyle bir yönlendirmenin ürünüdür.

Toplumcu gerçekçilik ilk kez kavram olarak 1934 yılında I. Sovyet Yazarlar Kongresi'nde geçer. İsmail Tunalı, **Marksist Estetik** adlı eserinde bu kavramın öncesini Stalin'in, Demjan Bendy'ye 2 Aralık 1930 tarihinde yazdığı mektupta bulur. Stalin, bu mektubunda emekçi sınıfın düzeni şekillendireceğini ifade eder. Emekçilerin

şekillendirecek olduğu düzen sosyalist düzendir. Bu düzenin üreteceği sanat da sosyalist bir sanat olacaktır. Sosyalist realizmi temel alacak olan sanatçılar Stalin'e göre *'İnsan ruhlarının mühendisleri'* (Tunalı: 2003, 148) dir. Ona göre bu mühendislerin kuracağı sanatın, emekçi sınıfın ve emekçi partinin ilkelerine hizmet eden bir etkinliği olacaktır. Bu sebeple sosyalist bir toplumda yazarların önemli bir yeri vardır. Yazarlar toplumu komünist ideoloji doğrultusunda değiştirecek ve dönüştürecek mühendislerdir. Stalin'in bu görüşü 1. Yazarlar Kongresinin çıkış noktasını oluşturur. Leningrad Parti sekreteri Andrey Shdanow, Stalin'in görüşlerinden hareketle sosyalist gerçekçiliğin tanımı olacak beş maddeyi kongreye önerir:

"1. Burjuva edebiyatı bugün artık hiçbir yapıt yaratamayacak durumdadır. Kapitalist sistemin çöküntü ve tembelliğinden doğan burjuva edebiyatının çöküşü ve çözülüşü, burjuva kültürünün durumu için karakteristik bir özelliktir. Burjuva kültürünün çöküşü tembelliği için, mistizm, dindarlığa dalma, pornografi için duyulan tutku karakteristiktir. Kalemini kapitalizme satmış olan burjuva edebiyatının en gözde kişileri bugün; hırsızlar, dedektifler ve sahtekârlardır.

2. Bizim yurdumuzda ise edebiyat yapıtlarının başkahramanları yeni yaşamın etkin kurucularıdır. İşçiler, işçi kadınlar, kamu için çalışan köylü erkekler ve kadınlar, parti görevlileri, iktisatçılar, mühendisler v.b. gibi.

3. (…) İlkin, sanat yapıtlarında yaşamı hakikate sadık tasvir edebilmek için yaşamı tanımak, körü körüne değil, ölü gibi değil 'objektif' gerçekçilik olarak tanımalı. Bu da hakikate sadık ve tarihsel olarak sanat tasviri, emekçi insanlara sosyalizm ruhu içinde ideolojik olarak biçim vermek onları eğitmek gibi bir görevle bağlı olmalıdır. Bu bizim edebiyatta ve edebiyat tarihinde sosyalist gerçekçilik olarak adlandırdığımız yöntemdir. Bizim Sovyet edebiyatı tek yönlü olma gibi bir yergiden korkmaz.

4. İki ayağı ile materyalist temele sağlamca basan edebiyatımız için, yaşama yabancı hiçbir romantizm söz konusu olamaz; ancak yeni türden bir romantizm söz konusu olabilir. Biz şöyle diyoruz; Sosyalist gerçekçilik, Sovyet edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemidir. Ama bu şunu şart koşar: Devrimci romantizm, bütünleştirici bir eleman olarak edebiyat yaratımı içine girmeli çünkü partimizin tüm yaşamı ve onun kavgası en sert en uyanık çalışmanın en yüksek kahramanlık ve en geniş açılara bağlılığından ibarettir.

5. (…) edebiyat tekniğine egemen olma, bütün dönemlerin edebiyat mirasına eleştirel olarak sahip olma bir ödevdir, bu ödevi yerine getirmeden siz insan ruhunun mühendisleri olamazsınız." (Tunalı: 2003, 149-150)

Bu görüşlerden de açıkça anlaşıldığı gibi sanat insan ruhunu ideoloji yönünde şekillendirdiği ölçüde yararlı olacaktır. İdeolojinin vaizliğini yapacak olan sanat doğal olarak güdümlü ve ait olduğu ideolojinin hükmü altında bulunacaktır. Toplumcu gerçekçiliğin temel yaklaşımı devrim sonrasının doğru ve somut bir şekilde yansıtılmasıdır. Toplumcu gerçekçilik Rusya'da bu temel üzerine kurulur.

"Gerçeklerin devrimden sonraki gelişmesi içinde gerçek ve soyut bir biçimde aydınlanması olan özü, bir amaç fikri üzerine kurulmuştur. Bu amaç değişmez devrim hareketinden çıkan gerçeğin doğru olarak gösterilmesini kapsayan her şeyi çevresi içine alan bir ülküdür. Bu hareketi hedefine yöneltmek ve okurun bilincini geliştirerek onun bu hedefe yakınlaşmasını sağlamak (…)" (Siniavski: 1967, 11-12)

Sinavski'nin belirlediği amaç toplumcu gerçekçiliğe bir toplumun sahip olması gereken ideolojik yapıyı anlatma görevini yükler. Bu açıdan bakıldığında toplumcu gerçekçilik belli bir kesimin görüşlerini dillendiren yanlı bir edebiyattır ve esasen böyle olması da gerekir. Plehanov *"(...) ideoloji ile sanat arasında şaşmaz bir nedensellik vardır ve sanatçı hangi sınıfın üyesi ise o sınıfın ideolojisini yansıtır. Burjuvazinin bakış açısını benimsemiş yazar proleter eyleme karşı gelecektir. Dekadan bir devrin sanatı dekadan olmak gerek. Bu bir zaruret"* (Moran: 2005, 49) derken sanatın bu yükümlülüğü vurgular. Sanat bir şekilde içinde bulunduğu toplumun ideolojisini yansıtmak zorunluluğu hissedecektir. Sanat eserinin yapısını sosyal koşullar ile güzellik zevki oluşturur. Ama zevki yönlendiren önemli ölçüde ideolojidir.

Sovyet Rusya'da 1927'de Lenin'in önderliğinde gerçekleşen Bolşevik Devrimi'nden sonra kurulan Yeni Ekonomik Düzen (NEP) sonrasında Lenin her ne kadar *"Her sanatçının ya da kendini sanatçı sayan herkesin tam bir bağımsızlık içinde yaratmak hakkı vardır"*. (Oktay: 2003, 84) dese de 1905'te yayımladığı 'Parti Edebiyatı' adlı yazısında edebiyatın ideolojiye bağlı olması gerektiğini vurgular:

"Kahrolsun taraf tutmayan edebiyatçılar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat, işçi sınıfının genel davasının bir kısmı, bütün işçi sınıfının şuurlu bütün öncüleri tarafından hareket ettirilen mekanizmada bir çark ve küçük vida olmalıdır". (Oktay: 2003, 85)

Plehanov da benzer şekilde sanatın bu bağımlılığını dile getirir:

*"Sanat değerlidir, ama aynı zamanda bir takım bağımlılıkları vardır. Sanat propagandadan da büsbütün uzakta sayılmaz, Marksist sanatçı en özgür biçimde yaratacak konumdadır; ama aynı zamanda ona birileri neyi ve nasıl yaratması gerektiğini bildirir." (*Belge: 1997, 78)

Bunu bildiren birileri de devrimi başarmış olan yönetim olacaktır. Toplumcu gerçekçi sanat toplumun devriminden önceki sefaletini ve ezikliğini tüm çıplaklığı ile yansıttıktan sonra, devrim sonrasının mutluluk ve refahını da anlatır. Böylece toplumda gerçekleşen iyiye doğru gelişimi ve dönüşümü yansıtmış olur.

Toplumcu gerçekçi sanat toplumu anlatmalıdır, bu yüzden 'toplumcu' gerçekçidir. Yani bu sanat; geneli, ortalama olanı anlatır. Selahattin Hilav'ın bu adlandırma ile ilgili yorumu ilgi çekicidir. Hilav, 'toplumcu' sözcüğünün 'bireyci'nin zıddı olarak kullandığını belirtir. *"Bireyi değil, grupları, sınıfları, toplumu ele alan, dünyayı onlar açısından algılayan ve yeniden kuran bir edebiyat olacak."* (Hilav: 1995, 187).

Toplumcu gerçekçi sanat, bireyin küçük duygulanmalarından ziyade, bireylerin genel tasavvurunu yansıtacaktır.

Tüm bu açıklamalar bizi toplumcu gerçekçilik öncesi Rus edebiyatında toplumu ele alan eserlerin olmadığı yanılgısına götürmemelidir. Çünkü Bolşevik İhtilali'nden önce rejimin baskısından bıkan ve edebiyatın toplumun gerçeklerini anlatması gerektiğine inanan yazarlar vardır. Bu yazarlar eserleri ve eserlerinde oluşturduğu tipleriyle toplumcu gerçekçiliğin zeminini oluşturmuşlardır. Marksist anlayış öncesi Belinski, Çernişevski, Herzen; sonraları Dobrolyubov gibi yazarlar Çarlık rejiminin baskılarını ve ezilen halkı eserlerine konu etmişlerdir.

"Daha Puşkin'le başlayan halka yönelme, daha doğrusu halkın biricik bozulmamış katmanı sayılan mujik yaşamıyla ilgilenme hareketi (…)sınıf antogonizmalarının şiddetlenmesine bağlı olarak, Rus yazınının görevci ve yararcı eğilimlerini arttırmıştır." (Oktay: 2003, 20)

Onların bu çalışmaları toplumcu gerçekçilik için bir ön hazırlık olmuş, toplumcu gerçekçiliğin gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır.

Çernişevski, Belinski ve Dobrolyubov gibi eleştirmenler sosyal gerçekliği yansıtmakla kalmamış aynı zamanda onu açıklayıp yargılamışlardır. Yazarın da aynı doğrultuda

tavır takınması gerektiğini düşünmüşlerdir. Böylece onlar yazarın tarafsızlığı konusunda batıdan ayrılır; ama Marksist anlayışa yaklaşırlar. Yazarın taraf tutması gerektiğini, bu tarafın da halk olması gerektiğini savunan bu isimler Marksist anlayışın kendine yakın bulduğu isimlerdir. Onların ele aldıkları konular ileriki dönemlerde Marksist yazarlarca tekrar değerlendirilmiştir.

1.3. Toplumcu Gerçekçiliğin Sanat Anlayışı

Sovyet Rusya'da 1934 yılında rejimin benimsediği bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkan toplumcu gerçekçilik, sanattan devrimci gelişme içindeki gerçekliği somut olarak yansıtmasını bekler. Toplumcu gerçekçi sanat; gerçeği yansıtmalı, yansıtmakla yetinmeyip o gerçeğin doğruluğunu ispatlamalı ve günlük yaşamda etkin olmasını sağlamalıdır. *"(…) bir şiir ya da roman son kertede nesnel gerçekliğin bilgisini yani özünü ortaya vuracaktır"* (Oktay: 2003, 145)

Toplumcu gerçekçi edebiyat, yönetimin sanat alanındaki sözcüsü olmalıdır. Toplumcu gerçekçi edebiyatın en iyi uygulayıcılarından olan Maksim Gorki, Sovyet Yazarlar Birliği 1. Kongresinde yaptığı şu konuşmada edebiyatın bu görevini belirtir:

"(…) edebiyat alanında çalışan parti üyelerinin, sadece bütün ülkelerini işçilerini son özgürlük çarpışması için örgütleyen ideolojinin öğretmenleri olmayıp aynı zamanda onların aralarında bir bütünlük oluşturmaları gerekir." (Oktay: 2003, 87)

Yani edebiyat toplumu yansıtmanın yanında onu yönlendirmelidir. Jdanov toplumcu gerçekçi edebiyatı bir yol gösterici olarak tanımlar. 1947 yılında kaleme aldığı bir yazısında bu fikrini şöyle açıklar:

"Her bilinçli Sovyet yazarın görevi, bu soylu yeni nitelikleri dile getirmek, halkımızı yalnızca bugün olduğu gibi, yansıtmakla kalmayarak aynı zamanda geleceği de görerek önlerindeki yolu aydınlatmaya yardımcı olmaktır. Yazar sosyalist gerçekçilik yönetimini rehber alarak hayatımızı dikkatle ve bilinçli bir şekilde inceleyerek gelişme süreçlerimiz konusunda daha derin bir kavrayış kazanmaya çalışarak halkımızı eğitmeli ve onu ideolojik bakımdan silahlandırmalıdır. Sovyet yazarları, gençliğimizi iyimserlik ruhuyla kendine, gücüne güvenen ve hiçbir zorluktan yılmama ruhuyla eğitmede halka, devlete ve partiye yardımcı olmalıdır." (Oktay: 2003, 90)

Toplumcu gerçekçi anlayış daha çok geleceğe yönelmiş durumdadır. Sanatçı, gelecekteki güzel günleri anlatmak için öncelikle geçmişteki baskı rejiminin buhranlı dönemlerini yansıtır, bu dönemin ardından gelişen devrimi bir kurtarıcı pozisyonuna yerleştirir. Ama sanatçının asıl işaret etmek istediği kısım, devrim sonrası gelecek mutlu ve huzurlu günlerdir. Böylece sanat, toplumu güzel günlere götürecek dönüşüm hakkında bireylere yol gösterir.

Toplumcu gerçekçilik bu yol göstericilik görevini gerçekleri yansıtmayı esas alarak yapacaktır. Berna Moran, toplumcu gerçekçiliğin gerçekçilik anlayışını şöyle özetler:

"1. Konu olarak çağdaş toplumun her günkü alelade yaşamı işleniyordu. Romantiklerin günlük gerçeklerden uzak, idealleştirilmiş konularının aksine, gerçekçi bir yazar, çağdaş toplumu konu ediniyordu kendisine ve bunu elinden geldiğince kendi gözlemlerine dayanarak yansıtıyordu. Masalvari olan, uzak diyarların çekiciliğinden medet uman, alegoriye, sembolizme başvuran bir akım değildir bu.

2. Eğer yazar gerçeği yansıtacaksa bunu bütün yönleriyle yansıtmalıdır, bir kısmına gözünü kapamak olmaz, anlatılması yakışık almaz sayılan çirkin, iğrenç ayıp addedilen şeyler de sanata sokulabilmelidir.

3. (…) Fizik dünyasında bir determinizm olduğu gibi insanlar dünyasında da her şeyin bir nedeni vardır ve bunları bilmek toplumsal yasaları bilmek demektir. Olaylar rastlantılarla, mucizelerle açıklanamaz, psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanabilir.

4. Böyle bir gerçekliği yansıtacak olan yazarın tutumunun da laboratuarda deney yapan bir bilim adamınınki kadar tarafsız olması gerekmez mi? Topluma bakan yazarlardan beklenen şey, gözlemlerinin sonucunu olduğu gibi anlatmaktır." (Moran: 2005, 39-40)

Bu dört maddeden de anlaşıldığı gibi toplumcu gerçekçi sanatın gerçekçilik anlayışı tam bir bilimsel yaklaşımdır. Yazar toplumu adeta bir bilim adamı gibi gözlemlemeli ve gördüklerini eserine aktarmalıdır. Yazar, bu aktarmayı yaparken geneli ele alması gerekir. Bu sebeple yazarın seçtiği kahramanlar hem bir birey özelliği taşımalı hem de toplumun kimliğini kişiliğinde barındırmalıdır.

"Yazarın görevi toplumun belli bir dönemdeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihi güçleri, yani toplumun içyapısını ve dinamiğini kavramaktır. Başka bir değişle o dönem için tipik olan tarihi durumu anlatmak. Yazar eserinde kişiler, olaylar ve durumlarla tarihi güçlere somutluk kazandırır. Öyleyse eserdeki kişilerin, olayların durumların

tipik olması gerekir ki sosyal gerçekliği yansıtabilsinler. Tipik ya da temsil edici karakter hem tarihi güçleri kişiliğinde somutlaştırır, hem de kendine özgü nitelikleri ile yaşayan canlı bir birey olur." (Moran: 2005, 55)

Yazarın oluşturacağı kimlik toplumun tümünü yansıtan ortalama bir kimlik olmalıdır. Gonçarov'un Oblomov'u buna bir örnektir. Oblomov, rejimin baskısı altında pısırıklaşmış ve sinik bir kimlik geliştirmiş olan bir tiptir. Oblomov aslında kendi yılgınlığının altında tüm Rus halkının yılgınlığını da yansıtır.

Toplumcu gerçekçi eserlerde ortalama tipin yanı sıra ideal tip de ön plandadır. Toplumcu eserin görevi halkı yönlendirmek olduğundan, bu yönlendirmeyi yapmak için ideal tipler üretir. Bu tipler adeta halk kahramanı olurlar. Halkın baskı altında çaresiz kaldığı bir dönemde ortaya çıkan ideal tip, çaresizlik içinde çare üretir ve sorunu ortadan kaldırır. Bu aslında romantizmdeki mucizedir. Mucizeler, masalsı anlatımlar her ne kadar toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışına ters olsa da toplumcu gerçekçi anlayış bu durumu kendi anlayışı ile bağdaşlaştırır. Jdanov'un şu sözleri bu uzlaşmayı sağlar:

"Edebiyatımız romantizme sırt çevirmemelidir, ama bu yeni bir tarz romantizm olmalıdır, devrimci romantizm, Sovyet edebiyatı bizim kendi kahramanlarımızı nasıl çizeceğini bilmeli, yarınımıza bakabilmelidir" (Moran: 2005, 62)

Maksim Gorki de Jdanov'un ortaya attığı bu devrimci romantizm ve olumlu tip kavramlarını benimsemiş 1930-1933'te **'Sanatın İşçiliği Üzerine Söyleşi'** başlıklı yazısında olumlu tip ve devrimci romantizm hakkında şunları belirtmiştir:

"Yazar insanı genişletme, üretme hakkına sahiptir, dahası bu onun görevidir. Yazar bireyi betimlerken, o bireyin sınıfsal özelliklerini iyi kötü yanlarıyla hamuruna katmayı öğrenmelidir. Edebiyatta asıl aradığım şey, her şeyden önce ve her şeyden önemli olarak, güçlü eleştirel zekâya sahip bir kişiliği olan bir kahramandır." (Oktay: 2003,56)

Devrimci romantizmin oluşturacağı olumlu tip adeta bir kurtarıcı kimliğindedir.

"Bu tipten beklenen az çok şunlardı: Politik erdemin mükemmel bir temsilcisi olarak okurda saygı uyandıracak, okurun gıpta ederek benzemeye çalışacağı bir örnek olacak, şimdiki durum ile gelecek arasında bir bağ kurarak sosyalizmin başarabileceğini gösterecek. Romanlarda bu tip kendini görevine adamış, nefsine hâkim ve güçlü bir kişidir." (Moran: 2005, 61)

Olumlu kahraman tipi anlayışı esasen toplumcu gerçekçiliğin ana ilkelerine aykırıdır ama bir şekilde toplumun hayranlığını uyandırmak gerekmektedir. Bu sebeple toplumcu gerçekçi anlayış, romantizmin olağanüstü güçler ilkesini sosyalizmin yararına benimsemek zorunda kalmıştır.

Toplumcu gerçekçi sanat anlayışı gerçekliği bir bilimsel tavırla yansıtmayı amaçlar. Ancak bunu yaparken yazarın yaratma özgürlüğünü ve hayal gücünü saf dışı bırakamaz.

"(…)sanat yaratmadır. Doğada var olanı hayal gücü ile yeniden şekillendirmedir. Bu sebeple sanat, basit bir yansıtma olayı değildir." (Tunalı: 2003, 196)

Yazar toplumda gördüğü olayları eserinin temel malzemesi olarak kullanır. Ama onları bir vakanüvis edasıyla aynen kaydetmez. Öncelikle, yazar muhayyilesinin süzgecinden geçirerek onları yeniden şekillendirir ve ardından belli bir düzene sokar. Yani olayları gelişigüzel sıralamaz, estetik bir yapıya uygun olarak yerleştirilir. Henry Koch bunu şöyle açıklar:

"(…) sanat yapıtı için de sanatçının gelişigüzel sıralaması yeterli değildir. Sanatçının bu rastlantılara verdiği düzen belli karakter ve belli durumlardan gelişen iç tutarlılık ve mantık, bütün bunlar bir yapıtın tüm sanatsal yapısında dile gelir." (Tunalı: 2003, 197)

Sanat yapıtının iç tutarlılıktan kaynaklanan bir düzeni olmalıdır. Koch'a göre sanat yapıtı, doğada olanların aynen kopya edilmesi değil, doğadan alınan gerçekliğin hayal gücü ile işlenip olayların mantık sırasına sokulmasıyla elde edilen düzendir.

Sanat yapıtında mantıksal olarak bir tutarlılık olduğu gibi yapısal olarak da bir tutarlılık olmalıdır. Sanat eseri biçim ve içeriğin oluşturduğu bir harmoniden meydana gelir:

"Marksist sanat anlayışı bu harmonide içeriği ön plana çıkarır. Önemli olan biçim değil özdür. Çünkü öz insanı, toplumu anlatır. Ancak biçim de tamamen yabana atılmayacak bir ögedir." (Tunalı: 2003, 200)

Toplumcu gerçekçi sanat anlayışı doğrudan doğruya ideolojiye bağlı bir anlayış olduğundan anlatımı (özü) her zaman biçimin önüne geçirmiştir. Ancak estetik yapıya da önem verildiğinden biçimin de sanat eserinin temel yapı taşlarından biri olduğunu belirtmiştir. Bir sanat eseri konu tutarlılığı, biçimsel yapısı ve dili ile bir bütün olarak algılanmıştır. Toplumcu gerçekçiliğe yorumlarıyla katkı sağlayan Fischer bu konuyu şöyle ifade eder:

"(…) Bununla birlikte bütün dikkatlerimizi öz üzerinde toplayıp biçime ikinci derecede bir yeri vermemiz de aptallık olur. Sanat, biçim vermektir. Bir yapıta ancak biçim, sanat niteliği verebilir." (Tunalı: 2003, 200)

Ancak biçimdeki durağanlık toplumcu gerçekçi sanat için bir sınırlayıcı olmuştur. Oysa içinde eylemsel bir yapı barındıran toplumcu gerçekçilik için durağan bir yapıya sığmak zordur. Bu sebeple biçimin durağanlığının yanında özdeki değişkenlik onlara daha cazip gelmiştir.

1.4. Toplumcu Gerçekçi Sanatın Yorumlanışı

Marksist estetiği sistemleştirme çabaları Marx ve Engels ile başlamış; Plehanov, Troçki, Lunaçarski gibi düşünürlerle geliştirilmiştir.

Plehanov, Marksist öğretiyi bir estetik kuram haline getirmeye çalışmıştır. Bu amaçla; sanatın doğuşu, estetik haz ve fayda, sanatın sosyal yapı ile münasebeti gibi konular üzerinde fikir yürütmüştür. Sanatın doğuşunu yararcılığa bağlayan Plehanov'a göre sanatın kökeni iştir. Birçok sanat önce sosyal hayatta fayda sağlayacak bir iş olarak ortaya çıkmış daha sonra bu işin yarar durumu ortadan kalkınca bu işte estetik güzellik keşfedilmiştir. Böylece sanat doğmuştur.

Plehanov'a göre edebiyat ile ekonomik sistem arasında sıkı bir bağ vardır. Edebiyat; sosyal yapının, sınıf çatışmalarının yansıdığı bir üstyapı kurumudur. Plehanov ideoloji ile sanat arasında da bir bağ olduğunu söyler. Sanatçı mensup olduğu sınıfın ideolojisini anlatacaktır:

"Bir elma ağacının elma, armut ağacının armut vermesi gibi burjuvanın bakış açısını benimsemiş bir yazar da proleter eyleme karşı gelecektir." (Moran: 2005, 49) görüşünü benimseyen Plehanov, edebiyatla ideoloji arasındaki bağı adeta biyolojik bir bağ gibi görür. Sanatçı eserinde ideolojisini anlatmak zorunda hissedecektir. Ancak bunu yaparken doğrudan doğruya ideoloji çığırtkanlığı yapmamalıdır. Söyleyeceklerini imgelerin yardımıyla eserine yerleştirmelidir. Öte yandan sanat eserinin dili ile içeriği bir uyum arz etmelidir.

Plehanov'a göre sanat eserinde propagandanın açıktan açığa yapılması yanlıştır. *"Zaten bir sanat eserinden hoşlanmamız eserde dile getirilen sosyal faydadan ötürü ise, bizde sanat yaşantısı yer almamış demektir. Estetik yaşantı yerine, beğendiğimiz fikirleri dile*

getirerek okurda hoşlanma uyandıran yazar da gerçek bir sanatçı olamaz." (Moran: 2005, 52) diyen Plehanov, propagandacı edebiyata karşı çıkmıştır. Plehanov bu tavrından dolayı Marksist eleştirmelerce tenkit edilir. Benzer görüşleri dile getiren Troçki de aynı tenkitlere maruz kalır.

Plehanov'dan sonra toplumcu gerçekçilik üzerine yorum yapan Moisci Kagan, toplumcu gerçekçiliğin geleceğin ışığı ile şimdi var olanı anlattığını söyler. Kagan'ın bu görüşü, Marx'ın baştan beri yönünü geleceğe dönük tutmuş olmasına dayanmaktadır. Çünkü Marx, geleceğin ümidinden aldığı güçle bugünü yorumlamayı öngörmüştür. Marx'a göre geleceği şekillendirecek olan bugünün kahramanlarıdır. Öyle ki onlar tarihi gidişatı bile değiştirebilirler.

Pospelov da Kagan'ın görüşlerinin açtığı yoldan toplumcu gerçekçi sanatı yorumlar. Pospelov'a göre geleneksel ve romantik söylem kullanılarak tarihi gerçeklik de değiştirebilir:

"Toplumcu gerçekçi sanatta en önemli husus, somut yaşam sürecinin, toplumculuğa yönelik yani, tüm insanların gerçekten özgürce ve dar bencillikten uzak, birlikte yaşamlarına yönelik o durdurulamaz hareketliliği içinde yaratılıp yansıtılmasıdır. Somutta bu sürecin içeriği her zaman bir kereliktir, yinelenemezdir; çünkü bu içerik her durumda ya bir ülkede, ya bir gelişim evresinde ya da belli toplumsal karakterlerin yaşamlarında var olan tarihsel olanakların sanat yoluyla canlandırılışını meydana getirmektir." (Pospelov: 1995, 496)

Pospelov'un bahsettiği, 'yaratıcı' toplumcu gerçekçi anlayışın yücelttiği ve olağanüstü güçlere sahip olan yaratıcı sanatçı, yaratıcı eylem ve yaratıcı düşünmedir. Bu yaratıcılık esasen devrimin de özüdür.

Pospelov, gerçekçiliğin yansıtılması konusunda romantizmin de katkıda bulunması gerektiğine inanır. Elbette bu romantizm devrimci romantizm olacaktır:

"Yazarın geleceğe yönelik iyimser inanışı, insan yaşamının daha ileri bütünlemesine yönelik çaba ve bugün ile gelecek arasındaki sürekliliğe olan sanatsal bağlantıdır." (Pospelov: 1995, 504)

Pospelov'un bu romantizmi biraz da hümanizm ile bütünleşmektedir. Hümanizmin geleceğin iyi olacağına yönelik iyimser bakışı, Pospelov'un romantizminin çıkış noktası olur.

"Toplumcu gerçekçi edebiyatta gelecekte herkesin özgür olacağına inanan düş, asla yanılsamalı değildir. Bu düş tümüyle gerçeğe uygundur (hakikidir). Çünkü kahramanların özel isteklerine değil, fakat onların yaşamın temelden dönüşümünün nesnel ve tarihsel zorunluluğu bilmelerine ve bu zorunluluğun pratikte gerçekleşmesine yönelik aktif eylemlerine dayanmaktadır." (Pospelov: 1995, 491)

Pospelov, bir ütopya gibi duran iyimser gelecek fikrine gerçekçi yaklaşmaktadır. İyimser bir geleceğin olumlu tipler elinde yükseleceğine inanan Pospelov, bu mülahazayı şöyle açıklar:

"Toplumcu gerçekçi sanatın olumlu kahramanı, daha iyi bir yaşama yönelik çabalarında, yalnızca buna uygun kendi istek ve tasarımlarına değil, yaşamın temelden dönüşümünün nesnel – tarihsel zorunluluğunu kendisi özel olarak kavradığı içindir ki, bu zorunluluğu somut olarak gerçekleştirme yolunda çaba harcar. Görünürde hiçbir çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile bu kahraman yeni yaşamın kurulması amacıyla elinden geleni yapar." (Pospelov: 1995, 496)

Macar düşünürü György Lukacs da toplumcu gerçekçiliği düşünsel açıdan geliştiren isimlerdendir. Lukacs da sanatı yansıtma olarak görür ve yansıtmayı, gerçekçilik ve doğalcılık olarak iki kola ayırır. Lukacs'a göre gerçekçilik toplumun yansıtılmasıdır ama bu yansıtma yapılırken yazarın görevi toplumun içyapısını ve dinamiğini kavramaktır. Yani yazar o dönem için tipik olan tarihi durumu kavramalıdır. Öyleyse eserdeki şahıslar ve olaylar tipik olmalıdır. Öte yandan sanatçı gerçeği yansıtırken bilim adamından ayrılmalıdır. Sanat da bilim de bilgi verir. Ancak bilimin soyutlaştırma ile yansıttığı özü sanat; somutlaştırma yolu ile verir. Sanat eseri doğayı somutlaştırır. Bu somutlaştırmayı yaparken de seçici davranmalıdır. *"Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır."* (Moran: 2005, 58) diyen Lukacs burada sanatın yansıtırken göstermesi gereken seçici tavrına vurgu yapar.

Olumlu kahraman tipi anlayışını Lukacs eleştirir. Toplumcu gerçekçiliği benimseyen birçok düşünürün gerçeğe aykırı olduğu için benimsemediği olumlu tip Lukacs'a göre de gerçek dışıdır. Olağanüstü durumların, olağanüstü kişilerin tipik olarak gösterilmesi yanlıştır. *"Söz gelimi bir romanda bir komsomol grubu harman yarışmasını kazanmak için aç kalarak yemek saatlerinde bile çalışmak isterler ancak başlarındaki şefin kesin emirleri karşısında yemek yemeyi kabul ederler. Gençlerin bu hevesi komünizmin yakın olduğuna işaret sayılmaktadır romanda. Unutmayalım ki bu olay Rusya'nın geri kalmış*

bir parçasında geçmektedir. Üstelik Lukacs'ın dediği gibi bu çeşit sahneler olağanüstü durumlar olarak verilseydi mesele kalmazdı." (Moran: 2005, 62)

Lukacs'a göre devrimci romantizm toplumcu gerçekçiliğin kötü uygulamasından doğan, gerçekçiliği vermekten yoksun, doğalcı edebiyata kaçmamak için başvurulan bir çaredir.

Toplumcu gerçekçiliğin ideoloji sorununa değinen Louis Althusser, toplumsal gerçekçiliği ve onda meydana gelen değişikliği ekonomik yapıya indirgemenin yanlış olduğunu belirtir. Althusser'e göre ideoloji, ekonomik yapıya bağımlı değildir. O tek başına maddi bir aygıttır. Çünkü o da ekonomi gibi toplumsal kurumlar tarafından üretilmektedir. Bu sebeple edebiyat ve ideoloji arasındaki bağı ekonomik etmenler belirleyemez. Bu bağ kendiliğinden var olur. Çünkü insan, düşündüğünü yaşar ve yaşadığını sanata döker. Böylece ideoloji kendiliğinden edebiyata girer.

"(…) Althusser'e göre gerçek edebiyat ideolojiyi hammadde olarak kullanan, onu kendine özgü yollardan işleyip dönüştürerek yeni bir ürün veren bir pratiktir. Edebiyatı yansıtıcı bir ayna olarak görmek yanlıştır; edebiyat bir üretimdir ve ürettiği şey de dönüştürülmüş, görünürlük kazanmış ve dolayısıyla kendini ele vermiş ideolojidir." (Moran: 2009, 66)

Althusser'in edebiyatı bir üretim olarak algılayan görüşü ilerleyen dönemde Terry Eagleton, Pierre Macharey gibi düşünürleri de etkiler. Onlar da edebiyatın bir takım hazır malzemelerin düzenlenmesiyle oluştuğu görüşünü savunurlar. İdeoloji, dil, biçim ve anlatım teknikleri bu hazır malzemeler arasındadır.

Toplumcu gerçekçilik zamanla katı kurallarını yıkmış ve bazı yeniliklere açılmıştır. Theodore W. Adorno, Ernest Fischer gibi düşünürlerin ortaya attığı görüşler bu esnekliği sağlamıştır. Fischer'e göre toplumculuk, toplumcu gerçekçiliğin koyduğu ilkelerle sınırlanamaz. Üstelik sanatta toplumculuğu emekçi kesimle sınırlamak sanatın elini kolunu bir ideolojiye bağlamaktır. Bu ise bir hatadır. Fischer'e göre gerçeklik değişkendir. Bu sebeple toplumcu gerçekçilik derken neyi kastettiğimiz duruma göre değişir. Fischer bu yüzden toplumcu gerçekçilik yerine 'toplumcu sanat' demeyi tercih eder. Çünkü ona göre belli bir yöntemden ziyade sanatın toplumcu olması önemlidir. Böyle olunca burjuvaya dâhil olan bir yazarın eseri de gayet sanatsal bulunabilir. Emekçi kesimin ideolojisini yansıtmadı diye onun eseri değersiz sayılamaz. *"Sanatta burjuva veya proleter, kapitalist veya sosyalist biçimler veya anlatım yolları yoktur.*

Toplumcu bakış diye bir şey vardır." (Moran: 2005, 97) diyen Fischer, toplumculuğu da işçi – emekçi sınıfın dışına yayarak genişletir.

Görüldüğü gibi toplumcu gerçekçi sanat anlayışı günümüze doğru farklı görünümler kazanmıştır. İlk etapta, sanatın toplumsallığı sınıflar arası çatışmayı göstermekle sağlanır diyen toplumcu gerçekçi anlayış, bu fikri zamanla genişletir. Sanatın toplumsallığının toplumun genelini yansıtmakla sağlanabileceği görüşüne varılır. Çünkü toplum büyük ve karmaşık bir yapıdır. Onu sınıflara ayırmak doğru olmayacaktır. Öte yandan insan da zengin bir psiko-sosyal yaşama sahip olduğundan onu da bir sınıfla sınırlandırmak imkânsızdır. Bunun bilincinde olan Fischer, kendisinden sonraki toplumcu gerçekçilere yol açmıştır. 20. sosyalist yazarlar kongresinden sonra Marxçı sanat teorisinde bir revizyon yapmak gereği duyulmuş ve bunun sonunda toplumcu gerçekçi sanat anlayışı daha özgür bir yapı kazanmıştır.

2. TÜRK EDEBİYATINDA TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

2.1. Türk Edebiyatında Gerçekçiliğin Temelleri

Türk edebiyatında gerçekçilik 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra kendini göstermeye başlar. Osmanlı Devleti'nin çağdaşlaşma sürecini yaşadığı bu dönem, Avrupa'dan her alanda etkilenmenin yaşamdığı dönemdir. Edebiyat alanında da yüzünü batıya çeviren Osmanlı aydınları 'realizm' akımı ile karşılaşır.

Namık Kemal, **Mukaddime-i Celâl** ve **Lisan-ı Osmanî'nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir** adlı yazılarında Türk edebiyatını eleştirirken realizm endişesi gütmüştür. Bu sebeple Türk edebiyatı üzerine yaptığı eleştirilerin eksenini; realizmden uzaklık ve bunun estetik açıdan sakıncaları oluşturmuştur. Namık Kemal'e göre edebiyat gerçekçi olmalıdır. Sanat eserinde, gerçek olmasa bile gerçek olabilecek durum ve kişiler işlenmelidir. Eski edebiyatı eleştirdiği **Celâl Mukaddimesi** (1883)'nde Namık Kemal, romanın da tanımını yapar:

"(…) romandan maksat güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dâhilinde olan bir vakayı ahlâk ve âdât ve hissiyat ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilatıyla beraber tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcudât-ı ruhaniye karıştırıldığı vardır. Lâkin o türlü hikâyelere ne fikir ile müracaat olunduğu meselenin sûret-i tasvirinden bedâneten meydana çıkar. Hâlbuki bizim hikâyeler, tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp

sonra müellifin hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde, birer mevzua müstenid ve sûret-i tasvir-i ahlâk ve tafsil-i âdat ve teşrih-i hissiyat gibi şerait-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'indendir" (N. Kemal: 1993, 230)

Görüldüğü gibi akla yatkınlık, gerçeğe uygunluk, Namık Kemal için bir estetik ölçüdür. Ona göre bir tahkiyeli düz yazının roman olabilmesi için gerçeği ya da gerçeğe yakın olanı anlatması gerekir.

Namık Kemal'in bu anlayış doğrultusunda kaleme aldığı **İntibah,** toplumun aksayan yönlerine ayna tutar.

Recaîzade Mahmut Ekrem de Namık Kemal'in görüşleri doğrultusunda ilerler. Araba Sevdası'nın önsözünde *"Hakikat ve imkân dairesinde tasavvur ve tasvir olunmakta meşrut olan hikâyeler ise, vakayı ve ahval-i beşeriyetin birer mir'at-i ibret nümasıdır."* (Recaîzade Mahmut Ekrem, 1997, s. XX) diyen Recaîzade Mahmut Ekrem, hikâye ve romanların insanı yansıtan birer ayna olduklarını belirtir. Ona göre roman ve hikâyeler, konusunda olduğu kadar işlenişinde de gerçekçi olmalıdır. Recaîzade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası** adlı romanıyla sanatla ilgili bu görüşlerini uygulamaya taşır. R.M.E, bu esrinde; 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda yaygın hale gelen gösteriş düşkünlüğünü romantizmle karışık bir gerçekçilikle ele alır.

Tanzimat döneminin verimli kalemlerinden Ahmet Mithat Efendi de romanın işlenişinin gerçekçi olması gerektiği kanısındadır.

"(…) hayal gerçeğin üzerine oturtulmalı, vakada inanılmayacak şeyler ve anormal tesadüfler bulunmamalıdır." (Akyüz: 1997, 72)

Ancak şunu belirtmek gerekir ki edebiyatı bir eğitim aracı olarak gören Ahmet Mithat Efendi, bir romanda gerçeklikten ziyade ahlaklılığı aramıştır. Ama o dönemde gerçekliği de bir ön koşul olarak belirtmesi Türk edebiyatının gerçekçilik anlayışı için önemlidir. 1891 yılında yayınlanan **Müşâhedat** adlı eseriyle gerçekçilik anlayışını örneklendiren Ahmet Mithat Efendi, realizmin de ötesine geçerek natüralist bir eser kaleme almıştır. Ancak onun natüralizmi Emile Zola'nınkinden farklı bir anlayışa dayanır. Zola hayatın sadece çirkin yönlerini ele alırken Ahmet Mithat Efendi hayatı bütünüyle kavrama taraftarıdır:

"Bunlar (Emile Zola ve diğer natüralist romancılar) iyilikleri güzellikleri yazmak sırf hayaldir de fenalıkları çirkinlikleri yazmak hakikatin özü, gerçeğin aynıdır iddiasında bulunuyorlar. (…) insanlığı süsleyen yücelikler, sefahat ve sefalet âlemlerinde bile büsbütün kaybolmuyor. Emile Zola mektebinin bu yüceliği büsbütün kaybolmuş şekilde göstermesi işte tabiatten de, hakikatten de tamamen uzak sayılabilecek noksanlıklardandır.

Zamanımızın natüralist tarzda hikâye yazanları ise beşeri faziletleri, halkın en aşağı tabakasında olanların da en seçkinlerinin de kalplerinden büsbütün silinmiş göstermeyi tabiatın ta kendisi, hakikatin temeli addediyorlar. İşte en büyük hataları da bundandır." (Kolcu: 1999, 96)

Ahmet Mithat Efendi, gerçekçilik deyince hayatın her yönünü ve özellikle iyi yönlerini yansıtan bir akım düşünür.

Gerçekçiliği benimseyen ve eserlerinde uygulayan bir başka yazarımız da Nabizâde Nazım'dır. 1889 (1307) yılında yayımlanan ve bir uzun hikâye hacminde olan **Karabibik**, onun gerçekçi bir tavırla bir Anadolu köyünü ele aldığı eseridir. Bu eseri, **Zehra** adlı romanı izler. Onun bu eserleri Türk edebiyatındaki gerçekçilik anlayışının örnekleri olmuştur.

Ancak yine de romantik ve hisse dayalı bir edebiyattan realist ve akla, mantığa dayalı bir edebiyata geçen Tanzimat yazarlarının tam anlamıyla gerçekçiliği pratiğe dökebildikleri söylenemez. Onların realizmi, romantizm ile karışık bir realizmdir.

Şinasi'nin, A. Comte'tan aldığı pozitivizmi tam olarak özümseyemeyen Tanzimat aydını romantizmden realizme geçişte bir bocalama yaşamıştır, dolayısıyla ikisi arasında ve daha çok romantizme yakın eserler vermişlerdir; ancak fikri boyutta realizmin ilk tohumlarını atmışlardır. Onların realizm ile ilgili düşünceleri Servet-i Fünun döneminde natüralizm ve parnasizmin benimsenmesinin önünü açmıştır. Natüralizmin edebiyatımızda tanınmasında önemli katkıları olan Beşir Fuat, dinsel dar görüşlüğün açılmasını ve yaşamın gerçeklerinin pozitivist/rasyonel bir tavırla anlatılmasını ister. Ona göre bir roman okunduğunda okuyucu o romanda kendini bulmalıdır:

"Benim asıl maksadım bir roman yazıldığı, bir âlem tasvir olunduğu vakit o romanı okuyan o âlemde yaşamış gibi olmalı, balık için su ne kadar lâzım ise tasvir olunan

eşhasın yaşayabilmesi için şairin hayalhanesi o kadar elzem olmamalı; o eşhasın numuneleri âlemde görülebilmeli. Yani bunlar şairin keyfine göre icâd eylediği acâibeler olmayıp tabii olmalı." (Kolcu: 1999, 199)

Gerçekçilik konusunda realizmin ötesine geçen natüralizm, Nabizâde Nazım ile Türk edebiyatındaki ilk örneklerini verirken, Beşir Fuat'ın görüşleriyle fikri alanda ilerleme sağlamıştır. Nabizâde Nazım **Karabibik**'in önsözünde roman ile ilgili beklentilerini açıklarken bir bakıma natüralizmin de tebliğini yapmıştır:

"Emil Zola gibi, Alfons Daudet gibi realistlerin yani hakikiyyunun romanları hep fuhşiyat ile mâlidir zannında bulunanlar şu Karabibik'i okudukları zaman zanlarını tashih edeceklerdir sanırım.

(...) Vukuata renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu nazarla peyda edecekleri hükümler sırf zati yani kendilerine mahsus olacağı ne kadar tabiî ise âdetin, tabiatın fevkinde olmayacağından makul ve makbul bulunması dahi o kadar tabiîdir.

(...) Vukuâta kendi hissiyat ve mütâleatını hiçbir vechile katmamak hakiki romancının vezaif-i esasiyesinden olmağla hikâye hep o suretle yürütülmüştür; bulacağınız hükümler ve mütalaalar hep eşhas-ı vak'anın kendi mallarıdır; benimle hiçbir irtibatları yoktur. Eşhas-ı vak'ayı kendi fikirlerince, kendi lisanlarınca söyletmek kavaid-i mevzuadan olduğu cihetle ben de mükelâmatı o suret-i tabiyesinde zabt u kaydettim." (N.Nazım: 1996, 1)

Nabizâde Nazım burada olayların gerçekliği yanında anlatışın da gerçekçi olması gerektiğini belirtmiştir. Bir köylüyü İstanbul ağzıyla konuşturmak elbette gerçeğe aykırı olacaktır. Bu sebeple N. Nazım dilde de yeniliğe gitmiş, roman kahramanının sosyal konumuna göre bir dil kullanmıştır.

Türk edebiyatında gerçekçi anlayışın dikkate değer örneklerini veren bir başka yazar ise Halit Ziya Uşaklıgil'dir. **Mai ve Siyah (**1897), **Aşk-ı Memnu (**1900) onun bu çizgide kaleme aldığı başarılı eserleri arasındadır. Eserlerinde gerçekçilik ilkesini benimseyen Uşaklıgil'in realizm ve romantizm ile ilgili görüşlerini bildirdiği **Hikâye (**1891) adlı

eserinde hakikiyyunu (realizmi)[1] övmesi Türk romanının daha sonraki edebi seyri açısından önem arz etmektedir.

Gerçekçi edebiyat ile ilgili örnekler zamanla artmıştır. Halit Ziya'yı **Eylül (**1901) adlı romanıyla Mehmet Rauf izlemiştir. Bu yıllarda Servet-i Fünun dergisi etrafında toplanan isimler natüralizm ve parnasizmi yakından takip etmiş ve eserlerinde bu akımlardan yararlanmışlardır.

Bir edebi eserin gerçekçi olması gerektiğini düşünen Mehmet Rauf'un Türk romanı hakkındaki görüşleri şöyledir:

"Eserlerimizde baştanbaşa hep duyguluk ve kimi sevgi hisleri, hele sırf içten özel anlatımlarla ve zamana önem vermeyerek, ruhi halleri vermişiz. Hayatta sevgi, sevinç ve acılardan başka bir şey yok mudur? Mademki yazar hayatı anlatacaktır, niçin hep bu kısır ve özel düzey üzerinde oynayıp duruyoruz da hayat hırsını bütün eğilimleriyle insanlığı anlatmıyoruz. (…) Roman bunları yazmalı, roman bir toplumun durumunu belirten şey olmalı; bugün Avrupa'da bütün edebiyat fenni bir biçim aldı, insanlığın düzelmesi ve tedavisi için uğraşan bilginlerle beraber çalışılıyor, daha iyi bir insanlık daha mutlu bir gelecek için çalışıyorlar." (Türk Dili: Temmuz 1964, s. 635-636)

Mehmet Rauf'un bu iyimser gelecek anlayışı Pospelov'un görüşlerini çağrıştırır. Yazar gerçekleri yansıtarak toplumu uyaracak ya da onu alkışlayacak, böylece toplumu oluşturan fertleri daha iyi bir geleceğe hazırlayacaktır.

Ahmet Mithat çizgisini takip eden Hüseyin Rahmi Gürpınar da böyle bir gerçekçiliğin uygulayıcılarındandır. Ahmet Mithat Efendi gibi edebiyatı bir eğitim aracı olarak gören Gürpınar, Ahmet Mithat Efendi'nin tersine eğitimi olumsuz tiplerle yapar. **Mürebbiye (**1899), **Şıpsevdi (**1911), **Gulyabani (**1912) adlı eserleriyle natüralizmin önemli örneklerini vermiştir.

Bu dönemde gerçekçi eserleriyle dikkat çeken bir başka isim de Mahmut Yesari'dir. Mahmut Yesari gerçekçilik ile ilgili görüşlerini şöyle bildirir:

"Roman yazmak için önce görmek gerekir. Hayatı, insanları ve tabiati inceleyerek görmek…

---

[1] Bkz: Halit Ziya Uşaklıgil; Hikâye (Haz: Nur Gürani Arslan),YKY, İstanbul 1998.

Bir roman ne kadar hayalden olursa olsun, olay bulutlarda geçmeyecektir. Kişiler gözle görülen birer hayal olmayacaktır, oradaki insanlar maddi hayatın dışında manevi hayat yaşamayacaklardır.

Demek ki hayat bildiğimiz hayat, insanlar bildiğimiz insanlar, tabiat de bildiğimiz tabiattır.

(…) Olay kahramanının etrafındaki tiplerin ne kadar hayalden olsalar gene hayatla ilgisi olması gerekir. Hayali kişi diye bir şey yoktur ve bir anlam taşımaz. (…)

Görmediğimiz bir yeri nasıl anlatırız? Hiç denizi görmemiş bir adam denizi anlatabilir mi? Bir Hotantolu buz denizini, bir Eskimolu ekvatoru nasıl tasvir eder?" (Türk Dili, Temmuz 1964, 646)

Gözlemi ve akla uygunluğu ön plana çıkaran Yesari, realizmin genel çizgilerini belirtmiştir.

Osmanlı aydınlarının benimsediği gerçeklik Marx'ın materyalist gerçekçiliği çizgisinde gelişmemiştir. Hüseyin Hilmi, Hasan Rıza gibi sosyalist aydınlar 2. Meşrutiyet döneminde Marksist anlayışla siyasi oluşumlar geliştirseler de Türk toplumunun içinde bulunduğu çöküş hali bu gelişmelere izin vermemiştir. Çünkü dönem, rejime karşı çıkma dönemi değil, rejimi ayakta tutma dönemidir. Öte yandan o dönemde Türk toplumunda bir sınıf ortamı yoktur. Tüm bunlar sosyalist anlayışı fikri ve siyasi boyutta etkisiz kılmıştır. Çünkü ağası ile aynı sofrada oturan köylüye haksızlığa uğradığını kabul ettirmek imkânsızdır.

Bu dönemde maddecilik anlayışını benimseyen ve Osmanlı Sosyalist Fırkası'nın kurucularından olan Baha Tevfik partinin yayın organı olan İştirak'te sosyalizm ve maddecilik ile ilgili görüşlerini belirtir.

"Türkiye'de diyalektik ve tarihi maddecilik konusundaki asıl yayınların mütareke yıllarında başladığı görülüyor. Dergiler çerçevesinde gerçekleşen bu yazıların bilimsel yanlarıyla değil tam tersine popüler özellikleri polemiksel biçimleriyle belirginleştiği söylenmeli" (Oktay: 2003, 207)

Sosyalizm ilk etapta küçük girişimlerle sınırlı kalmıştır. Çünkü Marksizm ile ilgili çalışmalar Hıyanet-i Vataniye Kanunu ile sekteye uğratılmıştır.

2.2 Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçilik ve Ürünleri

Türkiye'de toplumcu gerçekçiliğin ideolojik yönü önceleri etkin olmamıştır. Çünkü Osmanlı Devleti'nin son dönemindeki çöküş hali bu ideolojinin gelişmesi için bir zemin hazırlamamıştır. Devleti ayakta tutma endişesi rejimi eleştirmeye fırsat vermemiş, aksine marksizmden kaynaklanan bu tür görüşler zararlı bulunmuştur. Bu sebeple Marks'ın materyalist diyalektiği önceleri pek ilgi çekmez.

Marksist ideolojinin 1940'lara kadar kendini tam olarak gösterememesinin bir başka sebebi de Türk toplumundaki sınıfsız yapıdır. Ezen – ezilen ikilisi olmayınca da marksizmin temel dayanağı ortadan kalkmıştır.

"Türkiye'de Marksçılığın geçmişi, özellikle kuramsal ve sanatsal üretim açısından çok sınırlı gibi geliyor bana. (…) Bu bakımdan Türkiye solunun tarihini de bir tür olgunlaşmamışlık kategorisi içinde değerlendirmek zorundayız gibime geliyor. Ötesi yani Türkiye solunun geçmişinde kuramsal bir temel görme eğilimi, olsa olsa romantikliktir." (Oktay: 2003, 236)

Marksizm önceleri, Osmanlı aydınlarına ya da Osmanlı halkına yarar sağlayacak bir görüş değildir. Daha ziyade Osmanlı Devleti'nden kopmak isteyen azınlıklara hitap etmektedir. Yalçın Küçük bu konudaki görüşlerini şöyle ifade eder:

"Marks doğru yanlış, Osmanlı milletlerinin kurucularına değil, bundan bağımsızlaşmaya çalışan uluslara düşünsel silah sağlıyor." (Küçük: 1984, 489)

Çünkü Türk halkının rejimle ilgili bir problemi yoktur, Osmanlı Devleti'nin merkeziyetçi sistemi halk içindeki ekonomik sınıflanmayı önlemiştir. Zaten özel mülkiyetten ziyade mîrî malı anlayışı hâkimdir. Bu toplum yapısı Rusya'nınkinden tamamen farklıdır. Kemal Tahir, Osmanlı Devleti'nin bu anlamdaki farkını şöyle ifade eder:

"Batı insanı Roma hukukundan gelen 'mülkiyet' fikri ile bin yılı aşkın bir süre iç içe yaşamıştır. Kilise ve devlet, el ele verip mülkiyet hakkını kutsamış, böylece mülkiyetin sağlamlığına dayanan, tapunun ölümsüzlüğüne inanan bir insan türü ortaya çıkmıştır. Bu insanların kilisenin af beratlarını satın almaları tapunun tartışılmaz geçerliliğine inanmalarından kaynaklanmıyor mu?

Doğu insanına gelince durum büsbütün değişiktir. Bir kere, 'Yeryüzünde ne var ne yoksa hepsi Allah'ındır. (Kur'an 4/126) 'İslâm'ın kutsal kitabı Kur'an böyle

söylemektedir. (…) Böyle olmayınca mülkiyet fikri nasıl doğacak?.. Hele yaşayıp yerleşecek ve Batıda olduğu gibi uğruna dövüşülen bir varlık haline gelecek?" (Bozdağ: 1995, 46)

Kemal Tahir'in ifade ettiği gibi Türk toplumunda önceleri toplum içi sınıflanma yoktu. Mülk Allah'ın ve onun yeryüzündeki halifesi olan yöneticinin idi. Kemal Tahir Türk toplumunun mülkiyet ile ilgili alt yapısını bildiğinden 'Asya Tipi Üretim Tarzı' anlayışını geliştirmiştir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki 1940'lardan sonra yavaş yavaş batılı toplum yapısını benimsemeye başlayan Türkiye'de ekonomik sınıflar oluşmaya başlamıştır. Özel mülkiyet sistemleşmiş, toplum arasındaki ekonomiyi dengeleyici kültürel unsurlar ortadan kalkma aşamasına gelmiştir. Bazı sektörlerin gelişimi belli kesimleri maddi açıdan yükseltirken, belli kesimleri sefalete itmiştir. Tüm bunlar sosyalizmin fikrî boyutunun gelişimine ortam hazırlamıştır.

Sosyalizmin Türk edebiyatındaki uygulamalarına geçmeden önce sosyalizmi fikri açıdan destekleyen üç dergiye dikkat çekmek istiyoruz.

Bunlardan ilki Zekeriya Sabiha Sertel tarafından 1924 yılında kurulan **Resimli Ay** adlı dergidir. Sosyalist bir anlayış benimseyen dergi Nazım Hikmet'in de katılımıyla sosyalist edebiyatın önemli bir yayın organı haline gelmiştir. Nazım Hikmet'in **'Putları Yıkıyoruz'** (1929) başlığını taşıyan yazısı siyasi alanda eski – yeni tartışmasının doğmasına neden olmuştur.

Nazım Hikmet bu yazısında Abdülhak Hamid Tarhan ve Mehmet Emin Yurdakul'u toplumun sorunlarından uzak olmalarıyla suçlar. Nazım Hikmet'in bu suçlamalarına tepki gecikmez. Hamdullah Suphi, Nazım Hikmet ve diğer Resimli Ay mensuplarını komünistlikle suçlar:

"Sovyet Rusya'nın Türk amelesi ve Türk köylüsü için ağlaması beyhude değildir. Bozkırlarda yenecek et ve ot kalmadı, açlar sürüsüne yeni toprak ve sofra lazım. Karşımızdakiler Bolşevik kapısının mücessem köleleri Putları kıranlar bunlardır." (Oktay: 2003, 326-327).

Türkiye'nin siyasi yapısının sosyalizmi kaldıracak durumda olmaması Hamdullah Suphi'yi bu tartışmanın üstün tarafı yapmıştır. İlerleyen yıllarda Nazım Hikmet siyasi düşüncelerinden dolayı hapse girer. Hapisteyken de birçok yazar ve şairi etkisi altına alan Nazım Hikmet; Abidin Dino, Suat Derviş, Sadri Ertem, Sabahattin Ali, Zeki

Baştımar gibi yazarlara yol açmıştır. Bu yazarlar **Resimli Ay**'da yayınladıkları yazılarıyla toplumcu gerçekçi edebiyatın gelişmesinde önemli rol oynar. Sadri Ertem'in **'Bacayı İndir, Bacayı Kaldır'** adlı hikâyesi **Resim Ay**'da yayımlanmıştır. Bu hikâye toplumcu gerçekçi çizginin ilk hikâyesi sayılır.

Bir diğer dergi ise, **Aydınlık** dergisidir, bu dergi sosyalist anlayışın sözcüsü niteliğindedir. Ancak, **Resimli Ay**'ın başına gelen **Aydınlık** dergisinin de başına gelmiştir. Bu dönemdeki solu tasfiye hareketleri **Aydınlık** dergisinin faaliyetlerini engellemiştir.

Mete Tunçay'ın sosyalizmin gelişimini anlattığı yazısında **Aydınlık** dergisinin durumu şöyle anlatılır:

"Cumhuriyet kurulduğunda, Anadolu'daki Türk (Türk Halk İştirakiyu, Fırkası gibi) sol akımlar bir yıldan fazladır tasfiye edilmiş haldeydi. 10 Eylül 1920'de kurulan (yasadışı) TKP ise, İstanbul'daki Aydınlık dergisi çevresinde çalışmalarını sürdürüyordu.

Aydınlık çevresi Kurtuluş Savaşı'nı birçok yazılarıyla desteklemiş, saltanatın kaldırılmasından sonra bu siyasal devrimin ortak üretim ve mülkiyete dayalı bir toplumsal devrimle tamamlanacağı umudunu beslemiştir. Fakat böyle bir gelişme olması şöyle dursun, 1 Mayıs 1923'te yayımladıkları bir bildiriden ötürü, çevrenin birçok üyeleri "hıyanet-i vataniye" suçlamasıyla tutuklanmışlardır. Tutuklananlar sonradan usule ilişkin bir nedenle serbest bırakılmışlar, ama yönetimin solu hoş görmeyeceği de belli olmuştur." (Tunçay: 1983, 1950)

Aydınlık dergisi mensupları yerlerini sağlamlaştırmak için Kemalist Ankara hükümetini desteklemişlerdir; fakat Ankara'dan bir karşılık alamamışlardır.

Sosyalizm ile ilgili daha ciddi bir yayın yapılanmasını eski **Aydınlık** üyelerinden Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, Burhan Belge ve İsmail Hüsrev gibi sosyalistler, imtiyazını Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun üstlendiği **Kadro** dergisi ile oluşturur. **Kadro**, toplumu yakından gözlemleme şansını elde etmiş ve gözlemlerine dergide yer vermiştir.

Çıkışını Marksist ideolojiden olan Kadrocular, zamanla marksizmin yetersizliğine inanmışlar, hatta marksizme cephe almışlardır. Kadro dergisinin 3 aylık yayın süresi 1935 yılında sona ermiştir.

Sosyal ve siyasi zemindeki yerini geç de olsa geliştiren toplu gerçekçi sanat anlayışı edebiyatımızda belli bir çizgi oluşturmuştur. Toplumcu gerçekçi oluşum, Rusya'da olduğu gibi Türkiye'de de toplumu anlatmayı hedefler.

Toplumcu gerçekçilik anlayışını benimseyen yazarlarımız ilkin Anadolu köylerine yönelmişlerdir. Böylece 'Anadolu romanı' diye adlandırılabilecek bir çizgi oluşturmuşlardır.

1947'de kurulan Köy Enstitüsü'nde yetişen ve köy kökenli olan birçok toplumcu yazarımız içinde yetiştikleri köy hayatını eserlerine gerçekçi bir tavırla yansıtmışlardır.

Köy kökenli olmayan fakat Köy Enstitüleri'nde yetişen diğer toplumcu yazarlarımız da bu yönelişe katılmış, Anadolu köylerini ve bu köylerin yaşadığı sorunları anlatmışlardır. Bu romanlarda köylerdeki feodal düzen, köylünün ağa karşısındaki ezikliği ve çektiği yoksulluk anlatılmıştır. Eserlerin temel çatışması, ağa – köylü ya da muhtar – köylü çatışmasıdır. Yani eserlerin olay örgüsünün çıkış noktasını ezen – ezilen / sermaye – emek çatışması olmuştur. Bir yanda ağanın ya da muhtarın elinde çile çeken topraksız ve aç köylü; öbür yanda köylüyü malıyla ya da parasıyla kendine bağlayan ve onu son haddine kadar sömüren ağa / muhtar vardır. Köylü iş gücüne sahiptir ama onun toprağı yoktur. Ya da toprağını ekeceği tohumu, tarlasını işleyeceği maddi gücü yoktur. Dolayısıyla bir şekilde maddi yardım almak zorunda kalır. Köyde maddi yardım alınacak tek kaynak muhtar/ ağadır. Muhtar / ağa köylünün yardım talebini kabul eder; ama verdiğinin on katını geri alır. Tarlasını veriyorsa ürünün üçte ikisini sahiplenir, borç para veriyorsa on katı faizle geri alır. Bu durumda köylü emeğini muhtar/ağa için harcamış olur, kendisi sadece hayatını devam ettirebilir, ağanın / muhtarın ırgatları konumuna düşer. Bu durum köylü için yoksul ve sefil bir hayatın hazırlayıcısı olur. Sefalet de ardından yolsuzluğu, ahlaksızlığı ve düzensizliği getirir. Köyü ele alan yazarlarımız, köydeki ahlaksızlıkları, köylüler üzerindeki tahakkümü, yoksulluğun köylüyü düşürdüğü yolsuzlukları, cinsel istismarları olduğu gibi anlatır.

Toplumcu gerçekçi yazarlarımız zamanla, Anadolu köylerinden kasaba ve kentlere yönelmişlerdir. Toplumcu gerçekçi anlayışın bu yeni yönelimi işçi – işveren çatışmasını çıkış noktası olarak alır. Yazarların bu şehre yönelmelerinin iki nedeni vardır. Birincisi, köyde geçimini sağlayamayan ve ezilen köylünün çalışmak için kasaba ve şehirlere göçmesidir. Yazarlar da onlarla birlikte bakışlarını kent ve kasabalara çevirmiştir. İkincisi ise köylerdeki feodal düzenin zamanla yok olması, toprak ağalarının ve

muhtarların halk üzerindeki baskıcı tavrını yitirmesidir. Onların baskıcı ve ezici tavırları ortadan kalkınca köyde toplumcu gerçekçi anlatıyı besleyecek bir çatışma kalmaz, böylece yazarlar köylerden, kent ve kasabalara yönelirler. Kent ve kasabayı anlatan eserlerin temel çatışması da yukarıda belirtildiği gibi işçi- işveren çatışması olmuştur. Ekmeğini kazanabilmek için çok kötü şartlarda çalışan ve çalıştığının karşılığını alamayan işçiler ile kazancına kazanç eklemeyi amaçlayan, işçileri sömüren işverenler arasındaki çatışma 1950 sonrası toplumcu gerçekçi romanın temel konusu olmuştur. İşçilerin birçoğu ekmek parası umuduyla memleketinden çıkıp gelen gurbetçilerdir. Onlar her türlü zor şarta katlanarak çalışmakta, hayvanların yattığı ahırları barınak olarak kullanmaktadır; ama tüm bu fedakârlıklara rağmen emeğinin karşılığını alamazlar. Onların hiçbir hakları yoktur, hatta denilebilir ki insani değerleri bile yoktur. İşverenler ve onların uşakları tarafından sürekli horlanırlar. Ancak onların, durumlarından şikâyet edecek, yaşadıkları haksızlığı sorgulayacak bilinçleri de yoktur. Aralarından bir kişi tam olarak bilinçlenmese de bu haksızlığa karşı koymak gerektiği anlayışını ortaya atar ve bu anlayış doğrultusunda işçileri örgütlendirir. Onun faaliyetleri, işverene karşı başlattığı mücadele onu örnek tip haline getirir. Bu tip Gorki'nin bahsettiği olumlu tiptir. O, başlattığı mücadeleyi kazanmasa da bu eziciliğin sonlandırılacağı devrim gününü müjdeler.

Kent ve kasabalara yönelen yazarlarımızın ele aldığı bir başka çatışma ise halk-eşraf çatışmasıdır. Bu çatışmanın bir ucunda yoksul halk öbür ucunda halkı ezen ve sömüren eşraf yer alır. Kasabalarda eşrafın fakir halkı ezmesi ve onları maddi yönden sömürmesi bu romanlara konu olur. Kasabalardaki yolsuzluklar, açlık, sefalet ve zorbalık çarpık cinsellik bu romanların ana izleklerini oluşturur.

1968 sonrasında ele alınan bir başka konu ise Almancı işçilerdir, Almanya'ya giden işçilerin orada çektikleri zorluklar, uyuşmazlıklar romanlarda tüm gerçekliği ile verilir. Almancı işçilerin dil soruları, sıla özlemleri, Alman toplumuna uyum sağlayamamaları, çalışma ortamında yaşadıkları horlanma, sefalet ve çaresizlik ele alınan konulardır. Bunlara Almancı işçilerin geride bıraktığı ailenin yaşadığı sefalet ve sıkıntıları da eklemek gerekir.

Toplumcu gerçekçi sanat anlaşıyı, özellikle 12 Mart Askeri Cuntası'ndan sonra aydına ve aydınların yaşadığı sorunlara yönelir. Bu harekete doğrudan katılan ya da hareketin sözcüsü olan yazarlarımız bu dönemde aydınların yaşadığı sıkıntıları eserlerine aksettirmişlerdir. Haksız yere yapılan suçlamalar, sorgusuz sualsiz tutuklamalar ve ağır işkenceler, sürgünler bu eserlerin başat konusudur. Bu eserlerde işlenen temel çatışma yönetim ve tüm hakları elinden alınmış olan aydınlar arasındaki ezen-ezilen çatışmasıdır. Aydın bu çatışmada güçsüz ve ezilen taraf olarak verilir. Aydınların etkin oldukları, eylem yaptıkları dönem atlanarak, bozgun sonrası yaşananlar anlatılır:

"(…) devrimcilerin yakalandıktan sonraki yaşamları ele alınmakta, etkin oldukları günler değil, edilgen olduğu günler anlatılmaktadır. Çünkü yaptıkları değil yapılandır önemli olan. Başarısızlığa uğramış devrim hareketi arka plandadır. Ön plana çıkarılan ise, egemen güçlerin keyfi davranışları, zorbalıkları ve yaptıkları zulümdür." (Moran: 2005, 15)

Görüldüğü gibi toplumcu gerçekçi edebiyat batıda olduğu gibi Türkiye'de de propagandayı hedeflemiş, yapısında ideolojiyi barındırmıştır.

Sabahattin Ali, edebiyat ile ilgili görüşlerini ifade ederken, toplumcu edebiyatın bu yönüne vurgu yapar:

"Edebiyat, hatta sanat bence sanatkârın düşündüğü ve duyduğu bir hissin ve fikrin ortaya atılması, tamim edilmesi demektir; yani bir nevi propagandadadır. Sanatın sarih tek maksadı; insanların daha iyiye daha güzele yükselmesi arzusudur." (Korkmaz: 1997, 38)

Amacını propaganda olarak belirleyen toplumcu gerçekçi yazarlarımız toplumu bu bakış açıyla ele almışlardır.

Sınıfsal çatışmayı materyalist bir bakış açısıyla ele alan ilk eser Selahattin Enis Atabeyoğlu'nun kaleme aldığı **Zaniyeler** (1924) adlı romanı olmuştur. **Zaniyeler**'de İstanbul burjuvasının fakir halk ile tezat gösteren yaşamları eleştirilir. Selahattin Enis'in yine 1924'te yayımlanan **Bataklık Çiçeği** adlı eseri natüralist bir yaklaşımla şehir ortamındaki fuhuş hayatını anlatır. Kadının cinsel yönden sömürüsünü ve ekonomik düzeyin toplum düzenindeki etkisini ele alır.

Mahmut Yesari'nin 1927'de yayımlanan **Çulluk** adlı romanında da ilk kez işçilerin durumu ele alınmıştır.

Bu çalışmaları Sadri Ertem'in 1928 yılında **Resimli Ay**'da yayımlanan **Bacayı İndir Bacayı Kaldır**(1928) adlı hikâyesi izler, çarpık sanayileşmeyi işleyen bu hikâye toplumcu gerçekçi edebiyatın ilk hikâyesi olarak kabul edilmiştir. Hikâyede köylünün topraklarının kurnazlıkla ele geçirilip sanayileşme alanı olarak kullanılması anlatılır:

"Haçik, kahvede köylüye fabrikanın bacasının yatırın başında bulunan serviden yüksek olduğunu bunun mübareğe karşı saygısızlık olacağını, birgün köyün başına felaket getirebileceğini söyler.(…) Haçik'in ricasıyla fabrikanın bacası kısaltılır.(Baca dumanından etkilenen topraklar verimsiz hale gelir, köylü topraklarını maden ocakları müdürüne satar.) Maden ocakları müdürü üç köyü satın aldıktan sonra bacayı yükseltir."(Parlak:2001,31-32)

Yazarın hikâyelerini topladığı bir diğer kitap, **Silindir Şapka Giyen Köylü** (1933) adını taşır:

"Hikâyede köylü(işçi)-işveren münasebetleri konu edilir. İşveren, işçisine emek karşılığı olarak para değil ihtiyaç malzemeleri verir. Bu defa da medeniyet fikri altında para vermek yerine takım elbise ve şapka(fötr-melon) giydirir. Anlatıcı yazar buradan hareket ederek vak'anın traji-komik yönünü vurgular."(Parlak:2001,1)

Yazarın üçüncü hikâye kitabı **Korku** (1934)'dur:

"Hikâyede batılılaşmanın getirdiği bir yanlışlık olan, âşıkların sevgililerini yitirmemek için onlara karşı tavizkar tutumlarda bulunmalarının ve hoşgörülü "centilmen" olmalarının hicvi yapılır."(Parlak:2001,61)

Yazarın bir diğer hikâye kitabı **Bay Virgül** (1934)'dür:

"Hikâyede müzmin bekârların yalnızlığının vermiş olduğu kompleksler sebiyle sosyal hayatlarındaki intibaksızlıklar yansıtılır."(Parlak:2001,103)

Bir Şehrin İki Ruhu yazarın 1938 yılında yayımladığı hikâye kitabıdır. Yazar, **Bir Şehrin Ruhu** adlı hikâyede bir memurun traji-komik hayatını ele alır. Onun roman türünde kaleme aldığı ilk eser 1931 yılında yayımlanan **Çıkrıklar Durunca** adlı romanıdır. Ertem, bu eserde yerli üretimin yerini sanayileşmenin almasıyla el emeğinin değersizleşmesi karşısında köylünün yaşadığı durumu anlatır.

Yazarın diğer romanları **Bir Varmış Bir Yokmuş**, **Düşkünler**, **Yol Arkadaşları** adlı eserlerdir.

Toplumcu gerçekçi anlayışla eser kaleme alan bir başka yazar Reşat Enis Aygen'dir. Reşat Enis, çoğu zaman kendi hayatından yola çıkarak toplumun gerçeklerini eserlerine yansıtmıştır. Ancak onun gerçekçiliği romantizmle iç içedir. Reşat Enis'in ilk eseri **Kanun Namına**, 1932 yılında yayımlanmıştır:

*"**Kanun Namına**'da ailesi tarafından ihmal edilen bir genç kızın dört buçuk yıllık bir zaman diliminde yaşadıkları ve kurduğu ilişkiler sonucunda kazandığı yeni kişilik irdelenmiştir."* (Sarıçiçek: 2009, 36)

Yazarın ikinci eseri **Gonk Vurdu**, 1933'te yayımlanmıştır. Eserde, kötü yola düşmüş bir kadının tutunma çabası ile *"1930'lu yıllarda dünya ile birlikte ülkemizde yaşanan iktisat buhranları ve bunun neden olduğu sosyal sorunlar"* (Sarıçiçek: 2009, 55) ele alınmıştır.

Yazarın **Gece Konuştu** (1935) ve **Afrodit Buhurdanında Bir Kadın** (1937) adlı eserleri kişilerin hayata tutunma çabalarını anlatır. 1944 yılında yayımlanan **Toprak Kokusu** ile yazar emekçi sorunlarına eğilir:

*"Reşat Enis, bütün bu gözlem ve deneyimlerinden edindiği izlenimlerle kaleme aldığı **Toprak Kokusu**'nda Çukurova köylüsü ile toprak işçilerinin, toprak ağası/mütegallibe takımı ile yaşadığı çatışma yer yer romantizme kaçan bir bakış açısıyla ama esas itibariyle tarihi materyalizmin penceresinden irdelenir."* (Sarıçiçek: 2009, 116)

Yazar; **Ekmek Kavgamız (**1947), **Ağlama Duvarı (**1949), **Despot (**1957) ve **Sarı İt (**1968) adlı eserlerinde toplumun aksayan yönlerini toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla ele almıştır.

Sabahattin Ali (1907 – 1948) kasaba halkı ile onları ezen eşraf takımının mücadelesini anlattığı **Kuyucaklı Yusuf** (1937) adlı eseriyle toplumcu gerçekçiliğe katkı sağlar:

"Kuyucaklı Yusuf, köyün saf ve tabii ikliminden kopupşehre gelen ve şehrin yapmacık, iğreti hayatıile mücadele eden bir insanın içine düştüğü traji-komik durumu hikâye eder."(Korkmaz:1997:250)

Yazarın roman türündeki bir diğer eseri **İçimizdeki Şeytan**'dır:

"İçimizdeki Şeytan'da olay örgüsü, Macide ile Ömer arasındaki aşktan ziyade, Ömer'in kendisi ve dış dünya ile arasındaki çatışma üzerine kuruludur."(Korkmaz:19972,53)

Yazarın roman türünde kaleme aldığı **Kürk Mantolu Madonna** bir aşk hikâyesini anlatır.

Sabahattin Ali hikâyelerini **Değirmen** (1935), **Kağnı** (1936), **Ses** (1937), **Yeni Dünya** (1943), **Sırça Köşk** (1947) adlı eserlerinde toplamıştır.

Faik Baysal'ın 1944'te yayımlanan ve ismini bir köyün adından alan **Sarduvan** adlı romanında birbirine güven duymayan yoksul insanların hayat hikâyesini anlatılır.

Mahmut Makal'ın **Bizim Köy** (1950) adlı röportaj kitabı köye ve köylüye yöneliş hareketinin hazırlanmasında etkin rol oynar.

Eserlerinin konusu daha çok köy/kasaba hayatı ve tarihi olaylardan seçen Samim Kocagöz (1916 – 1993), **Yılan Hikâyesi** (1954), **Bir Karış Toprak** (1964), **Bir Çift Öküz** (1970), **Eski Toprak** (1988) adlı romanlarını toplumcu gerçekçi bir çizgide kaleme alır. Kocagöz, eserlerinde köylü halkın isyanı, partiler arası tartışmalar, devlete olan güvenin sarsılmasıyla köyde devletin yerini ağanın alması, yörüklerin yerleştirilmesi gibi sorunları ele alır.

Köy dünyasını anlatan bir başka yazarımız Yaşar Kemal (Göğçeli), romanlarında bir yandan toplum düzenine başkaldıran insanların hayatını ele alırken bir yandan da eserlerini sözlü edebiyat geleneğinin olanaklarıyla zenginleştirir. Yaşar Kemal, sanayileşme ile gelen yozlaşmayı **Akcasazın Ağaları**'nda işler. **Dağın Öte Yüzü adlı** eseri bir üçlemedir. Üçlemenin ilk kitabı **Orta Direk**(1960) başlığını taşır:

"Torosların arka yanındaki bir köyün insanlarının, pamuk tarlalarında ırgatlık yapmak için Çukurova'ya doğru yola koyuluşların, tabiatle dövüşe dövüşe Çukurova'ya varışlarını anlatır Orta Direk." (Naci:1990,19)

Üçlemenin ikinci kitabı **Yer Demir Gök Bakır**(1963) adını taşır:

"Yer Demir Gök Bakır'da, güçlükler içinde bunalan, yaşama şartlarını değiştirmek için bir umutları, bir düşünceleri olmayan köylülerin, insanoğlunun naçar kaldıkça başvurduğu o ölümsüz çözüme, bir mit yaratmaya başvurduğunu anlatmıştır. "(Naci:1990,26)

Üçlemenin son kitabı **Ölmez Otu**(1969)**'**dur:

"Yer Demir Gök Bakır bir köy topluluğunun bir mit yaratmasının hikâyesiydi. Ölmez Otu ise, bir yandan değişen şartlar içinde bu mitin yıkılışını anlatırken, bir yandan da bir kişinin bir cinayet mitini yaratışını anlatıyor."(Naci:1990,27)

Yaşar Kemal, **Yusuf Yusufcuk**(1975)'ta sanayileşme sürecini ele alır:

"Yaşar Kemal, Yusuf Yusufçuk'ta(…) derebey artığı ağa tipinin çöküşünü, yok oluşunu ve bu çöküşle birlikte(…) tarımdan para kazanan ağaların sanayi alanına yatırım yapmalarını anlatıyor, eski toprak ağalarının yavş yavaş sanayici olmaları sürecini betimliyor."(Naci:1990,51)

Yazar dört ciltlik **İnce Memed**'te ağaya baş kaldıran bir eşkiyayı anlatır:

"İnce Memed bu, Yaşar Kemal'in tüm dünyaya tanıttığı eşkıya."(Gürsel:2000,12)

Yaşar Kemal'in eserlerinin çıkış noktası halk anlatılarıdır. Yaşar Kemal eserlerinin konusunu genellikle efsanelerden alır:

Üç Anadolu Efsanesi (1967), **Ağrı Dağı Efsanesi** (1970), **Binboğalar Efsanesi** (1971), **Çakırcalı Efe** (1972), **Demirciler Çarşısı Cinayeti** (1974), **Yılanı Öldürseler** (1976), **Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca** (1977), **Allah'ın Askerleri** (1978), **Kuşlar da Gitti** (1978), **Deniz Küstü** (1979), **Kimsecik** (1980), **Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana** (1998).

Yaşar Kemal gibi Çukurova ve çevresi üzerinde yoğunlaşan Orhan Kemal, **Bereketli Topraklar Üzerinde** (1954) adlı eserinde işçilerin sorunlarını ele alır:

"Orhan Kemal bu romanında Türk toplum yapısına ilişkin dönemsel bir gerçekliği tasvirci üslubuyla yansıtırken, temelde Anadolu köylüsünün maddi şartlar nedeniyle(Romanda bu dahaiyi yaşama isteği biçiminde konulmuştur) dışa açılma zorunluluğuna ve bu zorunlulukta girdiği üretim ilişkileri düzeyinde, şehir dünyasında ezilişini ve ekmek derdi peşinde insanlıktan çıkışını, yok oluşunu dile getirmektedir."(Bezirci:1994,150)

Yazar, **Vukuat Var** (1959) adlı eserinde yine Çukurovalı işçilerin sorunlarını işler:

"Vukuat Var, Orhan Kemal'in Çukurova'yı konu edinen çalışmalarından biri. Yazar dört kadınlı, çocuklarının sayısını bilmeyen bir insanla onun küçük kızının yaşamını odak olarak almış, çalışan insanların çalışma koşullarını sergilemeye çalışmıştır."(Bezirci:1994,185)

Hanımın Çiftliği (1961) , konu olarak Vukuat Var'ın devamı niteliğindedir:

"Hanım'ın Çiftliği romanı Vukuat Var'ın devamıdır. Muzaffer Bey'in yeğenine gelen Güllü, güzelliği ile Muzaffer Bey'in ilgisini çekmiş ve giderek onun karısı olmuştur."(Bezirci:1994,178)

Toplumcu gerçekçi anlayışı kendine has bir uygulama ile benimseyen Kemal Tahir, **Sağırdere** (1955), **Körduman** (1957), **Kelleci Memed** (1962) adlı eserlerinde köy yaşamını, köyden şehre iş için giden köylüleri; Almancı köylüleri anlatır. **Yediçınar Yaylası** (1958), **Köyün Kamburu** (1959), **Büyük Mal** (1970) adlı eserinde Türk toplumunun, Tanzimat döneminden Cumhuriyet dönemine kadar geçen sürecinin panoramasını çizer. **Damağası** (1977), **Bir Mülkiyet Kalesi** (1977) adlı eserlerinde toplumun aksayan yönlerini, kokuşmakta olan değerlerini anlatır.

Talip Apaydın; **Sarı Traktör**'de (1958) makineli tarıma geçişin sancılarını, **Yarbükü (**1959) adlı eserinde köylerdeki su ve toprak kullanımı ile ilgili sıkıntıları ele almıştır.

Köy gerçekliğini etkili bir anlatımla ele alan Fakir Baykurt, (1929-1999) **Yılanların Öcü** (1959), **Irazca'nın Dirliği (**1961), **Onuncu Köy (**1961), **Amerikan Sargısı (**1967), **Kaplumbağalar (**1967), **Tırpan** (1970), **Köygöçüren (**1973) **Keklik (**1975), **Kara Ahmet Destanı** (1977), **Yayla** (1977), **Yüksek Fırınlar** (1983), **Koca Ren** (1986) adlı eserleriyle toplumcu gerçekçi akımın örneklerini vermiştir. Fakir Baykurt'un eserlerinde ele alınan temel problem, emekçinin mütegallibe sınıf ile yaşadığı mücadeledir.

İzmir'in Urla Kasabası'nda tütün tarlalarında hayat mücadelesi veren insanların hikâyesini 1958 yılında yayımlanan **Tütün Zamanı**'nda ele alan Necati Cumalı da köy ve kasaba gerçekçiliğine değinen yazarlarımızdandır.

Necati Cumalı gibi Ege ve Akdeniz bölgelerini eserlerine konu edinen Cevat Şakir Kabaağaçlı; **Ötekilerin Çocuğu** (1956) adlı eserinde Bodrum'un bir köyünde ağa baskısı altında yaşayan köylülerin sıkıntılarını anlatır.

Erol Toy; **Toprak Acıkınca** (1968), **Acı Para** (1970), **Azap Toprakları** (1973), **İmparator (**1973), **Doruktaki Öfke** (1977) adlı eserlerinde emekçinin çilesini ve egemen güçler karşısında yaşadığı ezikliği ele almıştır.

Bu aşamadan sonra toplumcu gerçekçilik olgunlaşma dönemini tamamlamıştır. Toplumcu gerçekçi anlayış 1990'dan sonra giderek etkinliğini yitirmiştir. 1980 sonrası

baş gösteren postmodern sanat anlayışının gerçekçiliği küçümser tavrı ilerleyen yıllarda iyice yerleşmiştir. Gerçekle alay etme, hayale ve metafizik âleme dalarak gerçekten uzaklaşma gibi eğilimler ön plana çıkmıştır. Öte yandan gerçek de sorgulanmaya başlanmıştır. Postmodern anlayışa göre bir tek gerçek yoktur; gerçekler vardır. Dünya eskisi gibi siyah-beyaz değildir, gridir. Dolayısıyla her şeyin bir belirsizlik içinde olduğu postmodern dünyada toplumcu gerçekçiliğe yer yoktur.

2.3. 1970'li Yıllarda Türkiye'deki Sosyal – Siyasi – İktisadi Durum

1970'li yılllar Türkiye'de siyasi açıdan fikir ayrılıklarının yaşandığı yıllardır. Bu fikir ayrılıkları bilinen adıyla 'sağ-sol' çatışmasını da beraberinde getirmiştir. Siyasal yapılanması 1920'li yıllara kadar dayanan sol hareketin 1960'lı yıllara kadar siyasi tabanı oluşmamıştır. Küçük bir aydın zümresi tarafından ayakta tutulmaya çalışılan sol hareket bu döneme kadar başlangıç aşamasını yaşamıştır. Kapitalist ekonomi anlayışı da bu dönemde henüz yerleşmediğinden bu anlayış teoride kalmıştır. Ancak ilerleyen süreçte toplum içinde ekonomik yapılanmaya bağlı belli sınıflar ortaya çıkmıştır. İş üreten emekçi sınıfı ile sermayeyi elde tutan sermayedar sınıfı dönemin sosyalist aydınları tarafından vurgulanan sınıflaşmanın kutuplarını oluşturmuştur. 1960 sonrası bazı zümrelerin bireysel özgürlükleri noktasında başkaldırıya geçtiği dönem olmuştur. Özellikle emekçi sınıfının ezildiğini savunan sosyalist aydınlar emekçi adına başkaldırıya geçmiştir. 27 Mayıs Anayasası'nın sağladığı basın özgürlüğü, üniversite özerkliği gibi özgürlükler sosyalist hareketin geniş kitlelerce tanınmasına ortam hazırlamıştır. Sosyalist aydınlar zihinlerindeki büyük dönüşümü gerçekleştirmek için harekete geçmiştir. 1960 sonrası ülkede hızla artan öğrenci olayları bu hak arayışının tezahürüdür. Emekçi adına yapılan bu direniş hareketlerinde emekçi aktif değildir. Zamanla bu eksiklik fark edilir ve Sosyalist hareketin aksiyon yönünü üstlenecek işçi sınıfı sol harekete dâhil edilmeye çalışılır. Bu yıllarda, Sosyalist akım hızla gelişmiş, yabancı dillerden çevrilen eserlerle teorik olgunluğunu sağlamış ve akımın meclisteki temsilcisi İşçi Partisi mecliste 15 sandalye kazanmıştır. Bu kazanımlar sol hareketi güçlendirmiş faaliyetlerinin çığ gibi büyümesine neden olmuştur. Artık öğrenciler hak arayış noktasında yalnız değildir. Emekçi sınıfının da desteğini alan öğrenci grubu faaliyetlerini daha da aktifleştirir. Tüm bunlar ülke içi karmaşaya neden olmuştur. Bu

karmaşa 16 Haziran işçi yürüyüşü ile doruğa ulaşır ve 12 Mart askeri muhtırası ile neticelenir.

12 Mart'tan sonra bir suskunluk yaşayan sol hareket özellikle 1977 yılında tekrar alevlenmiştir. 1977'nin başında belli yerlerde tek tük görülen öğrenci olayları yılın sonunda ülkenin genelinde yaşanan ve artık olağan eylemler halini almıştır. Bu durum ülkenin siyasi ve sosyal hayatını da önemli ölçüde etkilemiştir. Dolayısıyla edebiyat da bu ortamdan etkilenmiş, dönemin sosyal yapısı eserlere konu olmuştur.

1. BÖLÜM

1. 1977 YILINDA YAYIMLANAN TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANLARININ TANITIMI ve ÖZETİ

1.1. KARA AHMET DESTANI [1]

1.1.1. Romanın Tanıtımı

Kara Ahmet Destanı, Fakir Baykurt'un 1977 yılında yayımlanan sosyal içerikli bir eseridir. Bu roman esasen bir üçlünün parçasıdır:

Yılanların Öcü, **Irazcanın Dirliği** ve **Kara Ahmet Destanı**, Karataş köyünden Irazca ailesinin yaşamını anlatan ve olaylar dizgesi açısından birbirini izleyen, aynı zamanda her biri bağımsız olarak da değerlendirilebilinen bu yapıtlar yan yana gelerek bir üçleme oluşturur.

Kara Ahmet Destanı, bu üçlemenin son halkasıdır. Eserde bir aile hayatı üzerinden; köyden kente göçüş nedenleri, köyden kente göçenlerin yaşadığı maddi sıkıntılar ve kültür bunalımı, işçi sorunları, yobazlık ve halkın uyanışı, haksızlığa başkaldırı işlenmiştir.

Eserin dört baskısı vardır:

Remzi Kitabevi, İstanbul 1977.

Remzi Kitabevi, İstanbul 1979.

Adam Yayınları, İstanbul 1997.

Literatür Yayınları, İstanbul 2006.

---

[1] Fakir Baykurt, Kara Ahmet Destanı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1977.

Feridun Andaç, 1997 yılında Papirüs yayınlarından çıkan **Aydınlanmanın Işığında Sanat İnsanlarımız 3: Fakir Baykurt: Eserleri – Sanat Yaşamı** adlı çalışmasında Fakir Baykurt'un sanat yaşamı hakkında bilgi vermiş ve eserlerinin tanıtımını yaptıktan sonra metin tahlil yöntemlerine göre değerlendirmesine yer vermiştir.

Eser hakkında yapılan diğer çalışmalar henüz yayımlanmamış yüksek lisans tezleridir:

Raşide Dağlar, **Fakir Baykurt'un Eserlerinde Almanlar ve Almanya**, YL (Zeki Cemil Arda), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eskişehir 1988.

Hüseyin Altunyayla, **Reşat Nuri Güntekin ve Fakir Baykurt'un Romanlarında Öğretmen**, YL (Dan: Cahit Kavcar), Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara 2004.

Aslı Tınmaz, **Fakir Baykurt'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, YL (Dan: Mustafa Üstünova), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bursa 2005.

Senem Pehlivan, **Fakir Baykurt'un Romanları ve Hikayelerinde Dış Göç**, YL (Dan: Şevket Toker), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir 2005.

Hülya Yazıcı Okuyan, **Türkçe'nin Söz Varlığı Açısından Fakir Baykurt'un Romanları**, Doktora (Dan: Cahit Kavcar), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2006.

Eda Şahin, **Fakir Baykurt'un Köy Romanlarında Sosyal Yapı**, YL (Dan: Dilek Yeşiltuna), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, İzmir 2006.

Sevim Karabela Şermet, **Fakir Baykurt (Hayatı Romanları Üzerine Bir İnceleme)** Doktora Tezi, (Dan: Şerif Aktaş), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2006.

Mehmet Fetih Yanardağ, **Fakir Baykurt'un Hikaye ve Romanlarının Tema ve Yapısı Üzerine Bir İnceleme**, YL (Dan: İbrahim Kavaz) İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalı, Sivas 2008.

1.1.2. Romanın Özeti

Karataş köyünde fakir bir yaşam süren Kara ailesi, köyün muhtarı ve zenginleri tarafından sürekli rahatsız edilir. Muhtar'ın eziyetleri, sonunda aile reisi Bayram'ı bıktırır. Bayram ailesini de alıp şehre gider. Kendisi temizlikçi, eşi Hatça çamaşırcı olarak bir hastanede işe girerler. Bayram iş yerine iyiden iyiye bağlanır, orada yerini sağlamlaştırmak ister, bunun için hastane yöneticilerin gözüne girmeyi amaçlar. Hastanedeki herkes, özellikle Daşduraklı Hilmi, aşırı dindardır. Bayram, onların gözüne girmek için namaza başlar, ev halkını da namaz için zorlar.

Bu arada yaz gelir, çocukların okulu kapanmak üzeredir. Ahmet ve Şerfe İlkokulu bitirmiştir. İkisi de ortaokula gitmek ister. Ama Bayram, onları hafızlığa vermek niyetindedir, bu amaçla Ahmet'i, Mestan Hoca'ya götürür. Mestan Hoca, çocuğun hafızlığa niyeti olmadığını görünce onları geri çevirir.

Bu olay Kara ailesinde huzursuzluğa sebep olur. Hatça, çocuklarını okutmakta kararlıdır, bu yüzden Ahmet'i karnesini alınca Irazca'nın yanına gönderir. Ahmet bir süre köyde kalır. Muhtarın ve köy zenginlerinin, fakir köy halkını ezdiğini gören Ahmet, muhtara iyice kin besler. Bu arada akrabalarının oğlu Durmuş vasıtasıyla İstanbul'a giden Ahmet, burada gözlük satarak para biriktirir, artık ortaokula gidip kaymakam olmayı, fakir halkı zalimlerin elinden kurtarmayı kafasına koymuştur. Ahmet, İstanbul dönüşü muhtarın evini yakar.

Sonunda annelerinin de desteği ile Ahmet ve Şerfe ortaokula yazılırlar. Ahmet bu yıllarda şiir yazmaya başlar, yazdığı şiirlerde halkın acılarını dile getirir.

Öte yandan evi yanan muhtar, Irazca'yı sorumlu tutar, onu sorgusuz sualsiz tutuklayıp, şehre götürür. Mahkeme Irazca'yı haklı bulur; ama muhtar, şehirde sözü geçenleri araya koyarak Irazca'yı akıl hastanesine attırır. Sağlıklı bir kadının deliler arasında olmasını istemeyen savcı, gizlice Irazca'nın ailesine haber verir. Irazca'yı akıl hastanesinden Ahmet çıkarır.

Bu arada Ahmet şiir yazmaya devam eder, okul gazetesinde çıkan bir şiiri komünist öğeler içerdiği için tutuklanır. Ahmet'in Türkçe öğretmeni açığa alınır. Ahmet bu olaydan sonra şiir yazmaz.

Ahmet ve Şerfe ortayı bitirince lise için mücadele verirler. Uzun süren sürtüşmelerden sonra uzlaşma sağlanır. Osman ortaya, Şerfe ticaret lisesine, Ahmet de düz liseye yazılır.

Ahmet liseyi başarıyla bitirir. Şerfe de ticareti bitirir ama torpilli zengin çocukları önünü tıkadığı için iş bulamaz.

Ahmet liseden sonra Siyasal'a yazılır. Ahmet üniversitenin ilk yılını olaysız geçirir; ama ilerleyen yıllarda o da solcu eylemlere katılır. Ahmet'in son eylemi, gecekondu evler için olur. Ahmet bu eylemden sonra tutuklanır.

Öte yandan seçimler yapılır. İşçi partisi, 15 sandalye ile mecliste yerini alır. Halk artık yavaş yavaş uyanışa geçmiştir. Kendilerini ezen, kanlarını emen zenginlere karşı direniş başlatmışlardır. Ahmet de cezaevinde bir sendika açar ve işçileri örgütler. Sendika gün geçtikçe büyür, sonunda Bayram da bu sendikaya üye olur. Artık Daşduraklı Hilmi, Karataş Muhtarı Cımbıldak Hüsnü gibilerine boyun eğilmeyecektir. Ahmet kaymakam olamamıştır; ama ilk ve en büyük adımını almıştır. Bundan sonrasını aydınlık günler beklemektedir.

1.2. DORUKTAKİ ÖFKE[1]

1.2.1. Romanın Tanıtımı

Doruktaki Öfke, bir orman köyünün hayat mücadelesini konu alır, orman köyünün yoksulluğunu, idare karşısındaki çaresizliğini anlatır. **Doruktaki Öfke**, Erol Toy'un dokuzuncu eseridir. Eserin ilk basımı 1977 yılında yapılmıştır. Erol Toy, dönemindeki diğer toplumcu gerçekçiyazarlar gibi ezilen, çile çeken fakir halkın sıkıntılarını anlatmıştır. **Doruktaki Öfke**, sabrının son aşamasına gelmiş, yaşama hakları ellerinden alınmış insanların başkaldırısını anlatır.

Eser hakkında yapılan çalışmalar şunlardır:

Deniz İyison Uçar, **Toplumcu Gerçekçi Yazarlarımızdan Erol Toy'un Hayatı ve Eserleri**, YL (Dan: Belkıs Gürsoy), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bilim dalı, Ankara, 2005.

---

[1] Erol Toy, Doruktaki Öfke, Tekin Yayınevi, İstanbul 1977.

Gaye Küçükler, **Erol Toy'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme**, YL (Dan: Fazıl Gökçek), Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir 2005.

Eserin tespit ettiğimiz üç baskısı vardır:

Tekin Yayınevi, İstanbul 1977.

Tomurcuk Basım-Yayın, İstanbul 1981.

Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.

1.2.2. Romanın Özeti

Geçimini ormandan kazanan Çampınarı köyü hayatın getirdiği sıkıntılarla orta halli bir yaşantı sürüp gitmektedir. Hasan Hüseyin ve ailesi de onlardan biridir. Hasan Hüseyin, geçimini oduncululukla sağlar. Hasan Hüseyin'in de tüm orman köylüler gibi ormana çok büyük sevgisi vardır. Ormanı sevmek onu korumak bu orman köyünde bir töredir.

Hasan Hüseyin bu töreyi oğlu Mıstan'a da öğretir. Mıstan odunculuğu kısa sürede öğrenir ve köyün en iyi oduncusu olur. Ama ormanda ters giden bir şeyler vardır. Köye bir orman şefi gelerek onların kesim miktarına kısıtlama getirmiştir. Bu kısıtlama geçimini ormandan sağlayan köylüyü zor durumda bırakır.

Köylüler ilkin kurallara uymaya çalışırlar. Ama gün geçtikçe eldekiler tükenmeye başlar. Tüm köy açlık, yokluk sıkıntısı çeker. Bu durumu kurtarmaya çalışan köylü kaçakçılık işine başvurur. Bu işi Mıstan yönetmektedir. Kolcuların tüm sıkıştırmalarına, eziyetlerine hatta dayaklarına rağmen Mıstan ve köylüsü kaçakçılığa devam eder.

Kolcuların baskısının iyice artığı günlerde köyde bir particilik lafı duyulur. Mıstan, şehre gittiğinde, CHP'nin yanında başka bir partinin kurulacağını, başında Celâl Bayar olan bu partinin tüm adaletsizlikleri sonlandıracağını öğrenir. Üstelik tüm insanların eşit olduğunu, köylünün kentliden bir farkının bulunmadığını da işitir. Tüm bunları köylüye anlatınca köylüde bir şaşkınlık meydana gelir ve aynı zamanda kentliye eşit olabilmenin verdiği bir kıvanç oluşur.

Bu arada Demokrat Particiler, köy köy dolaşıp yandaş toplamaya başlar. Çampınarı'na da gelirler. Köylünün dertlerini dinleyip, ormancı belasını def edeceklerine söz verirler.

Ayrıca köylüyü, ormancılar karşısındaki hakları konusunda bilgilendirirler. Birçok vaatte bulunup giderler. Bu günden sonra Cumali hariç tüm köylü Demokrat olur.

Köylünün, kaçakçılıktan sonra bir de Demokrat olduğunu öğrenen Kolcu Delibaş Hasan onları cezalandırmak için köyün elebaşısı Mıstan'ı köy meydanında dövdürür. Mıstan artık bilinçlidir, Delibaşı mahkemeye verir. Davayı Mıstan kazanır ve Delibaş, tazminat ödemek zorunda kalır. Bu olaydan sonra köylü dayaktan kurtulur.

Seçim yapılır ve iktidarı DP kazanır. Kurallar az buçuk hafifler ama köylü için durum değişmez. Köylü buna da razıdır, artık kaçakçılığı bırakıp her işi resmiyete uydururlar. Ama şehirde kaçakçılık devam eder. Çampınarı köylüleri kaçakçılığa teşvik edilir. Köylü son olması kaydıyla kaçakçılığı kabul eder; ama yakalanırlar. Kolcular köylülere saldırınca Mıstan iki kolcuyu vurup adalete teslim olur.

1.3. YAYLA[1]

1.3.1. Eserin Tanıtımı

Yayla, Fakir Baykurt'un kırsal kesimin yaşantılarını anlattığı bir romandır. Eser, gönülleri zengin, gözleri tok ve zihinlerinden iyilikten başka düşünce geçmeyen yayla insanının doğayla mücadelesini anlatır, tüm yokluk ve sıkıntılara rağmen mutluluğu yakalayabilen yayla insanının hayat hikâyesini ele alır.

Fakir Baykurt; bu romanında, memur zihniyetini benimseyip, kalıpları dışına çıkmayan insanları eleştirir. Bu tip insanlardan yola çıkarak sağlık sorunu başta olmak üzere memleketteki birçok sosyal sorun üzerinde durur, gurbetçilik de bunlardan biridir. Baykurt, bu eserde gurbetçileri değil de onların geride bıraktığı sefaleti anlatır.

Eserin beş baskısı vardır:

Remzi Kitabevi, İstanbul 1977.

Remzi Kitabevi, İstanbul 1982.

Adam Yayınları, İstanbul 1999.

Adam Yayınları, İstanbul 2002.

---

[1] Fakir Baykurt, Yayla, Literatür Yayınları, İstanbul 2008.

Literatür Yayınları, İstanbul 2008.

Eser hakkında yapılan çalışmalar şunlardır:

Feridun Andaç, Aydınlanmanın Işığında Sanat İnsanlarımız 3: Fakir Baykurt: Eserleri – Sanat Yaşamı, Papirüs Yayınları, İstanbul 1997.

Raşide Dağlar, Fakir Baykurt'un Eserlerinde Almanlar ve Almanya, YL (Zeki Cemil Arda), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eskişehir 1988.

Hüseyin Altunya, **Reşat Nuri Güntekin ve Fakir Baykurt'un Romanlarında Öğretmen**, YL (Dan: Cahit Kavcar), Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Ankara 2004.

Aslı Tınmaz, **Fakir Baykurt'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, YL (Dan: Mustafa Üstünova), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bursa 2005.

Senem Pehlivan, **Fakir Baykurt'un Romanları ve Hikâyelerinde Dış Göç**, YL (Dan: Şevket Toker), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir 2005.

Hülya Yazıcı Okuyan, **Türkçe'nin Söz Varlığı Açısından Fakir Baykurt'un Romanları**, Doktora (Dan: Cahit Kavcar), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2006.

Eda Şahin, **Fakir Baykurt'un Köy Romanlarında Sosyal Yapı**, YL (Dan: Dilek Yeşiltuna), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, İzmir 2006.

Sevim Karabela Şermet, **Fakir Baykurt (Hayatı Romanları Üzerine Bir İnceleme)** Doktora Tezi, (Dan: Şerif Aktaş), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2006.

Mehmet Fetih Yanardağ, **Fakir Baykurt'un Hikâye ve Romanlarının Tema ve Yapısı Üzerine Bir İnceleme**, YL (Dan: İbrahim Kavaz) İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalı, Sivas 2008.

1.3.2. Eserin Özeti

Eşsiz güzelliği, tertemiz havası ile tanınan Morsay yaylası, Ballıdere Köyü'nün cennetidir. Yaz gelince köyün bir kısmı buraya göçer.

Morsay yaylasının en büyüğü Çakır Hasan'dır. Çakır Hasan, bir zamanlar DP'ye hizmet etmiş ancak vaatlerin yalan olduğunu anlayınca hayata küsmüş biridir. Oğlunu işçi olarak Hollanda'ya gönderen Çakır Hasan, Morsay'da eşi, gelini ve üç torunu ile yaşamaktadır. Bir de keçi sürüsü vardır. Yokluk içinde de olsa mutlu bir hayat yaşamaktadırlar.

Günlerden bir gün Morsay yaylasına bir kazı ekibi gelir. Kazı ekibinde işçinin, köylünün sorunlarına duyarlı genç üniversite öğrencileri vardır. Onların başlarında da gurur kibir bilmeyen bir profesör bulunmaktadır. Herkes ona 'Hoca Bey' der. Hoca Bey ile Çakır Hasan kısa sürede dost olur. Çakır Hasan Hoca Bey'in rahat etmesi için elinden gelen her şeyi hazırlar. Bu arada yaylaya bir de orman şefi gelir. Bütün köylü menfaati için ona yalakalık yapar; ama Çakır Hasan, Hoca Bey'e gösterdiği itibarı orman şefine göstermez.

Günler mutlulukla geçmektedir. Ancak bu mutluluğu Çakır Hasan'ın torunu Gülcan'ın rahatsızlığı bozar. Gülcan'ın acilen doktora gitmesi gerekmektedir. Bunun için bir cipe ihtiyaç vardır. Çakır Hasan, Hoca Bey'in cipi vermeye gönlü olmadığını anlayınca şehre yaya gider. Doktoru yaylaya gelmeye ikna edemez. Sonunda sağlıkçı Harun'u bulur. Harun geçici bir tedavi uygular. Ancak Gülcan iyileşmez, aksine durumu kötüye gider.

Acilen şehre gidilmelidir. Kazı öğrencileri cip için hocalarını ikna etmeye çalışsalar da başaramazlar. Hoca Bey, Çakır Hasan'dan gördüğü tüm iyiliklere rağmen cipi vermemekte diretir. Öğrenciler çareyi orman şefinin cipini istemekte bulur. Ama orman şefi, Çakır Hasan'a kırgındır. Öğrencileri bir süre oyaladıktan sonra o da cipi veremeyeceğini söyler. Yapacak bir şey kalmayınca öğrenciler kanun dışı davranışa mecbur kalırlar, Hoca Bey'i esir alıp cipini kaçırırlar ve Gülcan'ı şehre götürürler. İlk girdikleri hastane askerî hastane olduğundan Gülcan'ı kabul etmez. Sonra ise işçi hastanesine girmişlerdir. Gülcan'ın babası işçidir ama kaydı Hollanda'da olduğu için bu Gülcan'a bir yarar sağlamaz. En sonunda Çakır Hasan, para vererek özel tedaviyi kabul ettirir. Ancak bu sefer de Gülcan'ı tedavi edecek doktor yoktur. Gülcan'la ilgilenecek doktor çağırılır. Ama doktor gelene kadar Gülcan ölür.

Çakır Hasan, torununun cesedini alarak öğrencilerle geri döner, ilk iş olarak Gülcan'ı gömer. Öğrenciler zor durumdadır. Onlar bir yandan Gülcan'a üzülmekte bir yandan da kendi akıbetlerini düşünmektedirler. Hoca Bey; şehre inip öğrenciler hakkında suç duyurusunda bulunur. Kazı durdurulur, öğrencilerin hepsi tutuklanır. Kazı alanına ise kaçakçılar doluşur.

1.4. DAMAĞASI

1.4.1. Romanın Tanıtımı

Damağası, Kemal Tahir'in cezaevi yıllarında tutmaya başladığı ve uzun süre üzerinde çalıştığı notlarından oluşmaktadır. Kemal Tahir, bu notlarında cezaevi hayatını, kırsal kesim insanının entrikalarla dolu küçük dünyasını anlatır.

Yazar, yarattığı Anadolu insanı tipiyle bütün bir Anadolu hayatının panoramasını çizer. Damağası, bir bütün olarak birbirini tamamlayan üç çalışmadan oluşur. Her çalışma bir öncekinin geliştirilmiş ve ekleme yapılmış halini içerir. Üç çalışma da 'Damağası' başlığını taşımaktadır. Eserin tespit ettiğimiz altı baskısı vardır:

Bilgi Yayınevi, İstanbul 1977.

Tekin Yayınevi, İstanbul 1994-1999-2000.

İthaki Yayınevi, İstanbul 2006.

Adam Yayınları, İstanbul 2007.

Eser hakkında yapılan çalışmalar şunlardır:

Yılmaz Alkan, **Kemal Tahir'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, YL (Dan: Mustafa Üstünova), Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bursa 2005.

Sezai Coşkun, **Kemal Tahir – Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri**, YL (Dan: Emel Kefeli), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul 2006.

Kemal Tahir, Damağası, İthaki Yayınevi, İstanbul 2006.

Elif Pınar, **Kemal Tahir'in Hikâye ve Romanlarında Anadolu** YL (Dan: Kazım Yetiş), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul 2007.

Hilal Doğan, **Kemal Tahir'in Romanlarında Kadın Kahramanlar**, YL (Dan: Mehmet Tekin), Selçuk Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyat Anabilim Dalı, Konya 2008.

Nilay Işıksalan, **Kemal Tahir'in Tarihi Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Doktora Tezi (Dan: Olcay Önertoy), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 1990.

Vedat Kurukafa, **Kemal Tahir'in Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Doktora Tezi (Dan: Şerif Aktaş), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Malatya 1998.

Mustafa Aydemir, **Kemal Tahir'in Romanlarında Sosyal Problemler**, YL (Dan: Mehmet Törenek), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2003.

1.4.2. Eserin Özeti

Eski bir mezarlığın üzerine inşa edildiği söylenen Çorum Cezaevi sağlamlığı ve güvenilirliği ile tanınmaktadır. Buranın dışı ne kadar sağlamsa içi de o kadar çalkantılı ve karmaşıktır.

Cezaevinde türlü oyunlar dönmektedir. Bu oyunlar özellikle yeni gelen mahkûmlara oynanır. Yeni gelen mahkûm ilkin mahzendeki hücreye atılır. Sonra mahkûm cezaevinin altındaki mezarlıkla korkutulur. Korkuya kapılan mahkûm yukarı çıkmanın yollarını araştırır. Bu arada iyiliksever (!) gardiyanlar devreye girerek makul (!) bir ücret karşılığı mahkûmu yukarı aldırtır. İş bununla da bitmez; meydancı parası, süpürgeci parası, ayakbastı parası ve daha birçok şeyin parası alınır.

Sonra cezaevinde sigara, helva, ekmek almak gardiyan aracılığı ile mümkündür. Tabii gardiyan aracılık ücretini alır. Öte yandan koğuş ağası da haraç kesmektedir. Haracını aksatmak demek, ağayı karşına almak demektir. O sebeple mahkûmlar aç kalmayı göze alarak haraçlarını öder. Bazen koğuş ağası kumar oynatır ve kazanca ortak olur. Bu

durumda bazı mahkûmlar zorunlu olarak kumar oynar. En kötüsü de gardiyanlardan dayak yemektir. Falakadan patlamış ayaklarla tuzlu suyun üzerinde yürümek ve aynı zamanda seksen kiloluk bir gardiyanı taşımak çok eziyet vericidir.

Cezaevinin bir kötü yanı da ziyaretçilerin getirdiği ikramların hepsini alamamaktır. Çünkü ikramların bir kısmı daha müdüriyetteyken gardiyanlarca gaspedilir, bir kısmı da koğuşun dişlilerince alınır, birazı göz hakkı anlayışıyla koğuşa dağıtılır. Cezaevinde rahat yaşamak kişinin zenginliği ile doğru orantılıdır. Suçu ne olursa olsun zengin oldukça mahkûm sıkıntı çekmez. Hatta rüşvet karşılığı dışarı çıkıp gezenler bile vardır.

Cezaevi son derece pistir. Mahkûmların sağlığı önemsenmediği için temizlik üzerinde durulmaz. Bu durum mahkûmlarca da kabullenilmiştir.

Çorum Cezaevinde her türlü insan vardır. Kimi kan davasından yatmaktadır, kimi namus davasından, kimi esrar kaçakçılığından yakalanmıştır. Hırsızlık yapan, kadın pazarlayan, tefecilik yapan, miras kavgasına düşen soluğu burada almıştır. Toplumun suça ittiği bu insan topluluğu cezaevinde cezasını çekmekle yükümlü olduğu halde bir de gardiyanlardan eziyet görür. Dertlerini kimseye anlatamayan mahkûmlar savcılığa istida yazar, ama savcılık da onları önemsemez.

Cezaevinin en şöhretli mahkûmları katillerdir. Gardiyanlar bile bu gözü kara adamlardan çekinir. İkinci derecede casuslar vardır. Çorum Cezaevi gelmiş geçmiş üç casus görür. Biri yüzbaşıdır. Dersim harekâtında birliğini bırakıp Kürtlere yardım ettiği, yani orduya ihanet ettiği gerekçesiyle ordudan atılır; hapis cezası alır. Yüzbaşı, yaşadığı olayı Türklere ayrı, Kürtlere ayrı anlatmak suretiyle iki tarafla da anlaşmayı başarır.

Diğer bir casus da İt Koço'dur. Kendisi Bulgaristanlı bir çobandır. Koyunu Türkiye sınırına geçince o da sınırı aşmak zorunda kalmıştır. Ama polise göre durum farklıdır. İt Koço Bulgar hükümetince görevlendirilmiş bir casustur.

Casuslardan üçüncüsü ise Kitaplı Casustur. Bu casus Malatya'dan sürgün gelmiş olan koyu bir komünisttir. Cezaevine gelirken bir sandık kitapla geldiğinden ona "Kitaplı Casus" adı verilir.

Çorum Cezaevi, Deli Müdürden sonra hatırı sayılır bir müdür daha görür. O da Kara Müdür'dür. Kara Müdür bütün mahkûmları korkutmuş gardiyanları da terbiye etmiştir. Kara Müdür, cezaevinde kaçma olayları artınca burayı ıslah edici olarak gönderilmiştir. Ama buradaki mahkûmları ıslah etmek kolay değildir. Çünkü burada düzenin kurbanı

olan, ahlaktan uzak ve ezilmiş insanlar vardır. Onların hayatı kırılmalarla doludur. Düzenli bir hayat, namuslu bir yaşam onlara çok uzaktır.

1.5. BİR MÜLKİYET KALESİ[]

1.5.1. Eserin Tanıtımı

Bir Mülkiyet Kalesi, Kemal Tahir'in Osmanlı Devleti'nin son dönemlerini, kırılma ve kopma anlarını konu eden bir romandır. Kemal Tahir, bu kırılma noktalarını ele alırken aralara da ideolojik söylemlerini yerleştirir.

Eserin beş baskısı vardır:

Bilgi Yayınevi, İstanbul 1977.

Tekin Yayınevi, İstanbul 1982-1995-1998-2004.

Eser hakkında yapılan çalışmalar şunlardır:

Yılmaz Alkan, **Kemal Tahir'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu**, YL (Dan: Mustafa Üstünova), Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bursa 2005.

Sezai Coşkun, **Kemal Tahir – Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri**, YL (Dan: Emel Kefeli), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul 2006.

Elif Pınar, **Kemal Tahir'in Hikâye ve Romanlarında Anadolu**, YL (Dan: Kazım Yetiş), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul 2007.

Hilal Doğan, **Kemal Tahir'in Romanlarında Kadın Kahramanlar**, YL (Dan: Mehmet Tekin), Selçuk Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyat Anabilim Dalı, Konya 2008.

Nilay Işıksalan, **Kemal Tahir'in Tarihi Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Doktora Tezi (Dan: Olcay Önertoy), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 1990.

[] Kemal Tahir, Bir Mülkiyet Kalesi, Tekin Yayınevi, İstanbul 2004.

Vedat Kurukafa, **Kemal Tahir'in Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Doktora Tezi (Dan: Şerif Aktaş), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Malatya 1998.

Mustafa Aydemir, **Kemal Tahir'in Romanlarında Sosyal Problemler**, YL (Dan: Mehmet törenek), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2003.

1.5.2. Eserin Özeti

Sultan Hamid'in yaveri olan Mahir Efendi, Sivas'ın bir köyünde dünyaya gelir. Gençlik yıllarında İstanbul'a gidip burada bir marangozhanede iş bulur. Zamanla kendisini tanıtan Mahir Efendi, mabeyn marangozluğuna kadar yükselir, padişahın yaveri olur, sarayın gözde cariyelerinden birisiyle evlenir.

Bu arada ülkeyi karıştıracak yapılanmalar baş gösterir. Jöntürklük de bunlardan biridir. Çoğunluğu yurt dışında olan Jöntürkler padişah aleyhinde tavırlar sergilemektedir. Zamanla güçlü bir örgütlenme halini alan Jöntürklük hareketi birgün ansızın Sultan Abdülhamid'i tahtından eder. Bu durum sadece Abdülhamid'in bahtını karartmaz, onun bendelerinin de talihi değişir.

Mahir Efendi'nin hayatı da bu suretle değişmiştir. İlkin rütbesi binbaşılıktan yüz başılığa düşürülmüş, ardından tekaüde alınmıştır. Saraydaki marangozluk görevine de son verilmiştir. Mahir Efendi bunun üzerine eski işyeri olan Tavşan Mağazası'na geri döner.

Bu arada Balkan Harbi başgösterir. Mahir Efendi yüzbaşı rütbesiyle tekrar askere alınır. Balkan Harbi'nden sağ dönen Mahir Efendi, tekrar tekaüde alınır. Mahir Efendi eski işine geri döner. Ancak daha Balkan Harbi'nin yorgunluğu geçmeden Birinci Dünya Savaşı başlar. Mahir Efendi, Çanakkale Cephesi'nde başkumandanlık yapar. Ordunun durumu perişandır. Yedi düvel bir olup Çanakkale'ye yüklenmektedir. Savaşın en zorlu döneminde bir haber duyulur; Rusya'da Bolşevik isyanı olmuştur. Bu yüzden Rus, İngiliz'e yardım gönderememiş zayıflayan İngiliz geri çekilmek zorunda kalmıştır. Bir bakıma Türk askerinin yiğitliğine Bolşevik desteği eklenince Çanakkale Savaşı kazanılmıştır.

Mahir Efendi, savaşta hafif yaralanır, bu sebeple izne ayrılır. Çanakkale Savaşı kazanılmıştır ama Birinci Dünya Savaşı kaybedilmiştir. Bu mağlubiyetten sonra Anadolu işgale uğrar. İzni bitince tekrar orduya dönen Mahir Efendi Anadolu'ya geçer. Bir süre sonra İstanbul'un da işgali duyulur. Bunun Üzerine Mahir Efendi, ailesini yanına aldırır; bir süre Nazilli'de kalırlar, oradan Burdur'a geçerler. Mahir Efendi, burada bir hastanede zabit olarak göreve başlar.

İşgaller gittikçe yoğunlaşmakta, fakirlik, açlık artmaktadır. Öte yandan İstanbul'un zengin kesimi işgale alışmıştır. Saray kadınları yabancı erkeklerle balolar düzenlemekte, zevk ve safa sürmektedir.

Mahir Efendi, Kütahya'ya geçer. Mahir Efendi için uzun bir savaş dönemi başlar. Ordunun durumu perişandır. Oysa İstanbul zenginleri zevk içinde yaşamaktadır.

Mahir Efendi'nin savaşta en büyük kazancı Selami ile tanışması olur. Selami komünizmi benimsemiş bir alevidir. Mahir Efendi ondan çok şey öğrenir.

Mahir Efendi, İzmir savunmasına geçildiğinde ağır yaralanır. Üç ay hastanede yatar. Bu süreçte İzmir kurtarılmış ve daha birçok ilin kurtuluşu sağlanmıştır. İtilaf Devletleri, TBMM'yi tanımış, halifelik kaldırılmıştır.

1.6. FİLLER SULTANI İLE KIRMIZI SAKALLI TOPAL KARINCA[1]

1.6.1. Eserin Tanıtımı

Yaşar Kemal, **Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca** adlı eserinde bir halk masalından yola çıkarak güç ve haklılık arasındaki ilişkiyi irdeler. Filler Sultanı gücüne güvenerek karıncalara hiç sebepsiz savaş açar. Haklı ya da haksız olmak onun için önemsizdir. Gücünü bu minik yaratıklar üzerinde denemek ister; ama karıncaların birliğinden doğan güç onu yener.

Bu eser, alegorik bir eserdir. Fil, emperyalizmin haksız üstünlüğünü, karınca ise proletaryanın haklı olduğu halde ezilen kesimini temsil eder. Güçlü oldukları için doğrudan haklı sayılan burjuvazinin zalim tavrını ve güçsüz proleteryanın birliği karşısında yenilgisini anlatır.

---

[1] Yaşar Kemal, Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca, YKY, İstanbul 2009.

Eserin birinci baskısı Cem Yayınevi'nden çıkmıştır. 1977-2003 yılları arasında Cem Yayınevi, Toros Yayınları, Görsel Yayınlar, Adam Yayınları tarafından baskıları yayımlanmıştır. YKY, 2004-2008 yılları arasında esrin altı baskısını çıkarmıştır.

Ramazan Çiftlikçi'nin 1998'de Kültür Bakanlığı Yayınlarından çıkan **Yaşar Kemal Yazar Eser Üslup** adlı eseri bir biyografi çalışmasıdır.

Bekir Coşkun, **Yaşar Kemal'in Romanlarında Folklorik Öğeler**, YL (Dan: Erman Artun), Çukurova üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Bilimi Anabilim Dalı, Adana 1996.

Ülkü Arıkoğlu, **Yaşar Kemal'in Romanlarında Şahıslar Kadrosunu**, YL (Dan: Mustafa Üstünova), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bursa 2004.

Mümin Topçu, **Yaşar Kemal'in Romanlarında Halk Bilimi Unsurları**, Doktora Tezi (Dan: Ensar Aslan), Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Diyarbakır 2008.

Hatice Katar Bolat, **Yaşar Kemal'in Romanlarında Sosyal İlişkiler Açısından Şahıs Kadrosu**, YL (Dan: İbrahim Kavaz), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adıyaman 2006.

Aziz Şeker, **Yaşar Kemal'in Romanlarında Sosyal Konular**, YL (Dan: Ali Erkul), Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Sivas 2006.

1.6.2. Eserin Özeti

Filler sultanı danışmanı Ulukepez'den karıncaların maharetini öğrenince bir bahane ile karıncalara saldırıp onları kendine kul etmek ister ve karıncalar ülkesine saldırır. Karıncalar, Filler sultanından aman diler. Yalnız içlerinden biri, demirci ustası kırmızı sakallı topal karınca, filler sultanına karşı gelip kaçar. Filler sultanı diğer karıncaları emrine tabi kılmıştır. Onlardan yapılması güç isteklerde bulunur.

Karıncalar, filler sultanının dediklerini yapmaktadır; ama filler sultanı yine de karıncaların birleşip ayaklanmasından korkmaktadır. Bu yüzden filler sultanı danışmanı Ulukepez'e karıncaların karınca olduklarını unutup kendilerini fil gibi hissetmelerini

sağlamasını, karınca dilini unutup fil dili konuşmaları için yönlendirilmesini ve düşünmek için onlara fırsat vermemesini emreder. Filler sultanının bu emirleri kısa sürede yerine getirilir. Karıncalar artık kendilerini fil gibi hissetmekte ve onlar gibi konuşmaktadır.

Tüm bunlara rağmen içi rahat etmeyen filler sultanı, karıncalar kabilesinin içine bozgunculuk girmesini emreder. Ulukepez bunu hemen yerine getirir. Karıncalar içinde hürmet görmeyen sarı karıncaları diğer karıncalara karşı kışkırtır.

Bu arada yaz bitmiş, güz kendisini göstermeye başlamıştır. Karıncalar sultanın emirlerini yerine getirmiştir. Karıncalar bir yaz boyunca sultana çalışmış, kendilerine yiyecek toplamamışlardır. Karıncalar sultandan yiyecek isterler. Sultan da kırmızı sakallı karıncanın kellesi karşılığı diğer karıncalara yiyecek verir.

Bu arada kırmızı sakallı topal demirci karınca, fil esaretinden kurtulmanın yollarını aramaktadır. Etrafına toplanan genç kırmızı sakallar heyecanlı olmanın itkisiyle savaşa zorlarlar onu; ama o gerçekçi düşünmektedir. Genç kırmızı sakallar sonunda casus sarıcaların aldatmacasına kanarak filler sultanına savaş açarlar; ama yenilirler. Yine filler sultanından af dileyerek onun hizmetine girerler.

Karıncalar yaz boyunca durmadan çalışıp sultanın isteklerini yerine getirir. Ama kış geldiğinde sultan onlara ölmeyecek kadar yemek verir. Karıncalar, çok çalışmakta az yemekte ve çok aşağılanmaktadırlar, bu işin bir çıkarını bulmak ve fil esaretinden kurtulmak için can atarlar. Bir gün beklenmedik bir şey olur ve tabiat karıncaların türkülerini söylemeye başlar. Bu türkü karıncaları harekete geçirir. Onlara karıncalıklarını soylarının üstünlüğünü hatırlatır. Hepsi topal demircinin etrafında kenetlenir. Topal demirci önce casus sarıcaları öldürtür. Ardından sultana savaş ilan ettiğini duyurur. Filler sultanı bunu duyunca yeryüzünde ne kadar fil varsa toplar. Bu arada karıncalar, demircinin talimatıyla yerin altını eşmişlerdir. Filler sultanının ordusu karıncalar ülkesine saldırıya geçer. Ama karıncaların açtıkları boşluğa gömülüp giderler. Filler sultanı da sarayı da yerin dibine geçer. Karıncalar artık özgürdür. Ezilmekten aç acına başkalarına hizmet etmekten azimleri sayesinde kurtulurlar.

1.7. YAŞAR ne YAŞAR ne YAŞAMAZ[]

1.7.1. Eserin Tanıtımı

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz, ilkin bir tiyatro oyunu olarak kaleme alınır. Kazandığı büyük ilgi üzerine hikâye haline getirilir. Bir hafta gazetede çizgi roman olarak yayımlanır. Aziz Nesin, bu eserini yoğun istek üzerine televizyon senaryosuna aktarır. Eser, sonunda roman olarak yeniden düzenlenir.

Eserin çok ilgi görmesinin sebebi, Aziz Nesin'in başarılı kurgusunun yanında eserin içeriği ile de ilişkilidir. **Yaşar ne yaşar ne Yaşamaz,** aslında Türk halkının yaşadığı trajediyi anlatır. İronik bir üsluba sahip olan eser, abartı gibi görünen ama Türkiye'de birçok insanın başına gelen bürokratik olayları anlatır. Aziz Nesin, bürokrasinin yaptığı yanlışları abartılı bir dille eleştirir.

Eserin sekiz baskısı vardır:

Tekin Yayınevi, İstanbul 1977.

Adam Yayınları, İstanbul 1984-1989-1991-1992-1994.

Genel Dağıtım: Cem-May Yayınları, İstanbul 1980.

Nesin Yayınevi, İstanbul 2009.

Eser hakkında yapılan çalışmalar şunlardır:

Seda Buğrul, **Aziz Nesin'in Öykü ve Romanlarında Devlet Birey Çatışması**, YL (Dan: İsmet Emre), Cumhuriyet Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Sivas 2004.

Engin İspir, **Aziz Nesin'in Romanları Üzerine Bir Araştırma**, YL (Dan: Âlim Gür), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Konya 2006.

Nilsu Ak, **Aziz Nesin'in Öykü ve Romanlarında Çocuk Eğitim Teması**, YL (Dan: Hulusi Geçgel), Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Çanakkale 2006.

[] Aziz Nesin, Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz, Nesin Yayınevi, İstanbul 2008

Okan Razi, **Aziz Nesin'in 'Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz' ile Carl Zuckmayer'in 'der Hauptmann Von Köpenick' Adlı Eserinde 'Birey ve Bürokrasi'**, YL (Dan: Arif Ünal), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı, Van 2005.

Cem Taş, **Aziz Nesin'in 'Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz', Carl Zuckmayer'in 'Köpenick'li Yüzbaşı' ve Friedrich Dürrenmatt'ın 'Büyük Romulus' Adlı Eserinde Mizah Hiciv İroni**, YL (Dan:Celal Kudat), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Bursa 2007.

1.7.2. Eserin Özeti

Yaşar Yaşamaz, İstanbul cezaevine düşmüş bir mahkûmdur. Cezaevine geldiği ilk gün arkadaşlarının soruları üzerine hayatını anlatmaya başlar.

Yaşar Yaşamaz'ın nüfus kâğıdı çocukken kaybolur. Babası Yaşar için ne kadar uğraşsa da ona bir nüfus kâğıdı alamaz. Yaşar, nüfus kâğıdı olmadığından okula değil, cami imamına gider. Yaşar, delikanlı çağına gelince beşik kertmesi Anşe'ye âşık olur. Evlenebilmesi için önce askerlik yapmalıdır. Ancak onu bir türlü askere çağırmazlar. Bir gün inzibat gelip Yaşar'ı asker kaçaklığı suçundan alır götürür. Ancak askerliği yapıp bitirdiğinde nüfus kâğıdı olmadığı için tezkeresini alamaz. Yaşar'a askerliğini bitirdiğine dair resmi bir kâğıt verirler.

Yaşar, köye döndükten kısa bir süre sonra babasını kaybeder. Babasının tüm borçlarını ödeyen Yaşar, iş mirasa gelince devlet tarafından tanınmaz.

Yaşar hem iş bulmak, hem de nüfus kâğıdını çıkarabilmek için İstanbul'a gider. Orada bir han odasına yerleşir. Günlerdir iş arar ama nüfus kâğıdı olmadığı için ona iş verilmez. Sonunda handaki arkadaşının verdiği akılla Anşe'yi İstanbul'a getirtir, ona bir konakta iş bulur. Kendisi de iş aramaya devam eder.

Bir gün parkta ölgün vaziyette bulunup karakola götürülür. Kimliği sorulduğunda; Çanakkale'de şehit düştüğü için kendisine nüfus kâğıdı verilmediğini söyler. Bunun üzerine Yaşar'ın deli olduğuna hükmedilir ve Yaşar, akıl hastanesine sevk edilir. Yaşar hastaneden çıkar çıkmaz iş aramaya başlar. Sonunda birisi Yaşar'ı işe alır. Yaşar'ın görevi basittir ama bu görev zamanla onda psikolojik reaksiyon oluşturur. Yaşar görevinden istifa eder.

Bu arada Yaşar, sık sık Anşe'nin çalıştığı konağa gitmektedir, istifa ettiğini Anşe'ye söyleyince, Anşe ona konakta iş bulur. Birlikte çalışmaya başlarlar. Nüfus kâğıdı olmadığı için buradan da atılır.

Yaşar, konaktan ayrılınca biriktirdiği parayla bir ev kiralar. Ancak ev sahibi ölünce, ev sahibinin eşi onu evden kovar. Konakta çalışmaya devam eden Anşe'nin hamile olduğu anlaşılınca o da kovulur.

Ortada kalan Yaşar ve Anşe bir gecekondu kiralar. Anşe, temizliğe giderek para kazanmaya devam eder. Yaşar ise hâlâ iş aramaktadır.

Anşe'nin hamileliği ilerler, Anşe çalışamaz olur. Yaşar da iş bulamamıştır. Yaşar ve Anşe'nin iyice daraldıkları esnada Anşe'nin babası, kızını da damadını da affettiği haberini gönderir. Bunun üzerine ikisi de köye döner. Yaşar'ın hayatı düzene girer. Ama bu sefer de yeni doğan bebeğin nüfus kâğıdı sorunu başlar. Oğluna nüfus kâğıdı almak için nüfus dairesine giden Yaşar, nüfus kâğıdı verilemeyeceğini işitince çıldırır. Devlet aleyhinde sözler söyler, bu yüzden tutuklanır.

Yaşar, başından geçen bu olayları hapiste kaldığı sürece geceliği iki liradan anlatır. Anlattıkça rahatlar ve derdine çözümler öğrenir.

Yaşar geç de olsa işini resmî yollardan halledemeyeceğini öğrenir, her şeyin parayla çözüldüğünü görür. Bunun üzerine hapishanede ne iş bulursa yapar. Daha çok para kazanmak için eroin kaçakçılığına başlar. Yaşar kısa bir süre sonra cezasını doldurup tahliye olur.

1.8. DİK BAYIR[]

1.8.1. Eserin Tanıtımı

Dik Bayır, Nail Abbas Sayar'ın dördüncü romanıdır. Bu eser; Almanya'ya gidenlerin köyde bıraktığı ailelerinin trajedisini anlatan bir eserdir.

Bu eserde, yaşam derdine düşüp gurbete çıkanlar, evlatlarını işçi olarak gönderebilmek için iş bulma kurumuna ve aracılarına servet dökenler ve kocasını umutla bekleyen eşler

[] Abbas Sayar, Dik Bayır, Ötüken Yayınları, İstanbul 2002.

anlatılır; açlığın, sefaletin sebep olduğu ahlâk dışılıklar ve bozuk ilişkiler ele alınır. Bunların yanında 17. yüzyıl Osmanlı tarihini de somut olarak yansıtır.

Eserin üç baskısı vardır:

1977 Cem Yayınları

1984 Can Yayınları

2002 Ötüken Yayınları

Eser hakkında yapılan çalışmalar şunlardır:

Sevil Tamur, **Kişilerden Uzak Bir Köy Romancısı: Abbas Sayar,** YL (Dan:Talat Hamlan), İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü 2002.

Nurel Nazlıgül, **Abbas Sayar'ın Romanları Üzerine Bir Araştırma**, YL (Dan:Muharrem Dayanç), Eskişehir Osmangazi Üniversitesi,Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Sosyal Bilimler Enstitüsü 2007.

1.8.2. Eserin Özeti

Eser birinci şahıs anlatıcının anılarıyla başlar. Bu anılar Beydiyar köyüne ait anılardır. Kahraman anlatıcı, Beydiyarlı ortakları Ali Ağa'nın köyün geçmişi hakkında anlattıklarıyla başlar esere.

Buna göre Beydiyar köyünü kuranlar asil bir soydan, Temurlular soyundan gelmedir. Çok zengin ve itibarlı olan bu soy, dirlik içinde yaşarken Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine doğru çıkan çapulcuların zulmü nedeniyle huzurunu yitirmiştir. Gün geçtikçe fakirleşen, birliğini dirliğini yitiren Temurlu soyu ve bu soy ile yaşayan diğerleri, soyun en yaşlısının tavsiyesiyle yaşadığı toprakları bırakıp göç ederler. Beydiyar adını verdikleri bayır bir yere yerleşirler, bollul içinde yaşarlar.

Aradan yıllar geçer, yaşanan bolluk yerini yokluğa ve çaresizliğe bırakır. Çareyi şehirli ortaklarda bulurlar. Anlatıcının Ali Emmi ile tanışması da bu sebeple olmuştur. Uzun süren bir ortaklık döneminden sonra Ali Emmi ortaklığı kendi isteği ile bırakmıştır.

Tam bu yıllarda Türkiye'den Almanya'ya işçi alımı başlar. Köyde başvuru işlerini Gani yürütmektedir. Şehirdeki ve Ankara'daki yetkililerle samimiyet kuran Gani,

Almanya'ya gitmenin en kolay yolunun kooperatif açmak olduğunu öğrenir. Kısa sürede kooperatif işinin resmi tarafı halledilir. Böylece köye belli bir kontenjan verilir. Çıkan kontenjanla Gani ve Ziya başta olmak üzere toplam on beş kişi Almanya yolunu tutar. Onların arasında Müslim Ağa'nın oğlu Raşid de vardır. Müslim Ağa, oğlunun sırası erken gelsin diye Gani'ye iki bin lirayı feda etmiştir.

Öbür taraftan köy Almancılık davasıyla çalkalanmaktadır. Oğullarını Almanya'ya gönderenler Gani'ye dua ederken, sırası hâlâ gelmeyenler arkasından atıp tutmaktadır. Kooperatif işi de kötüye gitmektedir. Gani'ye karşı olanlar hırslarını, Gani'nin geride bıraktığı ailesinden alır.

Müslim Ağa'nın evinde ise zenginleşmenin verdiği mutluluk vardır. Ancak bu mutluluk ailenin başına gelen felaketler nedeniyle uzun sürmez.

Almancılık, Müslim Ağa'nın evi başta olmak üzere tüm Beydiyar'a uğursuzluk getirmiştir.

1.9. ACI LOKMA[]

1.9.1. Eserin Tanıtımı

Acı Lokma, Ege'nin bir kasabasında köy imamlığı maaşıyla geçinemediği için tütüncülük de yapan bir ailenin otuz yıllık yaşam dilimini sunar. Ayrıca, Kurtuluş Savaşı ardından Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında oluşan toplumsal ve siyasal ortamı da eleştirel bir gözle anlatır. Yokluk içinde yaşayan halkın hayatını dişiyle tırnağıyla kazanma mücadelesini ele alır. İnsan için bir lokmanın nasıl acılaşabileceğini gösterir.

Fahri Erdinç'in kendi hayatından yola çıkarak kurguladığı bu eser, otobiyografik romanın da bir örneğidir. Eserin ilk baskısı 1961'de Sofya'da yapılır. Türkiye'deki ilk baskısı 1977'de yapılmıştır.

Sofya baskısıyla birlikte eserin beş baskısı vardır:

Narodna Prosteva, Sofya 1961.

Güney Yayınları, İstanbul 1977.

[] Fahri Erdinç, Acı Lokma, Yordam Kitap Yayınları, İstanbul 2006.

Kerem Film Yayıncılık, İstanbul 1987.

Azer Neşriyat, İstanbul 1989.

Yordam Kitap Yayınları, İstanbul 2006.

1.9.2. Eserin Özeti

Üç arkadaş gece vakti Türkiye'nin Edirne sınırını aşıp Bulgaristan'a gitmek için yola çıkar. Tüm zorlukları aşarak Bulgaristan'a ulaşan üç kişilik grup, uzun bir aramadan ve sorgudan geçirilir. Üç arkadaştan biri (Fahri Erdinç) cevabının uzun olduğunu ancak yazarak halini anlatacağını söyler. Ona izin verilince Türkiye'den niçin kaçtığını yazmaya başlar. Her şeyin açıkça anlaşılması için çocukluk döneminden başlar.

Babası öğretmendir, zaman zaman köy imamlığı da yapmıştır, eşini erken kaybedince üç çocukla yaşamaya başlamıştır. Kendisi (Fahri Erdinç), evin en küçük çocuğudur. Bir gün babası komşu kadının tavsiyesiyle İzmirli bir kadın getirir. Analığın gelmesiyle evin düzeni değişir. Günler dayakla, itilme kakılma ile hergün biraz daha acılaşan lokmasıyla devam etmektedir.

Analığı, babasının öğretmen ve imam maaşıyla geçinemeyeceklerini ileri sürerek tütüncülük yapmak gerektiğini söyler. Bunun üzerine o yıl kasabanın zengini Obalı'dan bir parça toprak kiralanır ve tütün çilesi başlar. Yaz güç belâ bitip güz geldiğinde iki yıl gecikme ile okula başlanır. Ağabey Ferit için bu o kadar kolay olmaz. Ferit okumak için evden kaçar. Balıkesir Öğretmen Okulu'na kaydolur. Ertesi yıl diğer iki kardeş de buraya kaydını yaptırır. Ancak Ferit'in ani ölümü bu mutluluğu gölgeler.

Öğretmen okulunu okumak zordur ama bir kurtuluştur. Kahraman (Fahri Erdinç) okuyup yoksulluktan kurtulma isteği ile altı yılı bitirir. İlk görev yeri Afyon'un her türlü hizmetten uzak, bir gerici hoca elinde eriyip giden küçük bir Anadolu köyüdür. O, burada eğitim verebilmek için çaba gösterir; ama kendinden önce altı öğretmenin başını yiyen bu hoca en sonunda onu da pes ettirir, öğretmenliği bırakarak tiyatroculuğa başlar, burada çok sevdiği Sabahattin Ali ile tanışır.

Bu arada İkinci Dünya Savaşı patlak verir. İkinci kez askere alınır ve bu esnada evlenir. Asker dönüşü tiyatroculuğa devam eder. Bir olumsuzluk sebebiyle bu mesleği de bırakır. Tekrar öğretmenliğe döner. Cehalet katı kurallar burada da onu bulur.

Öğretmenliği bırakıp gazeteciliğe başlar. Bir yandan da şiir ve hikâye yazar. Anadolu'nun, Anadolu insanının çilesini anlatır. Ama yazdıkları suçlu bulunur, tutuklanır. Üç aylık hapis döneminde kendisi gibi düşünenlerle tanışır. Özgürlüğüne kavuştuğunda son kez bir bayram geçirmek için kasabasına gider. Burada gördüğü bir şey onu yıkar. Kasabasının merasını Amerikalılar almıştır. Hem de devletin desteğiyle, bayram ziyaretini kısa tutup İstanbul'a döner. Bu arada eşinden boşandığını bildiren mahkeme kâğıdını alır. Artık onu bu vatana bağlayacak hiçbir şeyi kalmamıştır. Vatan toprağı Amerika'ya peşkeş çekilmiş, vatan büyükleri olduğunu söyleyenler Amerikan uşağı olmuş, Anadolu'nun açlıktan sefaletten beli kırılmış, yuvaların huzuru kalmamıştır.

Tüm bunlar çözüm beklemektedir. Bunları çözüme kavuşturmak için yurt dışına kaçmalı orada örgütlenip vatanı kurtarma fikrini olgunlaştırmalıdır. Başkişi, sonunda kendisi ile aynı düşünceden olan iki arkadaş bulup kendisini Bulgaristan topraklarına atmıştır.

Başkişi, kaçış gerekçesini bu şekilde yazıya döker. Birkaç gün sonra Bulgar askerleri üç arkadaşı Sofya'ya götürür. Yolda giderken Bulgar askerler silahlarını onlara emanet edip üzüm toplamaya iner. Bu davranış onlar için Bulgar hükümeti tarafından kabul görmenin nişanesi olur. Artık onların düşüncelerine vurulan prangalar kırılmıştır.

1.10. SOBA, PENCERE CAMI VE İKİ EKMEK İSTİYORUZ[1]

1.10.1. Eserin Tanıtımı

Cem Güney genelde film senaristi olarak tanınmaktadır. Bunun yanında tiyatroculuğu ile de bilinmektedir. Ancak romancılığı pek ön plana çıkmamıştır. Bunun sebebi belki de diğer yönlerinin daha baskın olmasıdır.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz, Cem Güney'in romancılık yönünün bir ürünüdür. Ancak şunu belirtmek gerekir ki eser edebi kaygılarla yazılmış bir eser değildir. Estetikten önce ideolojik söylemi ön plana çıkaran, edebiyatı kürsü gibi kullanan bir tavır söz konusudur. Cem Güney eserin önsözünde, eserin yazılış aşamasını şöyle anlatır:

---

[1] Cem Güney, Soba Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz, Güney Filmcilik A.Ş., İstanbul 1999.

"Bu romanın yazılış sürecinde, çeşitli arkadaşlarla konuştum; anlatılanların notunu aldım. Bir kısım arkadaşlarla yaşam kesitlerinin bazı bölümlerini bizzat yazdırdım. Topladığım bütün bilgilerle kendi bilgilerimi kaynaştırmaya çalıştım. Bilinmelidir ki bu romanda geçen bütün olaylar çok az değişikliklerle kendi gerçekleriyle yansıtılmıştır." (Güney: 1977, 5)

Eserin Güney Filmcilik Anonim Şirketi tarafından yedi basımı yapılmıştır:

1977 (1. Basım), 1978 (2. Basım), 1980 (3. Basım), 1994 (4. Basım), 1996 (5. Basım), 1997 (6. Basım), 1999 (7. Basım)

1.10.2. Eserin Özeti

Genelde alevi Kürtlerin yaşadığı Çinçin Bağları küçük ve fakir bir semttir. Buradaki insanların çoğunun dürüst işleri yoktur. Babalar işçi, amele ya da kaçakçıdır. Anneler ise temizlikçilik, bulaşıkçılık, mezar düzenleyiciliği yaparlar. Çocuklar genelde okula gitmez, çoğu hırsızdır. Mahallenin sağlık hizmeti, yol hizmeti yoktur. Evler genelde iki odalı toprak damlı evlerdir. Bu mahallede ahlaki normlar, inançla ilgili uygulamalar tamamen saf dışıdır.

Mustafa işte böyle bir ortamda doğup büyümüştür. Onun ailesi diğer ailelerden farklıdır. Hırsızlığa, ahlaksızlığa tamamen karşıdırlar, Mustafa'yı da tüm bunlardan uzak tutmaya çalışırlar; ama Mustafa hep ikilem içindedir.

Mustafa, zamanla arkadaşlarına uyup hırsızlığa başlar ve ilk hırsızlıkta yakalanır; suçsuz bulunarak salıverilir. Mustafa, hırsızlıktan vazgeçmez, başka bir çeteye üye olur. Mustafa'nın ailesi bu durumu fark eder, Mustafa'yı baskı altına alırlar. Mustafa evden kaçarak dayısına gider. Dayısı ona iş bulur. Mustafa'nın hayatı artık düzene girmiştir.

O günlerde Mustafa'yı etkileyen bir olay olur. Küçük dayısı komünistlikten ceza almış, cezaevinden çıktığında abisine gelmiştir. Küçük dayısına göre komünistlik suç değildir. Halkın ezikliğini dillendirmek, halkının hakkını alamadığını dünyaya duyurmak her vatandaşın görevidir. Küçük dayısının bu fikirleri Mustafa'yı çok etkiler.

Bu arada Mustafa bir iftira ile işinden uzaklaştırılır. Bu olaydan sonra Mustafa'nın okuyup adam olma isteği kalmaz. Çalma isteği, içinde yeniden alevlenir. Bir gün hırsızlık yaparken yakalanır. Karakolda gördüğü işkenceler yüzünden kendi suçunun

yanında bir iki suçu daha üstlenmek zorunda kalır. Mustafa, 74 affıyla cezaevinden kurtulur.

Mustafa gibi 74 affından yararlanan birçok mahkûm vardır. Mustafa'nın ilk hırsızlık arkadaşı Yaşar da bu aftan yararlanır. Yaşar cezaevinden çıktığında bir kahvehanede iş bulur. Yaşar'ın patronu Jandarma Sabri, Makbule adındaki bir genelev kadının dostudur. Makbule, Jandarma Sabri'nin gelir kaynağıdır. Sabri, bir gün Makbule'nin kendisinden ayrılacağını anlayınca ona zarar vermeyi planlar. Bunun için de Yaşar'ı kullanır. Yaşar, geneleve gidip bir hile ile Makbule'nin yüzünü jiletleyecektir. Böylece Makbule'nin çalışma hayatı sona erecektir. Yaşar bunu yapamaz.

Öte yandan hapisten çıkan Mustafa, marangozhanede işe başlar. Artık çalmamaya karar vermiştir. Ancak yine bir arkadaşına uyarak araba çalar. Kısa sürede yakalanır, yine dördüncü koğuşa düşer. Hapishanenin en bakımsız koğuşu olan dördüncü koğuşun sobası ve camları bile yoktur. Çocuklar günde bir ekmekle dayanmak zorundadır.

Mustafa cezaevinde devrimcilerle tanışır. Mustafa burada devrimci görüşe aşina olur. Temellerini küçük dayısının attığı bu görüş Mustafa'nın zihninde iyice şekillenir.

Bu şekillenme 4. koğuşta yapılan devrimle hayata geçer. Mustafa'nın başkanlığında ayaklanan dördüncü koğuşta ekipbaşı ve yönetimi devrilir. Koğuşta isyan çıkar. İdareden bazı taleplerde bulunulur. Savcıdan sözler alınır ama verilen sözlerin hiçbiri tutulmaz. Bunun yanında isyana teşvik eden elebaşılar yakalanır. Bunların başında Mustafa vardır. Koğuş daha sonra çok kez ayaklanır ama bu ayaklanmalar hep işkence ile bastırılır.

1.11. GEMİLERİ YAKMAK[]

1.11.1. Eserin Tanıtımı

Gemileri Yakmak, Yusuf Ziya Bahadınlı'nın üçüncü romanıdır. Eser, Milli Mücadele yılları ile Cumhuriyet'in ilk yıllarını bir baba ile oğlun hayatı ekseninde ele alır. Osmanlı Devleti'nin son dönemi yolsuzlukların, sefaletin baş gösterdiği bir dönemdir. Esasen itilaf devletlerinden önce ülkenin zenginleri, ülkenin sonunu getirmiştir zaten.

[] Yusuf Ziya Bahadınlı, Gemileri Yakmak, Yeni Dünya Yayınları, İstanbul 1977.

Cumhuriyet'in ilk yılları ise, yeni bir düzen kurmaya çalışan Türkiye'nin yaşadığı düzensizliklerle doludur.

Bahadınlı'nın bu iki dönemi seçmesi dikkat çekicidir. O aslında komünist düşüncenin gelişim sürecini verir bize. Çünkü komünizmin benimsenmesi için düzensizlik şarttır. Eserin başında önsöz yerine verilen yazıda da bu kronoloji verilir.

"1905 Rus hareketi, Osmanlı ülkesinde de etkisini gösterdi. 1909'da ilk kez Selanik'te 1 Mayıs işçi günü kutlandı. 1910'da Osmanlı ülkesinde İstanbul'da Osmanlı Sosyalist Fırkası kuruldu. (…) 1919'da ilk kez Marksist, ilkelere sahip çıkan bir parti kuruldu (…) 1920'de Türkiye Komünist Partisi ardından da Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası kuruldu." (Bahadınlı: 1977, 7)

Eserin tespit edilen tek baskısı Yeni Dünya Yayınları'nın 1977 yılında yaptığı baskıdır.

Eser hakkında tespit ettiğimiz tek çalışma vardır:

Murat Baycanlar, **Ziya Yusuf Bahadınlı'nın Öykücülüğü ve Romancılığı**, YL (Dan: Mustafa Apaydın), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Adana 2006.

Baycanlar'ın bu tezi Ziya Yusuf Bahadınlı üzerine yapılan bir biyografi çalışmasıdır.

1.11.2. Eserin Özeti

Ali Naki, Ankara'da işlerini hallettikten sonra Antep'e döner. Antep'e gittiğinde yakın arkadaşı Memo'nun vurulup hastanede yattığını öğrenir. Memo ağır yaralıdır.

Memo, yiğit birisidir. İlk gençlik yıllarında mahalleyi zorbalığı ile kasıp kavuran Abdadir'e karşı gösterdiği cesaretle ünlenir. Onun şöhretini arttıran bir başka durum ise kabadayılığı ile ünlü Hamid'i genelevde öldürmesidir.

Memo kendi halinde hayatına devam ederken birgün iş teklifi alır. İsmet İnönü, Dr. Ferit adında bir vatandaşın öldürülmesini istemektedir. Bu görev için de Memo uygun görülür. Memo, paranın fazla olmasından etkilenerek görevi kabul eder. Dr. Ferit'i takip etmeye başlar. Bu şekilde ona yakınlaşır. Ancak onu tanıdıkça ondan hoşlanır. Görüşlerini yaşayış tarzını beğenir. Birgün Dr. Ferit kendisine bir kitap verir. Kitabı bir çırpıda okuyan Memo çok etkilenir. Fakir halkın durumu ve onları ezen zenginlerin yaşayışı arasındaki zıtlık kafasını kurcalar. Fazla tahsili olmadığından kitapla ilgili

aklına takılanları komünist olduğu söylenen Ali Naki'ye sorar. Ali Naki'nin anlattıklarıyla kendi anladıklarını zihninde birleştiren Memo, Dr. Ferid'in doğru yolda olduğuna inanır.

Bundan sonra Ali Naki'nin teklifi üzerine Komünist Partinin toplantılarına katılır. Tüm bunlardan sonra fikirleri değişen Memo Dr. Ferit'i vurmaktan vazgeçer ve kendisine bu görevi veren Damalı'yı öldürür, tutuklanır, üç ay hapis yatar. Bu esnada Memo, beşik kertmesi Yıldız ile evlenir.

Bu arada ülke siyasetinde bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Atatürk'ün vefatından sonra iyice amacından sapan CHP'nin halkın güvenini yitirmesi üzerine Soysal Demokrat Parti kurulmuştur. Ancak o da giderek amacından sapmakta halkın beklentilerine cevap veremeyeceklerini şimdiden göstermektedir. Bunun farkına varılması üzerine Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü partisi kurulur. Memo cezaevinden çıkınca bu partiye üye olur; ancak parti kısa sürede kapatılır.

Bu arada CHP, iktidarı Demokrat Parti'ye kaptırmıştır. DP iktidara geçinceye kadar halka birçok vaatte bulunur; ama iktidara geçince hiçbir sözünü tutmaz. Açlık, sefalet iyice artmıştır. Tüm bunlar orduya yönetime el koyma cesaretini verir. 27 Mayıs 1960'ta ordu yönetime el koyar.

Bu arada kendisine iş bulan Memo, İşçi Partisi'ne üye olur. İşçi Partisi belli iftiralarla halkın gözünde ucuzlanmaktadır. Tüm olumsuzluklara rağmen İşçi Partisi seçim mitingini yapar. Ama halktan mitinge katılan olmaz. Miting dönüşünde halk, partililere saldırır.

Seçim günü de miting yapılır. Yine olay çıkar ama Memo'nun sert duruşu olayları kısa sürede bastırır. Miting sona erdiği esnada ortamın karmaşasından yararlanan bir kişi Memo'yu arkadan vurur.

Ali Naki Antep'e döndüğünde Memo hastanededir. Uzun bir süre komada kalan Memo kendisine geldiğinde İşçi Partisi'ne ajan olarak katılan Osman tarafından vurulduğunu öğrenince yıkılır.

1.12. İŞ SÜRGÜNLERİ

1.12.1. Eserin Tanıtımı

Milliyet Yayınları'nın 1976'da başlattığı roman yarışması, amatör ve profesyonel çok sayıda yazarın katılımını sağlamıştır. Güney Dal'ın **İş Sürgünleri** adlı eseri de bu yarışmayı başarıyla geçen eserlerden biridir.

Güney Dal, İş Sürgünleri'nde, kendilerine yeni bir hayat kurmak için Avrupa ülkelerine giden insanların vatandan uzak çektiği sıkıntıları ele alır. Onların yaşadığı kültür bunalımını, bir yere ait olamamanın verdiği ikilemi Avrupa'da yaşamanın verdiği gözlemcilikle anlatır. Eserin tek basımı 1977 yılında Milliyet Yayınları tarafından yapılmıştır.

1.12.2. Eserin Özeti

Almancı işçilerden Şevket, yıllık iznini kullanmak için Anadolu'ya gitmiştir. Dönüşü üç gün geciktirmiş ve bu sebeple işten atılmıştır. Şevket de birçok Almancı arkadaşıyla aynı kaderi paylaşır. Diline, yaşayışına alışmadıkları bu ülkeye rızkını çıkarmaya gelmiş olan Almancılar, Alman toplumuna uyum sağlamakta güçlük çekmektedir, öz vatanlarına gittiklerinde de yabancı muamelesi görürler. Ne Alman olabilmiş ne de Türk kalabilmiş olan bu işçi topluluğu bir kimliksizlik içinde bocalamaktadır. Ekmek parası için Alman patronların hakaretlerine katlanmak zorunda kalmışlar, bir makine gibi çalıştırılmışlardır. Zaten onlara iş üreten makine gözüyle bakılır. Onlar en küçük bir aksaklıkta da işten atılırlar.

Şevket'in işten atıldığı günlerde Ford firmasında geniş çaplı bir grev başlatılır. Önderliğini Türk işçilerinin yaptığı greve Almanlar da dâhil olmak üzere çeşitli milletlerden işçiler katılmıştır.

Bu greve öğrenci grubu da destek verir. Çıkardıkları gazete ile mağdur olan işçilerin sesini kamuoyuna duyururlar.

Bu arada Şevket Berlin'e gidip grevi oradaki işçilere anlatırlar. Grev için maddi destek ister. Köln'deki grev gittikçe büyümüştür. Her geçen gün greve katılan işçi sayısı

Güney Dal, İş Sürgünleri, Milliyet Yayınları, İstanbul 1977.

artmaktadır. Bu durumdan çekinen işverenler grevi önlemek için işçi temsilcisiyle görüşürler. Bir takım önlemler alırlar. Sonunda polisi devreye sokma kararı alınır. Polisler, usta belgeleriyle grev yapan işçilere katılır. Bu şekilde içeri girmeyi başaran polis grevi durdurur.

İşçilerin grevi hemen bırakmaları onların zararına olmuştur. Çünkü Alman işverenlerin oyuncağı olmaya devam edeceklerdir. Kolayca harcanacaklar, hiçe sayılacaklardır.

Şevket'in arkadaşı Kadir öyle olmuştur örneğin. Yaşadığı gerginlikler, sefalet onun ülsere yakalanmasına neden olur. Kadir, Alman doktorun verdiği haplarla ayakta durmaktadır. Ancak onu üzen sadece karın ağrısı değildir, günden güne büyüyen göğüsleri de onu çileden çıkarır. Sonunda göğüslerini keserek intihar eder.

Sonradan anlaşılır ki Kadir'in göğüslerini büyümesinin sebebi Alman doktorun verdiği ilaçlardır. Doktor; ilaçları denemek için bilinçli olarak Kadir'e vermiştir. Kadir'i kobay olarak kullanmıştır. Çünkü Kadir onun gözünde ezilmeye mahkûm bir işçidir.

1.13. GÖÇÜK[1]

1.13.1. Eserin Tanıtımı

Celalettin Çetin'in **Göçük** adlı eseri açlık, sefalet ve cahillik pençesinde kıvranan Anadolu insanının dramını anlatır. Gerçekliği, gerçek üstü öğelerle veren Çetin, gazeteci olmanın verdiği sade anlatımı kullanır. Ayrıca yine mesleğinin verdiği gözlem yeteneği anlatılanları daha canlı kılar.

Esere takriz yazan Doğan Hızlan, eser hakkında şunları söyler: *"Celalettin Çetin Göçük'te, yoksul halkımızın değişmeyen yazgısını dile getiriyor. "Göçük" yalnızca umutsuzluğu simgeleyen bir ürün değil, hiç kuşkusuz aksine, insanın yoksulluklara ve yoksunluklara karşın direnirse mutluluğu hak edebileceğini belgeliyor."* (Çetin: 1977, 9)

Eserin iki baskısı vardır:

Tekin Yayınevi, İstanbul 1977.

Tekin Yayınevi, İstanbul 1998.

---

[1] Celalettin Çetin, Göçük, Tekin Yayınları, İstanbul 1977.

1.13.2. Eserin Özeti

Yük şoförü Şehmuz ve muavini İbrahim, kamyonun tekeri patlayınca mola vermek zorunda kalırlar. Şehmuz yakın köylerden birinin muhtarı ile dosttur. İbrahim'i kamyon başında gözcü olarak bırakır ve muhtar arkadaşına gider.

İbrahim kamyonu beklerken bir ses duyar. Ses mezardan gelmektedir. İbrahim mezarı açar. Mezarından bir kız çıkar, Kezban adındaki bu kız başından geçenleri İbrahim'e anlatır.

Kezban, Seyyidler köyünün en güzel kızıdır. Babası onu köyün muhtarına vermiştir. Kezban, düğüne üç gün kala ağır hastalanır; gözünü açtığında kendini mezarda bulur. Sağlıkla ilgili bir bilgisi olmayan ve sağlık hizmetinden de yoksun olan doğu köylerinde bu tür olaylara çokça rastlanmaktadır. Bayıldığı halde ölü zannedilen birçok insan mezarda diri diri ölür; ama Kezban, İbrahim sayesinde kurtulmuştur.

Kezban kendi hikâyesini anlatınca, İbrahim de başından geçenleri anlatır. İbrahim çocuk yaşta annesini kaybetmiştir. Üvey anne dayağı ile büyümüş en sonunda dayanamayıp evden kaçmıştır. İlkin dayısına sığınmış, ardından dayısının bulduğu bu muavinlik işine başlamıştır.

Sabah olduğunda Şehmuz usta, Seyyidler köyünden döner. Kezban'ı görünce çok şaşırır. İbrahim durumu ustasına anlatır. Şehmuz, kızın ailesine teslim edilmesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine Kezban'ı babasına teslim ederler; ancak teslim ederken babasından kızını muhtara vermeyeceğine dair söz alırlar.

Kezban, babasının verdiği sözü tutmayacağını anlar, Şehmuz ile İbrahim'in yanına kaçar. Durumu anlayan muhtar onların peşine düşer.

Muhtar ve adamları, Kezban'ı ancak yaralı olarak ele geçirirler. Kezban, kısa sürede Devlet Hastanesine yerleştirilir. Gözünü hastanede açan Kezban'ın tek isteği muhtardan kurtulmaktır. Kezban önce kaçmayı düşünür, beceremeyeceğini anlayınca durumunu kendisine yakın davranan doktora açar, yönetime karşı olduğu için komünist olarak tanınan doktor, Kezban'ın zengin muhtarın emellerine alet olmasını engeller.

Bu arada İbrahim, ustası ile seferlerine devam etmektedir. Ama aklında hep İstanbul'a gitmek, orada bir iş tutmak vardır. Sonunda Şehmuz usta onu İstanbul'a gönderir.

İbrahim bir tiyatroda iş bulur. İbrahim'in tiyatrodaki görevi bilet kesmek, ayak işlerine bakmaktır. İbrahim, bir süre burada çalışır; ama bir anlaşmazlık sonucu birisini bıçaklar; ceza alır.

İbrahim, cezaevinden çıkınca çocukluk arkadaşı Nusret'i bulur. Nusret ve arkadaşları eski bir handa kalmaktadır. Burada kalanların hepsi satıcıdır. Dayıbaşı'na bağlı olarak çalışırlar. İbrahim de bu ortama katılır.

Birgün İbrahim Almancılık işini öğrenir, kararını verdikten sonra tüm birikimi olan üç bin lirayı vererek Almancılığa başvurur. Ancak İbrahim'in başvuru yaptığı şirket onu dolandırır. Bu olaydan sonra İbrahim, ustasının ve izini bulduğu Kezban'ın yanına dönmeye karar verir.

1.14. YAĞMUR SICAĞI[1]

1.14.1. Eserin Tanıtımı

Demirtaş Ceyhun'un, **Yağmur Sıcağı** adlı eseri üç farklı hayatı aynı potada birleştiren ve Anadolu insanını üç ayrı perspektiften sunan bir eserdir. Bir yanda parti baskısından kaçan köylü aile, bir yanda geleceğin aydın sınıfını temsil etmeye aday öğrenci grubu ve öbür yanda burjuvaya mensup bir doktor ve ailesi… Bu üçü Anadolu'nun yazgısı içinde aynı noktada buluşmaktadır. Onları buluşturan yoksul Anadolu insanının kaderini değiştirme isteğidir.

Demirtaş Ceyhun, Yağmur Sıcağı'nda Türkiye'nin yaşadığı, sosyal ve siyasal çalkantılarla dolu olan 1950'li yılların panoramasını çizer.

İlk basımı 1977 yılında yapılan eserin farklı basım tarihleri şöyledir:

Cem Yayınevi, 1977.

Cem Yayınevi, 1978.

Cem Yayınevi, 1989.

[1] Demirtaş Ceyhun, Yağmur Sıcağı, Cem Yayınevi, İstanbul 1978.

1.14.2. Eserin Özeti

Güher, felsefe bölümünde okuyan bir üniversite öğrencisidir. Güher'in babası kalp krizi geçirir, durumu çok ağırdır ama Prof. Dr. Ali İhsan Bey'in yoğun çabalarıyla hayata döner. Babasının hastanede kaldığı süreç içinde Ali İhsan Bey, Güher'e ilgi duymaya başlar. Güher'in annesi de bu durumun farkındadır. Sadece kendini düşünen annesi kızının bu zengin ama yaşlı doktorla evlenmesini istemektedir.

Güher, biraz babasını kurtaran adama minnet duygusuyla, biraz annesinin gözüne girme isteği ile Ali İhsan Bey'le evlenir. Güher artık ev hanımıdır. Üniversitenin hareketli yıllarından sonra bu durum Güher'i sıkar. Yaşlı kocasının durgunluğu, donukluğu ve her şeye doktor gözüyle bakması onun sıkıntısını arttırır.

* * *

Osman Baba, Adana'nın bir Alevi köyünde dünyaya gelmiştir. Delikanlılık çağında Kurtuluş Savaşı'na katılmış, savaşta büyük yararlılıklar göstermiştir. Milli Mücadele kazanıldığında kızılbaş olduğu gerekçesiyle köyünden sürülmüş Çukurova'ya gitmiştir. Orada bir çiftliğe ayakçı olarak giren Osman, beyin kızı Fatma'ya âşık olur, Fatma'yı kaçırır. Bir süre sonra Halk Particiler, Osman'ı Demokrat zannedip çadırını başına yıkarlar. Osman ailesini de alıp İstanbul'a göçer.

Osman'ın oturduğu ev bir Rum evidir. Komşuları da bir Rum'dur. Madam Ani adındaki bu Rum kadın evini Zekeriya'ya pansiyon olarak verir. Zekeriya, halkın kurtuluşunu devrimde gören bir gençtir. O da diğer devrimci arkadaşları gibi işçileri ve emekçileri bilinçlendirme, onları birleştirme konusunda faaliyet gösterir.

Bu amaçla Osman Baba ve ailesi ile yakınlık kurar. Zekeriya, devrim için aktif çalışmaktadır. Madam Ani'nin evinde arkadaşları ile toplanıp gündemi değerlendirmekte, düzendeki çarpıklıkları tespit etmekte ve neler yapılması gerektiğini planlamaktadırlar.

Bir gün Madam Ani felç geçirir. Madama Osman Baba'nın eşi Fatma Ana bakar. Bu günlerde Osman Baba rahatsızlanır. Mahalledeki tek doktor Güher'in eşi Ali İhsan Bey'dir. Zekeriya Osman Baba'nın hastalığı vesilesiyle doktor ve eşiyle tanışır.

Zekeriya ve Güher birbirlerine âşık olurlar. Ali İhsan Bey, durumun farkında değilmiş gibi davranmayı tercih eder; ama Güher'i kaybetmekten korkmaktadır, Güher'in gözüne girebilmek için İşçi Partisi'ne üye olur. Güher'in kocasından ayrılmayı düşündüğü

günlerde gerçekleşen bu olay onu tekrar kocasına bağlar. Ali İhsan Bey artık partisinin hiçbir toplantısını kaçırmamaktadır.

Ali ihsan Bey'in toplantıya katılmak amacıyla Ankara'ya gittiği gün Güher, aniden tutuklanır. Bu gün on bir ilde sıkıyönetim başlamıştır.

Güher üç gün bekletildikten sonra sorguya çekilir. İşkence korkusuyla Zekeriya'nın devrimci bir çeteye üye olduğuna tanıklık eder. Güher'in tanıklığı kabul etmesiyle Zekeriya hapse atılır. Zekeriya içerde Almanya'dan dönen ve ilk eyleminde yakalanan Yıldır abisi ile karşılaşır. İkisi de işkenceden bitkin haldedir. Yıldır, Zekeriya'nın bitkin ve yılgın halini görünce ona moral verir. Yıldır'a göre yaşananlar yağmur sıcağıdır. Arkasından gelecek büyük rahmetin habercisi olan yağmur sıcağı…

2. BÖLÜM

2. 1977 YILINDA YAYIMLANAN TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANLARININ TEKNİK ÖZELLİKLERİ

2.1. ANLATICI

Anlatıcı, tahkiyeli eserlerde hikâyeyi okura anlatma görevini yüklenir. Yazarla okur arasındaki sözcü konumunda olan anlatıcının doğru seçilmesi, bir eserin sunumu açısından önem taşır. Yazar anlatısını zihninde tasarlar ve anlatmaya başladığı andan itibaren sözü anlatıcıya devreder. Bu durumda yazarın yansıtmak istediği fikirleri doğru ve etkileyici bir üslupla sunma görevini anlatıcı üstlenmektedir. Anlatıcı, yazarı aşarak onun his ve fikirlerinin tercümanı olur. Bu anlatıcının anlatma işlevidir. Anlatı esnasında anlatıcının görevi yazarın kurguladığı anlatıyı anlatmakla sınırlı değildir. Anlatıcı, aynı zamanda anlatıyı inandırıcı kılmak durumundadır; okuru anlatının doğru olduğuna ikna etmelidir. Bu amaçla anlatıcı, örnekler sunar ya da anlatı içinde kendisini belli eder. Anlattıklarını doğrulayan anlatıcı ardından okuru yönlendirir. Yazarın ortaya koymak istediği tez doğrultusunda okura bilgi verir. Bunu yaparken zaman zaman kendisini hissettirir, okurla iletişime geçer. Bu esnada anlatıcı sohbet üslubunu kullanır, karşısında okur varmış gibi davranarak onunla konuşur; okurun zihninden geçen soruları tespit eder ve ona cevap verir. Böylece okuru yönlendirir.

Anlatıcı ve yazar arasındaki yakınlık, çoğu zaman yazarla anlatıcının özdeşleştirilmesine neden olmaktadır. Oysa anlatıcı, anlatının diğer unsurları gibi kurguya dayalıdır:

"Bunlar da(anlatıcı) itibari eserlerdeki diğer kahramanlar gibi kendi şartları ve imkânları içerisinde yüklendikleri fonksiyonları yerine getirirler."(Aktaş: 1998, 84)

Anlatıcı edebi eserin inşasında doğrudan etkilidir. Anlatıdaki diğer unsurlar anlatıcının tavrına göre şekillenir. Bakış açısı, şahısların sunumu, zaman, mekân, dil ve üslup anlatıcının tasarrufundadır.

Yazar, kurguladığı anlatının sunumunu, anlatıyı en etkili biçimde aktaracak olan anlatıcıya teslim eder. 1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde tercih edilen iki anlatıcı tipiyle karşılaşırız.

2.1.1. Dış Öyküsel Anlatıcı

Dış öyküsel anlatıcı, anlatıda üçüncü tekil şahıs zamirini kullanır. Onun bakış açısı sınırsızdır, bu anlatıcı bir kameraman gibi bazen uzak çekim yaparak olayları gözlemler, tarafsız davranır; bazen de yakın çekim yapar, kahramanların iç dünyalarına girer. Bu durumda anlatıcı, kişilerin his ve fikir dünyalarını, geçmişlerini ve geleceklerini bilir ve bunları okurla paylaşır:

"Üçüncü kişili(el öyküsel) anlatıcıyla oluşturulan öykülemede anlatıcı her şeyi bilen, gören, duyan bir yaklaşım içindedir. Öykü kişileri ne duyar? Ne yapmıştır ya da ne yapacaktır? İçlerinden ne geçiyor? Bütün bunları bilen sınırsız bir sezgi ve bilme gücü vardır bu tür anlatıcının. Kişilerin iç dünyalarına ayna tutar. Kimi durumlarda yorumlara, açıklamalara yönelir."(Özdemir: 2007, 174)

Dış öyküsel anlatıcının anlatımdaki yetkin tavrı yazara avantaj sağlar. Bu anlatıcı geniş bakış açısıyla olayları çok yönlü bir şekilde ortaya koyarak eserin tezini okura inandırıcı bir şekilde sunar:

"(O) anlatıcı sisteminde en fazla yer verilen ve esnek yapısı itibariyle yazar tarafından en fazla tutulan (popüler) bir anlatıcıdır. Gücü ve yeteneğiyle o, anlatı evreninde adeta bir cazibe merkezi oluşturmakta, dolayısıyla anlatının kaderini yönlendirmektedir. Onun kişiliği ve marifetiyle devreye sokulan anlatım biçimi, romancıya adeta bir fırsatlar manzumesi sunmaktadır. Bu anlatıcı tipini seçen bir romancı, söz konusu yöntemin sağladığı imkânlarla olaylara uzaktan ve yakından, dıştan ve içten bakabilme, yerine göre yüzeysel yerine göre derinlemesine tahliller yapabilmektedir."(Tekin: 2006, 28)

1977 yılında yayımlanan eserlerde yaygın olarak tercih edilen anlatıcı dış öyküsel anlatıcıdır. Yazarlar anlatıyı olaylar ve şahıslar karşısındaki yetkin tavrından dolayı dış

öyküsel anlatıcıya teslim etmiştir. Aşağıda, incelenen on dört eserde de dış öyküsel anlatıcının kullanıldığını görmekteyiz.

Kara Ahmet Destanı'nda kullanılan anlatıcı tipi dış öyküsel anlatıcıdır. Eser üçüncü şahıs anlatıcının ağzından anlatılmıştır.

Kara Ahmet Destanı'nda kullanılan anlatıcı, roman kahramanlarıyla özdeşleşmiş durumdadır. Anlatıcı, olayları kahramanların gözünden görmüş, onların zihin yapısıyla algılamıştır. Olayları yaşayan, kişilerle çatışan, çevre ve nesneleri gören ve onlar hakkında kanaat geliştiren roman kahramanıdır; ama tüm bunları anlatan kahramanla adeta bütünleşmiş olan anlatıcıdır.

"Bayram'ın sinirleri çivrişiyor, patladı patlayacak hale geliyordu, ama Haçça'nın beklediğini yapmayacaktı daha etkileyici bir yönden alacaktı hıncını. Yanının üstüne yatmıştı, kıpırdamadan bekledi yatağın kendine düşen bölümünde. Çıtı çıkmıyordu. Çıkacak gibi de değildi." (Baykurt: 1977, 11)

Anlatıcı kahramanın dışarı yansıtmadığı duygu ve düşüncelerini okura açar.

"Bilerek isteyerek son postaya kaldı Ahmet. Her sıkışmaya, her yoksunluğa ne kadar dayanabileceğini anlamak, böylece direncini bir ölçüde arttırmak istiyordu. Fırsatlarını bulmuşken bunun eğitimine şimdiden başlamalıydı." (Baykurt: 1977, 336)

Anlatıcı kahramanın kaygılarını, tasarılarını ve ümitlerini okura duyurur. Okur, kahramanların kimliğini ve duygusal dünyasını biraz kahramanın yaptığı diyaloglardan anlar, önemli bir kısmını da kahramanla bütünleşen anlatıcının anlattıklarından çıkarır:

"Okulda, öteki okullardan daha da eski giyenler vardı. Bir yeşil parka bulurdu belki. Parka en gözde giyimiydi devrimcilerin. Samanpazarı'nda Hergele Alanında satılırmış. Ama hele dursun da şimdilik. Parasını birden eritmesi iyi olmazdı. Hele biraz böyle gitsindi. Havalar temelli ayazlamazdı ki daha! İyi ki yurt parası azaldı. Fasulyeli pilavla, tostla, çayla idare ediyordu öğünleri. Çay da pahalı değildi, iyi." (Baykurt: 1977, 268)

Anlatıcı, Ahmet'in bu düşüncelerini sanki bizzat Ahmet anlatıyormuş gibi verir okura, kahramanın duygularıyla bütünleşir. Anlatıcı, moral değerler açısından iyi bir kahramanı anlatıyorsa iyimser, ahlaklı, merhametli bir kimliğin tavrıyla anlatır, ahlaki açıdan hoş görülmeyen bir karşı gücü anlatıyorsa; kötümser, merhametsiz, zalim bir kişinin ruh haline bürünerek anlatır. Anlatı esnasında üslubundaki samimiyetin

ölçüsünü kahramanın kimliğine göre değiştirir; bir bakıma meddah gibi anlattığı tipin ruh halini alır ama karşı güçlere mesafelidir:

"Öfkeyle girdi Karataş'ın muhtarı. Hoş geliş fırsatı da vermedi Yunus Bey'e. Niyazi'ye çıkıştı önce saldırır gibi: "Rahmetli Menderesi astırdınız köylerde zulüm alıp yürüdü, Kalkıp Kürt içine mi gidelim Niyazi Efendi?" (Baykurt: 1977, 141)

"Siperlikte daha da güreldi dövme isteği muhtarın. Çaldı kırbacını, Ortaköylü Dığır'ın tarlanın yanına gelince sendeledi, beş altı adım gitti serseleyerek sonra yıkıldı." (Baykurt: 1977, 130)

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi anlatıcı, karşı güç konumunda olan kahramanlara mesafelidir. Çünkü anlatıcının amacı karşı güçlerin davranışlarının ahlak dışı olduğunu göstermektir. Bunun için anlatıcı, karşı güçleri anlatırken onların iç dünyalarına, duygusal yönlerine değinmez, sadece karşı gücün yaptığı zulümleri, zulmü savunan zihniyeti anlatır. Bunu yaparken de karşı güce karşı takındığı soğuk tavrı belli eder. Böylece okuru yönlendirmeye çalışır. Eserde anlatıcı, okurla irtibata geçerek kendisini hissettirmez, anlatısını doğrulama işlevini kahramanlar üzerinden gerçekleştirir.

Eserde üçüncü şahıs anlatıcının kullanılması tipik durumlar karşısında yaşanan tipik olayların sunumunu kolaylaştırmıştır. Anlatıcı olaylara tüm yönüyle hâkim olmuş; olayların öncesini, sonrasını ve yaşandığı anı yetkin bir algılama ile aktarmıştır. Şahısların iç ve dış dünyalarının fiziksel özelliklerinin tanıtımı, zaman ve mekânın sunumu hep anlatıcının yetkinliğindedir. Dış öyküsel anlatıcının bu yetkin tavrı eserin tebliğ etmek istediği fikirlerin çok yönlü bir biçimde ortaya konulmasını sağlamıştır.

Doruktaki Öfke'de de anlatıcı olarak dış öyküsel anlatıcı tercih edilir. Dış öyküsel anlatıcı bazen kahramanlarla bütünleşir, onların duygu ve düşüncelerinin, hayat tasavvurlarının, iç sorgulamalarının tercümanı olur; bazen de tarafsız kalır, kahramanları karşıdan gözlemler, sadece görüneni anlatmakla yetinir. Dış öyküsel anlatıcının olaylara bu şekilde çok yönlü bir biçimde yaklaşabilmesi ortaya konulmak istenen tezin çok boyutlu bir şekilde sunumunu sağlamıştır.

Dış öyküsel anlatıcı duygu ve düşüncenin ağırlıklı olduğu kısımlarda kahramanla bütünleşir. Sadece olaylar dizgesinin yer aldığı kısımda ise gözlemci tavır etkindir.

"Baba oğul ard arda yürüdüler ağaçlar arasında. Mıstan iki elinde iki baltayla önünde giden babasını izliyor. Hasan Hüseyin ağaçları dinler gibi yürüyor. Hışırtılar, çıtırtılar ve içten içe büyüyen bir uğultu." (Toy: 1977, 12)

Buraya kadar anlatıcı ne görmüşse aynen anlatır. Bundan sonra gelecek olan cümlelerde ise anlatıcı kahramanın iç dünyasına ayna tutar, onun ne hissettiğini, ne düşündüğünü okura duyurur. Anlatıcının bu aktarımı sayesinde okur, kahramanın nasıl bir kimlik taşıdığını tespit eder, onun duygu dünyasından haberdar olur.

"Her zaman duyduğu, bildiği şeyler bunlar. Ama nedense bu gün bir başkaymış gibi geliyor. Uğultuların ayrıntıları yankılanıyor kulaklarında." (Toy: 1977, 12)

Burada ormanın içinde babasıyla yürüyen Mıstan'ın duygu ve düşünceleri anlatıcı tarafından aktarılır. Her zaman duyduğu, bildiği şeyleri yadırgayan Mıstan'dır. Bu düşünce Mıstan'ın zihninde yankılanır, onunla bütünleşmiş olan anlatıcı onun zihnindekileri aktarır. Böylece anlatıcı, gözlemlediği olaylara Mıstan'ın ruh halini de ekleyerek anlatır.

Eserde yazarın amacı; kim olursa olsun yöneten sermayedar olduğu sürece emekçinin içinde bulunduğu çileden kurtulamayacağı fikrini vermektedir. Bunu yapmak için kahramanların ne yaptığından ziyade ne düşündüğünü ön plana çıkarmak gerekmektedir. Dış öyküsel anlatıcı kahramanlarla bütünleşerek bu fikirler dünyasını açığa çıkarır, ardından bunların doğruluğuna okuru ikna etmeye çalışır, bunu yaparken kendisini açığa çıkarmaz. Anlatıcı kahramanlar vasıtasıyla, sosyal zamanı kanıt göstererek anlatısını inandırıcı kılar.

Anlatıcı kahramanların iç dünyalarını açığa çıkararak hem kahramanı tanıtır hem de okuru yönlendirmeye çalışır:

"Cumali'nin cevap vermesini beklemeden, kendi damlarına yürüdü Dalgınlaşıvermişti. Cumali dayısının böylesine kızdığını bilmiyordu hiç. Hep usulca söylerdi gerekeni. Şimdi öyle değil. Onun da bilmediği bir düzen dönüyor ormanın içinde. Ve ikircikleniyor besbelli.

Orman adamı, kendisinden başkasının tıpırtısını duydu mu huylanır zaten. Ormanın hayvanı insanı bellidir. Bu bellilik içinde, bir başkası, bir başka ses, hemen yabancı durur." (Toy: 1977, 71)

Bu anlatılanların hepsi eserin başkişisi Mıstan'ın zihninden geçirdiği düşüncelerdir. Eserde bunlar bir iç konuşma olarak verilmemiştir. Buların tümü Mıstan'la bütünleşen anlatıcının anlattıklarıdır. Anlatıcı Mıstan'ın zihninden geçenleri bilir ve bunları okurla paylaşır.

Eserde dış öyküsel anlatıcı kahramana dışarıdan bakmaz, aksine kahramanın içine girmiş bir ruh gibi adeta onunla birlikte hareket eder. Bu sebeple o; gelecekten haber vermez, kahramanlara olumlu ya da olumsuz eleştiri yöneltmez.

Anlatıcı, kahramanları yansıtırken olumlu – olumsuz kahraman ayrımı yapmaz, her iki tarafı da eşit yansıtır. Eserin başkişisi Mıstan'ı yansıttığı ölçüde karşı güç konumundaki Delibaş Hasan'ı da yansıtır, onunla da bütünleşir. Böylece sermayedarın (karşı gücün) ne kadar ezici bir zihniyete sahip olduğu, emekçinin (asıl gücün) ise yaşadığı eziklik karşısında neler hissettiği daha açıkça ortaya konmuş olur. Anlatıcı bunu yaparken açık yönlendirme yapmadığından tarafsız gibi görünür ama aslında o her zaman tematik gücün yanındadır.

Eserde dış öyküsel anlatıcı bazen de gözlemci tavrı takınır, gözlemlerini aktarır. Anlatının bu kısımlarında his ve fikirlere yer verilmez. Anlatıcı kahramandan sıyrılır onu uzaktan seyreder ve onun ne yaptığını aktarır:

"Sigarayı ocağa attı. Yandaki çubukla bir iki karıştırdı ateşi. İlkin yeşil bir duman çıkardı sigara. Sonra kıvranarak yanmaya başladı." (Toy: 1977, 113)

"Kente vardılar. Doğru savcının yanına götürdüler şeflerinin ölüsünü. Hükümet tabibi seyirtti. Daha ilk bakışta düşerek öldüğüne karar verdi. Ama savcı bırakmadı için ardını, o yöredeki köylüleri sıkıştırdı bir süre ve sonunda, ardına taktıkları köyleri salıverip, şefin ailesine görevde öldüğü için tam maaş bağlamakla yetindiler." (Toy: 1977, 302)

Burada anlatıcı ne gördüyse onu anlatır, olayların ardındaki duygu ve düşünce boyutunu yansıtmaz. Dış öyküsel anlatıcının bu esnek yapısı olayların ve kahramanların hem içerden hem dışarıdan görünümünü sunmaya olanak sağlar. Anlatıcının olayların içerisinde yer aldığı, kahramanların iç dünyasını yansıttığı esnada okur kendisini anlatının içinde hisseder, anlatılanları benimser. Anlatıcı olayların dışına çıkıp tarafsız davrandığında okur da olaylara tarafsız bakma şansı yakalar ve benimsediği anlatıyı tarafsız bir bakış açısıyla gözden geçirir. Böylece eserin sunmak istediği fikir iki yönlü

ortaya konularak okurun zihninde pekiştirilir ve okur yönlendirilmiş olur. Zaten toplumcu gerçekçi yazarın amacı okuru yönlendirmektir.

Fakir Baykurt da **Yayla**'da dış öyküsel anlatıcıyı tercih eder. Olaylar, düşünceler üçüncü şahıs anlatıcının bakış açısından yansıtılır.

Eserde anlatıcı olaylara içten bakar, kahramanla bütünleşir. Onları iç derinlikleriyle okura tanıtır. Bunu yaparken üslubu kahramanla aynı doğrultudadır, bütünleştiği kahramanın konuşma tarzını benimser. Böylece kahramanların kültür düzeylerini de yansıtmış olur:

"Çok yukarda, Kara Sivri'nin başında, ormanın gözcüsü Necip oturuyor. Karısı, anası, beş çocuğu. Bir baraka, bir kule, iki yapı yaptı akılsız hükümet." (Baykurt: 2008, 6)

Çakır Hasan üzerinden Morsay Yaylası'nı anlatan anlatıcı, yukarıdaki sözleri Çakır Hasan'ın zihin dünyasının yansıması olarak verir. Bunlar Çakır Hasan'ın iç konuşması olarak değil anlatıcının anlatımı olarak verilmiştir. Ama cümlelerdeki gözlem, yorum Çakır Hasan'ın iç konuşmasıymış intibaı uyandırır, çünkü anlatıcı Çakır Hasan ile o kadar bütünleşmiştir ki bunları hangisinin düşündüğü ayırt edilemez hale gelmiştir. Anlatıcı hangi kahramanı anlatıyorsa onun ruh haline bürünmüştür:

"Üç taneydi kısırı. En iyisi dört yaşında olanı. Ama üçünde olanını tuttu kulağından. Çakır gözlü bir kısır; Duduş'tu adı. Çıkmak istemiyor nedense. Hızla çekti.

Yavaş yavaş öğle olup gelir. Bir iki daha direnecek oldu kısır. Daha hızlı çekti. Yoksa kucaklayıp götürecek. Gerek kalmadı. Kesinlikle çekince tıpış tıpış yürüdü." (Baykurt: 2008, 65)

Ankara'dan Morsay'a kazı için gelen profesöre ziyafet vermeyi düşünen Çakır Hasan'ın kısırı ağıldan çıkarışını anlatan bu bölümdeki cümleler Çakır Hasan'ın zihninden geçen; ancak anlatıcının aktarımıyla sunulan cümlelerdir.

Kaç kısırı olduğunu düşünüp, aralarından birini seçen; sonra zamanın öğleye yaklaştığını gören, kısırın direnmesi üzerine onu kucaklamayı düşünen Çakır Hasan'dır. Ama bu düşünceleri Çakır Hasan dile getirmez, onun adına onunla bütünleşen anlatıcı dile getirir.

Dış öyküsel anlatıcı Morsay'a yakın bir köy kahvesine gelen Profesör Asım Al'ın gözlemlerini de yine kendisi anlatır:

"Kahvenin içinde yirmi kadar adam var; çat çut kâğıt oynuyorlar. Dördü beşi sandalyelerini alıp geldi. Yüzlerinin kanı çekilip alınmış sanki soluk soluktular. İçerde sinekler bir ona bir buna konuyor. Köyde çok siner var." (Baykurt: 2008, 18)

Bu cümleler kahvehaneyi gözlemleyen Asım Al'ın zihninden geçirdiği ve anlatıcının dillendirdiği ifadelerdir.

Anlatıcının, kahramanlarla bütünleşip onların iç dünyasını, fikirlerini ortaya koyması tezli bir eser olan **Yayla**'nın tezini tebliğ edebilmesi için uygun bir yöntem olmuştur.

Tüm toplumcu gerçekçi eserlerde olduğu gibi **Yayla**'da da sosyalist fikirlerin tebliği ön plandadır. Bu amaca en iyi hizmet eden anlatıcı tipi ise sınırsız bakış açısına sahip olan dış öyküsel anlatıcıdır.

Damağası'nın anlatıcısı da dış öyküsel anlatıcıdır. Anlatıcı eserin başında sözlü geleneğe dayalı bir tavır sergiler, kendisini okura hissettirir, anlatacağı olayların inandırıcı olması için eserin konusu dışında kalan bir giriş yapar ve anlattıklarının doğru olduğuna dair teminat verir:

"Bütün bu aşağıda okuyacağınız zincirleme meselelerin günlerden bir gün, Çorum Cezaevi'nde, mahsustan yere düşürülüp kırılan bir saatten doğduğuna inanmak güçtür. Amma neylersiniz ki, realist bir hikâyeci sıfatıyla şüphecileri şüphelerinde serbest bırakarak, hakikati gördüğümüz gibi kaydedeceğiz." (Tahir: 2004, 7)

Anlatıcının daha çok sözlü anlatıma ait olan bu tavrı eserin ilerleyen kısmında devam etmez. Yukarıda alıntılanan açıklama kısmından sonra dış öyküsel anlatıcının modern anlatıdaki kendini okurdan gizleyen tavrı devreye girer. Dış öyküsel anlatıcı, anlatı esnasında genelde tarafsız bir gözlemci tavrı benimser, olaylara dışarıdan bakar, kahramanların tanıtımı, mekânların tasviri ve zamanın algılanmasında çoğunlukla dışarıdan birisinin duyuşunu tercih eder:

"Maaşın aslı yirmi lira idi. Her ay bir lirası vergiye kesiliyordu. Gene o sıralarda bu para ile geçinmek kabildi. Çünkü damağalığından kalma bir adetle, mahpushaneye girenlerden de, çıkandan da baç alınıyor; bu baç bir elde toplanıp, hafta sonu, gardiyanlara hissesi iktidar derecesine göre pay olunuyordu. Filhakika Hasan Kırat Efendi'nin bu işteki iktidarı pek fazla sayılmazdı. Lâkin ne olsa, gene hisse vardı. Bundan başka üç öğün yemeği, diğer gardiyanlar gibi mahpusların üzerinde idi." (Tahir: 2004, 11)

Anlatıcı olayın yoğun olan kısımlarında tam bir gözlemci edasıyla, anlatımına kahramanın iç dünyasını katmadan, gördüklerini anlatır:

"(…) bunu mahpuslar işte böyle düşünüyorlardı. Çünkü müddeiumumî bey iki üç ayda bir kere ceza evini teftiş mecburiyetinde kalınca, müdür odasına iner, orada birkaç kahve içip vakit geçirdikten sonra, asıl cezaevine girip kısım kapılarından geçer, koridorlarda, insan kanına ve insan cesetlerine basmak istemiyormuş gibi kunduraların uçlarının burnu üzerinde ihtiyatla yürür, koğuş kapılarında otururdu. Buraya gelince sol elinde tuttuğu mendili bir gaz maskesi gibi ağzına burnuna bastırır, gözlerinin nefretli bir bakışıyla en yakın mahpusa "ne var ne yok," diye sorardı." (Tahir: 2004, 69-70)

Yukarıda müddeiumumî beyin bir hapsine gezisi, gözleme dayalı olarak anlatılır. Burada kahramanın sadece hareketleri ele alınır, iç dünyası ise okura aktarılmaz.

Dış öyküsel anlatıcı, anlatının büyük bir kısmında sürdürdüğü tarafsız anlatımından zaman zaman sıyrılır, dışarıdan gözlemleyip tanıttığı kahramanın iç dünyasına girer, onunla özdeşleşir; kahramanın his ve fikirlerini okura açar. Bu durumda kahramanların iç konuşmaları ile anlatıcının anlattıkları iç içe yer alır. Anlatıcı kahramanın içinden geçenleri, onunla özdeşleşerek anlatır. Bu sayede dış görünümü verilen kahramanın iç dünyasına da ayna tutulmuş olur:

"Çorum'a yeni bir müdür tayin olunması, doğrudan doğruya kendisinin kabiliyetsizliğini ilân etmek değil miydi? Vilâyetin yerlisi olduğundan, dost düşman sahibi bulunuyordu. Bütün bunları Ankara'dakiler neden düşünmez yarabbi! Halbuysa onu müdür tayin etseydiler, cezaevi bahçesine kocaman bir havuz yaptıracaktı." (Tahir: 2004, 32)

Burada cezaevine müdür tayin edilmeyi bekleyen Lütfü Özbalcı'nın zihninden geçen düşüncelere yer verilir. Ancak bunlar iç konuşma şeklinde değil, kahramanla özdeşleşen anlatıcı vasıtasıyla okura iletilir.

Yine aynı şekilde cezaevi müdürü Mehmet Kayahan'ın casus yüzbaşı ile ilgili düşünceleri de onunla özdeşleşen, onun iç dünyasına ayna tutan anlatıcı tarafından aktarılır. Anlatıcı kahramanların zihninden geçenleri aktarırken onun üslubunu benimser, böylece okura kahramanın sosyal konumu ve kültür düzeyi ile ilgili bir fikir verir.

"(…) Vay canına! Demek ki yüzbaşı dedikleri zıkkım da şu yerden bitme kerata! Tevekkeli bir kulp takarak ordudan dehlemişler! Yüzbaşı değil ya bu kılıkla dümen neferi olamaz. Kamürsel sepeti gibi bir herif! Bir tokatlık canı var." (Tahir: 2004, 58)

Eserde dış öyküsel anlatıcının tercih edilmesi, birden çok ve birbirinden bağımsız kahramanlara ait olayların anlatımını kolaylaştırmıştır. Dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı sayesinde anlatıya ait unsurların çok boyutlu sunumu yapılmıştır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de olaylar dış öyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Dış öyküsel anlatıcının olayları tümüyle sarmalayan tavrı anlatı unsurlarının tüm yönleriyle ortaya konulmasına olanak sağlamıştır. Anlatıcı olay örgüsünün öncesini bilir ve zaman zaman geri dönüşler yaparak olayların arka planını aydınlatır. Olaylara içeriden ve dışarıdan bakarak onları çok yönlü bir şekilde ortaya koyar. Anlatıya Mahir Efendinin gençlik yıllarından başlayan anlatıcı geri dönüş yaparak onun çocukluk yıllarıyla ilgili bilgi verir. Dış öyküsel anlatıcı olayları Mahir Efendi odaklı anlatır ama diğer kahramanların başından geçen olayları da yetkin bir tavırla ele alır. Zaman zaman bir gözlemci tavrı takınarak olayları tarafsız yansıtırken zaman zaman da kahramanlarla bütünleşip onların algısına göre yansıtır. Dış öyküsel anlatıcının zaman ve mekân unsurlarını sunarkenki tavrı da aynı şekildedir.

Dış öyküsel anlatıcı eserde genel olarak olaylara içerden bakmış, kahramanla bütünleşmiştir. Kahramanla bütünleşen anlatıcı olaylara kahramanın gözünden bakabilme fırsatı bulur. Bu tutum toplumcu gerekçi eserlerin genelinde vardır. Asıl amacı belli bir fikir ortaya koymak olan toplumcu gerekçi yazar ben öyküsel anlatıcının sınırlı anlatımı yerine dış öyküsel anlatıcıyı tercih etmiştir, düşüncelerin içtenliğini arttırmak için de dış öyküsel anlatıcının olaylara içten bakarak, kahramanlarla bütünleşerek anlatması uygun görülmüştür. Bu sayede anlatıcı hem daha geniş bir bakış açısına sahip olmuş hem de içtenliğini, inandırıcılığını korumuştur.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de aynı tutum söz konusudur. Dış öyküsel anlatıcı kahramanla bütünleşerek kahramanın iç dünyasına ışık tutar, kahramanın his ve fikirlerine tercüman olur. Anlatıcı ile kahramanın iç dünyası bütünleşir. Anlatıcı olayları kahramanın duyuşu doğrultusunda anlatır:

"Kaç kere rastlamıştı. Tam havuz başında kahvesini içerken eline bir kâat veriyorlar, Şevketlû'yu harap ediyorlardı. Kahve fincanının titreyen parmaklarında nasıl zıpladığını yarısı bile içilmeden nasıl unutulduğunu biliyordu.

Jurnali neden yazarlar? Bir adam, eğer verilen havadisten hoşlanmıyorsa ona bunu duyurmakta ne mana var? Her jurnale ihsan-ı şâhanede bulunurmuş… "eksik olmayın, beni korkuttunuz: diye para vermek olur mu? Para vermese belki jurnalleri keserler" (Tahir: 2004, 5-6)

Burada Sultan Abdülhamit'in aldığı jurnaller karşısında ne derece tedirgin olduğunu gören Mahir Efendi'nin yorumları yer alır; ancak tüm bu yorumlar Mahir Efendi'nin iç konuşması olarak değil, onun iç dünyasıyla bütünleşmiş anlatıcının anlatımı olarak verilir.

Anlatıcı bazen kahramanla o kadar bütünleşir ki, anlatılanların iç konuşma mı yoksa anlatıcının ifadeleri mi olduğu ancak noktalama işaretleri ile ayırt edilir:

"Ortada duran takım zembilini kapının oraya götürdü. Ceviz kaplama bir diğer dolap! Anahtarı üzerinde… Acaba kilitlemiş demi bırakmış… Yoksa çevirmemiş mi? 'Her hal içinde gecelik entarisi, gecelik hırkası vardır'" (Tahir: 2004, 8)

Yukarıdaki alıntıda padişahın odasında tamir için bulunan Mahir Efendi'nin odadaki eşyalar ile ilgili izlenimleri yer almaktadır. Mahir Efendi'nin zihninden geçenler, onunla bütünleşmiş anlatıcı tarafından okura sunulur. Sadece tırnak içinde belirtilen son cümle Mahir Efendi'ye aittir. Bu cümle onun iç konuşmasıdır; ancak bu cümleyi diğerlerinden ayıran sadece tırnak işaretidir. Anlatıcı burada Mahir Efendi'nin iç dünyasını yansıtırken mekânın tanımını, zamanın algısını Mahir Efendi odaklı verir. Böylece anlatının diğer unsurları kahramanların algısına dayalı olarak aktarılır.

Anlatıcının tutumu eser boyunca aynı şekilde devam etmiştir. Anlatıcı, olayları, kahramanların olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerini, kahramanlarla özdeşleşerek anlatır. Dış öyküsel anlatıcı kahramanları uzaktan gözlemleyen bir tavır yerine onların iç dünyalarıyla iç içe olan bir tavır sergiler:

"Hiç kimseden bir şey çalmadığı halde kendisine azap veriyorlardı. Kendisiyle yüzlerini bile görmediği, hiçbir fenalık yapmadığı adamlar, merhametsiz gâvur herifler uğraşıyorlardı. Bütün bu dünya düşman, dünyada tek başına kalmıştı." (Tahir: 2004, 102)

Yukarıda, padişah değişikliğinden sonra kendisine hediye olarak verilen evi elinden alınmak istenen Mahir Efendi'nin duyguları anlatılır. Mahir Efendi'nin duygu dünyası, onunla bütünleşmiş olan anlatıcı tarafından okura açılır.

"Mahir Efendi, zoraki gülümsemesini kesti kendisi de bir gün Çanakkale'de Murat'ı düşünmüştü. Herkes Murat'ları düşünse… Galiba karısı haklıydı… Erkekler pis bir iş yapıyorlardı… Namussuz bir iş…" (Tahir: 2004, 163)

Eserde dış öyküsel anlatıcının seçilmesi bakış açısının genişlemesini sağlamıştır. Dış öyküsel anlatıcı vasıtasıyla sadece başkahramanın değil diğer kahramanların da iç dünyaları ortaya konmuştur. Bu sayede eserin tebliğ etmek istediği fikirler desteklenmiştir.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da kullanılan anlatıcı tipi de dış öyküsel anlatıcıdır. Gerçekleşen olaylar üçüncü şahıs anlatıcının tarafsız tavrıyla anlatılır. Anlatıcı, kahramanlarla bütünleşip onların duygu ve fikirleriyle özdeşleşmediği gibi, olaylar hakkında fikir beyan edip taraf da tutmaz. O sadece gördüklerini anlatır:

"Topal karıncanın üssüne akın akın kırmızı sakal olmuş karıncalar geliyorlardı. Yılmış, umutsuz, bitmiş, tükenmiş. Üs birkaç gün içinde doldu taştı, dağlar, koyaklar, açıklıklar gene tüm karıncaya kesti.

Karıncalar, boyunları sünmüş, devineksiz, ılık dağ güneşine uzanmış konuşmuyor, düşünüyorlardı. Aşağından, karınca ülkelerinden, kendileri gibi kırmızı sakal olup gelenler, kötü, kara, gittikçe de azgınlaşan kara haberle geliyorlardı. Üste artık karıncalar üst üsteydi.

Karınca ülkelerinde durum gittikçe ağırlaşıyordu. Her fil kendine bir saray yaptırmıştı. Her fil o saraya, sultanın tahtına benzer bir taht yontturmuştu. Bir de gene sultanın has bahçesinin tıpkısının aynısı has bahçeler donatmışlardı, dünyanın tekmil ağaçlarından çiçeklerinden…" (Kemal: 2008, 164)

Dış öyküsel anlatıcının olaylara dışarıdan bakan bu tavrı kahramanların his ve fikir dünyalarının yeterince ortaya konulmasını engeller. Anlatının diğer unsurları da anlatıcının gözlemlerine ve algısına dayalı olarak anlatılır.

Kahramanların iç dünyaları, zamanı ve mekânı nasıl algıladıkları onların karşılıklı konuşmalarından anlaşılır. Dış öyküsel anlatıcı sözü zaman zaman kahramanlara bırakır:

" 'Çabuk gel, çabuk gel,' diye kuşu çağırdı. Kuş hemen yukarıdan aşağıya uçup indi.

'Buyur sultanım.'

'Tamam,' dedi sultan. 'Oldu bu kadar telaş etmemize hiç gerek yokmuş.'

'Nasıl?'

'Karıncaların yiyecekleri var mı kentlerindeki ambarlarında? Bütün topladıkları yiyecekleri bana taşımadılar mı? Bunca zaman saray, taht işinde çalışmadılar mı? Kendilerine yiyecek taşıyacak vakitleri oldu mu?'

'Olmadı' dedi kuş. 'Ambarlarında bir damlacık yiyecekleri yok.'

'Şimdi iyi, daha karınları tok. Oradan buradan birazcık da yiyecek buluyorlar. Kış gelip de kar yağınca, kış gelip de dünyada hiçbir böcek, çiçek, buğday, çekirdek kalmayınca…'

'Kalmayınca,' dedi kuş, 'ne yapacaklar?'

'Ne mi yapacaklar? Açlıktan kırılacaklar, aç kalınca da hemen fil olmadıklarını anlayıp karıncalıklarını kuşluklarını anımsayacaklar, ondan sonra da ölüm bedene gelince bana gelip yiyecek isteyecekler... Ben de…' "(Kemal: 2008, 102)

Dış öyküsel anlatıcı bu şekilde sözü kahramanlara vererek onların his ve fikir dünyalarını bizzat yansıtmalarına olanak sağlar. Anlatıcı olayları dışarıdan gözlemler ve gördüklerini tarafsız olarak anlatır, ardından sözü kahramanlara vererek onlara olayların, mekânın kahramanlar üzerinde uyandırdığı intibaı bizzat anlatma fırsatı verir.

Eserde dış öyküsel anlatıcının tercih edilmesi, birden fazla kahramanın aynı anda gözlemlenip sunulmasını sağlamıştır. Eserde ezen ve ezilen arasındaki çatışmanın anlatılması amacı söz konusudur. Bu çatışmanın derin bir biçimde anlatılması için dış öyküsel anlatıcıya ihtiyaç vardır. Farklı sınıflardan kahramanların öykünün dışında kalan bir anlatıcı tarafından anlatılması iki sınıfın düşüncelerinin de tarafsız olarak ortaya konulmasını sağlamıştır. Olayların tarafsız anlatılması inandırıcılığı arttırmıştır. Ancak hemen şunu belirtmek gerekir ki, anlatıcı anlatımını ne kadar tarafsız yapsa da seçilen olaylar dizgesi okuru belli bir taraf tutmaya zorlar. Anlatıcı kendisini hiç hissettirmeden sunumunu yaptığı olaylar dizgesinin içeriği ile okuru emekçi sınıftan taraf olmaya yönlendirir. Yani anlatıcı tarafsız kalarak inandırıcılığı sağlar ve aslında bu tutumuyla okuru yönlendirir.

Dış öyküsel anlatıcının kullanıldığı bir diğer eser Aziz Nesin'in **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz** adlı eseridir. Eserde iki tip anlatıcı kullanılır; dış öyküsel anlatıcı ile ben öyküsel anlatıcı. Bu iki anlatıcı olayın akışı doğrultusunda yer değiştirerek anlatımı üstlenir.

Eserde anlatım dış öyküsel anlatıcının anlatımıyla başlar. Dış öyküsel anlatıcı, kahramanın hayatını zaman zaman uzaktan gözlem yapan bir gözlemci tavrıyla, zaman zaman da onunla bütünleşerek anlatır:

"Yaşar, arkasında İmam'ı görmesiyle birlikte tabanları yağlayıp topukları kıçını döverek kaçmaya girişti. İmamsa yaşından hiç umulmayan çeviklikle Yaşar'ı kovalamaya başladı. Koşarken içi yel dolan cüppesi şişip, cüppesinin etekleri de kara kanat gibi açılıp savrulduğundan yere inmiş bir kara bulut fırtınasına benziyordu. Cezaevi bahçesinde fır dönüyorlardı. Bahçeyi ikinci dolanışında, nasıl olduysa İmamın çözülen sarığı da bir akkuyruk gibi sallandı." (Nesin: 2008, 14)

Dış öyküsel anlatıcı anlatının bütün unsurlarına hâkimdir. Anlatıcı olayların öncesini sonrasını bilir, anlatıya Yaşar Yaşamaz'ın geçlik yıllarından başlar, sonra çocukluk yıllarına geri dönüş yapar. Anlatıcı olayları anlatırken kendi yorumlarını da katar. Bazen olaylara içerden bakar bazen de şahıslardan, zaman ve mekândan soyutlanarak gözlemci tavrı takınır. Anlatıcının bu esnek tavrı eser boyunca devam eder:

"Ne yaptılarsa Yaşar'ın ağzından başka bir söz alamadılar. Az kalsın ona inanıyorlardı ki birinci koğuştaki hükümlülerden olup cezaevinin yönetim işlerinde çalışan bir arkadaşları nöbetçi gardiyanın açtığı kapılardan geçip koğuşa girince, girer girmez de, Yaşar Yaşamaz ne yapmış imama duydunuz mu arkadaşlar! diye bağırınca, Yaşar'dan başka bu koğuşun bütün adamları delikanlının başına üşüştüler." (Nesin: 2008, 15)

Abbas Sayar'ın **Dikbayır**'nda anlatı ben öyküsel anlatıcının anlatımı ile başlar. Ben öyküsel anlatıcı asıl vak'aya zemin hazırlar. Bunun ardından üçüncü şahıs konumuna geçer ve asıl vak'ayı anlatmaya başlar:

"Güneş başını yastığa dayar dayamaz Müslim Ağa'nın evinde akşam sofrası kurulur. Oğlu, iki gelini, gelinlik çağındaki sözlü kızı, karısı, üç torunu sofrada hazır bulunacaktır. Ağanın evinde bir yasadır bu… ve bu yasayı asla bozdurmaz." (Sayar: 2002, 36)

Böylece eserde bir anlatıcı, iki anlatıcı tipinin fonksiyonunu üstlenmiş olur.

Eserin başında ben öyküsel anlatıcının başından geçen vak'a halkalarını anlatılması, asıl vak'ayı aydınlatmış ve ona bir alt yapı hazırlamıştır. Böylece asıl vak'anın sağlam bir temele oturması sağlanmıştır.

Asıl vak'anın üçüncü şahıs anlatıcının ağzından anlatılması ise olayların daha ayrıntılı ve açık bir şekilde anlatılmasını sağlamıştır. Burada ben öyküsel anlatıcının sınırlı anlatımı yerine dış öyküsel anlatıcının ayrıntılı anlatımına geçilmiştir. Dış öyküsel anlatıcı bütün şahısları ayrı ayrı ele almış, onları iç derinlikleriyle birlikte anlatmıştır. Bazen olaylara dışarıdan bakmış onları gözlemlemiş gözlemlerini aktarmıştır. Bazen de kahramanlarla bütünleşerek onların iç dünyalarını anlatmıştır:

"Mektup Müslim'i yüreğinin ta derin tabanından titretti. Biçim veremediği duygular içini yakıyordu. Oğlunun özlem duygusunu dile getirişi, esmerleşmiş kırışık yüzünde kederli çizgiler halinde bir süre dolaştı."(Sayar: 2002, 108)

Dış öyküsel anlatıcı önce bir gözlemci tavrıyla olaylar ve şahıslar hakkında bilgi verir, bunu yaparken gördüklerine kendi yorumlarını da ekler. Anlatıcı, anlatımında yerel değimlere sıkça yer verir:

"Köylünün harmandan ferahlaması, geniş bir soluk alması yeniden köyü laf gevezeliğine buladı. Sözün kösteğine dört yerine dokuz vurmaya başladılar. Akılları birbirine yatıklar bağda, bostanda, duvar diplerinde buluşuyor 'merhabalarını' tamamlamadan söz harkının ağzını Almancılığa, kooperatife çeviriyorlardı."(Sayar:2002,124)

Eserde ben öyküsel anlatıcının anlatımıyla asıl vak'aya zemin hazırlanmış, dış öyküsel anlatıcının anlatımı bu zemin üzerine yerleştirilerek eserin tebliğ etmek istediği fikir pekiştirilmiştir.

İncelediğimiz eserlerden **Acı Lokma**'da iki farklı anlatıcı tipi kullanılmıştır. Eserde anlatıyı dış öyküsel anlatıcı başlatır. Dış öyküsel anlatıcı anlatıyı olay örgüsünün ortasından başlatır, kahramanın gençlik yıllarını anlatır. Anlatıcı olayları içerden takip eder, yani kahramanın algısını ön plana çıkarır, kahramanlarla bütünleşen onların ruh hallerini üstlenen ve onların duygu dünyalarına ayna tutan bir tavır sergiler. Dış öyküsel anlatıcı zamanı, mekânı ve şahısları kahramanların algısına dayalı olarak anlatır, anlatımında sohbet üslubunu benimser, okurla irtibata geçmez ama karşısında biri varmış gibi anlatır:

"Önlerinde uzanan alanı geçince o top ağaca varıvereceklerini sanıyorlardı. Oysa ay ışığında zaman zaman yeni sürgülenmiş bir tarla kadar düz görünen bu alan bir çalılık bir batakmış. Ay ışığı böyledir. Nice yıkıntıları bayındır gösterir. Nice tümsekleri, hendekleri de dümdüz. Bizim propagandacılar her türlü sözden, sazdan çizgiden, ışıktan faydalanır da bu türlü ay ışığını nasıl unuturlar. Şaşılacak şeydir! Ne yap et, çek Anadolu'ya temelli bir ay ışığı tamam yurt kalkındı demektir. Ya da ayışığı camlı bir gözlük bul, herkes edinebilsin, yine de tamam her yer gülistan!

İşte böyle bir "Gülistana" daldılar üçü. Gülü yok dikenleri istemediğin kadar." (Erdinç: 2006, 24)

Eserde dış öyküsel anlatıcının anlatı kesiti sınırlıdır. Dış öyküsel anlatıcı daha çok ben öyküsel anlatıcıya zemin hazırlamıştır.

Toplumcu gerçekçi eserlerde konu ve fikir ön planda olduğundan bunların daha net bir şekilde ortaya konulabilmesi için anlatıcı seçimi büyük önem taşımaktadır. Seçilecek anlatıcı, kahramanın tüm his ve fikirlerini açıkça ortaya koyabilmelidir. Bunu yapabilecek iki anlatıcı söz konusudur: dış öyküsel anlatıcı (iç odaklayımı benimseyen anlatıcı tipi) ve ben öyküsel anlatıcı. **Acı Lokma**'da her ikisine de yer verilmiştir; ancak ben öyküsel anlatıcı daha etkin rol oynamıştır.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da anlatının alt yapısı ben öyküsel anlatıcının anlatımıyla kurulur. Ardından dış öyküsel anlatıcı devreye girer, Mustafa ve Mustafa'nın hayatı etrafında şekillenen hayatları anlatmaya başlar:

"Kalabalığın arasında, hamalların arasında, beceriksiz bir sol kol gibi duruyordu. İçgüdüleriyle, el yordamıyla kendine yakın bulabileceği birilerini arıyordu o hamal kalabalığının içinde. Kasketli, köylü kılıklı, kendinden beş altı yaş büyük, işlek olduğu belli, girişken görünümlü bir hamalın yanına yaklaştı." (Güney: 1999, 50)

"Mustafa, Çillo'nun öğütlerini tutmuştu. Biriktirdiği beş yüz lirayı tümletmiş: bir tek beş yüzlük yaptırarak fitiline yerleştirmişti. Yaşlıların, çıkınlarında, koyunlarında, bohçalarında, sandık köşelerinde sakladıkları kefen parası gibi bir şeydi bu." (Güney: 1999, 129)

Dış öyküsel anlatıcı olayları ve şahısları kahramanların gözünden yansıtır, kahramanların zihninden geçenleri aktarır:

"Demek daha büyük işler denemeliydi. Cıgara, esrar, şarap içen, optalidon ve benzeri uyuşturucu haplar yutan, kendilerine özgü yürüyüşleri olan yeni arkadaşlar edindikçe, başkaldırıyordu Mustafa. Öykünüyordu onlara. Yan kesicilikte hırsızlıkta ustaydı bu yeni arkadaşlarının çoğu. Onlarla konuşurken yabancısı olduğu duygulara, düşlere kaptırıyordu kendisini. Babasının bütün uyarılarına rağmen, yüreğinde hayranlığa benzer bir yakınlık, bir ılıklık besliyordu o çocuklara."(Güney: 1999, 57)

Anlatıcı anlatımı boyunca devrik cümleleri yoğun olarak kullanmış ve anlatıma şiirsellik katmıştır:

"Yenişehir pazarındadır, pazarın olağan uğultusu içindedir Mustafa. Sırtında küfesi iş bekliyor. Alanların, satanların gürültüsü, bağırtısı, türlü türlü yiyecekler. Meyveler. Ne kadar da çok şey varmış satılan! Çoğunun adını bilmiyor, çoğunun adını yeni duyuyor. Çoğunun tadını bilmiyor, nasıl yenileceğini, nasıl içileceğini bilmediği, nerede hangi yemekte kullanılacağını bilmediği şeyler var! Adını söylemekte zorluk çektiği şeyler var, onları yiyenler, içenler var."(Güney: 1999, 46)

Eserde iki farklı anlatıcının kullanımı anlatımın içeriğine uygun olarak düzenlenmiştir. Eserin vak'asına alt yapı oluşturan birinci bölümün ben öyküsel anlatıcı tarafından anlatılması ve bu anlatıcının yazarla bütünleşmiş olması olayları daha gerçekçi anlatılmasını sağlamıştır. Bundan sonra anlatıcı konum değiştirip dış öyküsel anlatıcının tavrını benimser. Bu anlatıcının bakış açısının genişliği, olayların daha ayrıntılı olarak anlatılmasına imkân sağlar.

Gemileri Yakmak'ın anlatıcısı da dış öyküsel anlatıcıdır. Eserde olaylar, kişiler, zaman ve mekân üçüncü kişi tarafından sunulur. Dış öyküsel anlatıcı olayları genelde içeriden takip eder, anlatımı yanlıdır. Kişilerin tanıtımında, mekânların tasvirinde kendi yorumlarına da yer verir:

"Başköşede başı kalpaklı, burma bıyıklı külot pantolonlu, orta yaşlı bir adam bağdaş kurmuş, konuşmuyor, dinliyordu. Musdo'yla konuşmak isteyen Kuvayı Milliyeci Asaf Bey'di. Musdo konuşmaları oturduğu yerden duyuyordu. Doktor Ferit Bey konuşuyordu. Uzun boylu, sevimli yüzlü ciddi görünüşlü bir adamdı. Ağzından sözcükler tane tane çıkıyor söyledikleri önceden düşünülmüş izlenimi veriyordu." (Bahadınlı: 1977, 54)

Dış öyküsel anlatıcı olay örgüsünün tamamına hâkimdir, anlatı esnasında kronolojik sıra takip etmez; geri dönüşler ve ileri atlamalar yapar. Esrede iki farklı hayat hikâyesinin bir yerde birleşmesi söz konusudur; yani anlatıcı aynı anda iki öyküye de hâkimdir. Anlatı, Memo'nun öyküsüyle başlar, ardından Memo'nun babası Musdo'nun öyküsüne geçilir. Bu geçişler anlatı boyunca devam eder.

Dış öyküsel anlatıcı, iki farklı hayatı aynı anda ele alarak anlatının tebliğ etmek istediği fikri birden fazla örnekle doğrulamış olur. Anlatıyı doğrulama işlevini bu şekilde gerçekleştiren anlatıcı, okuru yönlendirme işlevini roman kahramanları üzerinden yapar, kahramanlarla bütünleşir ve onların eserin tezini destekleyen fikir dünyalarına ayna tutar:

"Bir süre yürüdü. İçindeki sıkıntıyı bir türlü atamıyordu. Yeni yeni bilgiler edinmesi, yeni tanıdığı kişiler, olaylar, bilinen yaşamı onu düşündürmeye yöneltmişti. Neden sıkılıyordu? Duyduğu eziklik neydi? Alıştığı çevreyi yitirmesinden miydi? Yitmiş değil ki tersine genişlemişti. Ama iki çevre bir araya gelemezdi. Bir işi de yoktu."(Bahadınlı: 1977, 149)

"Toplumda bu tür kadınlar kınanıyordu. Hiç kimse kızının, karısının ya da bir yakının bir orospu olmasını kesinlikle istemiyordu. Ama o toplum ki bireylerin kimileri bu tür ilişki kuruyor, beğenmedikleri o düzeni sürdürüyordu." (Bahadınlı: 1977, 178)

Yukarıdaki ifadeler Memo'nun zihninden geçen düşüncelerdir, bunlar Memo'nun iç konuşması olarak değil, onunla bütünleşen dış öyküsel anlatıcının sunumuyla verilir. Burada anlatıcı yanlı davranır, anlatımı eserin sunmak istediği fikirlerin emrine verir bazen de sözü kahramanlara bırakır bu esnada eser adeta bir kürsü gibi kullanılır:

"Partimizi bir komünist partisi sanıyorlar ya da öyle görmek istiyorlar. Aslında bizim partinin ne olduğunu, komünizmin ne olduğunu iyi biliyorlar. Ama komünizmi bilmeyen halka onu bir kadın-erkek ilişkisindeki aşırı serbestlik biçiminde gösteriyorlar; bizim partinin de bu düşüncede olduğunu yayıyorlar."(Bahadınlı: 1977, 132)

Dış öyküsel anlatıcı bazen de olayları bir gözlemci tavrıyla aktarır; ancak onun bu tutumu sınırlıdır. Duygu ve düşünce ağırlıklı olmayan kısımlarda anlatıcı gözlemlerini aktarır:

"Biraz sonra Memo'yu koltuğunun altında bir tomar bildiri, gelene geçene bir tane verirken gördüler. Kentin en kalabalık yeriydi. Onu tanımayanlar, bildiriyi alıyor, ya

cebine koyuyor ya da okuyarak gidiyordu. Tanıyansa duruyor, bir Memo'ya bir eline tutuşturulan bildiriye bakıyor, birkaç satır okuyor, dönüp Memo'ya bakıyor, sonra dönüp bir daha okuyordu."(Bahadınlı: 1977, 161)

Eserde dış öyküsel anlatıcının tercih edilmesi, eserdeki muhteva ve fikir unsurlarının daha açık ve gerçekçi bir biçimde verilmesini sağlamıştır. Dış öyküsel anlatıcı, ben öyküsel anlatıcının sınırlı anlatım yetkisini aşmış olayları farklı açılardan ve daha ayrıntılı olarak yansıtabilmiştir.

İş Sürgünleri'nde kullanılan anlatıcı tipi de dış öyküsel anlatıcıdır. Eserde Almanya' ya ekmek parası kazanmak için Almanya'ya giden Türk ailelerin yaşadığı zorluklar anlatılır. Almanya'daki zor çalışma şartları, Türklerin bu konumda aşağılanmaları farklı hayat öyküleriyle örneklendirilir. Dış öyküsel anlatıcı olaylara hâkimdir, aynı anda farklı hayat hikâyelerini sunabilmektedir. Bir yandan Şevket'in işten atılışını ve devrimci harekete dâhil oluşunu anlatır, bir yandan da aynı zaman dilimi içerisinde Almanya'nın başka bir kentinde oturan Kadir Derya'nın öyküsünü anlatır. Bunun yanında Ford fabrikası yöneticilerinin işçilerin isyanı karşısındaki tutumlarını da aynı zaman dilimine sığdırır. Anlatıcının, benzer olaylar karşısındaki benzer hayatları aynı anda sunması eserin tezinin inandırıcılığını güçlendirmiştir.

Almanya'daki çalışma koşullarının işçinin emeğini sömürür tarzda olduğu fikri hem Şevket'in hem Sıtkı Köybaşı'nın hem de Kadir Derya'nın hayat öyküsüyle örneklendirilmiş ve eserin tezi bu şekilde pekiştirilmiştir. Anlatıcı bu farklı örneklerle anlatısını doğrular. Ayrıca okuru yönlendirmek için anlatıma kendi yorumlarını da katar. Bunu yaparken kendisini okura hissettirmez.

Dış öyküsel anlatıcı olayları, zaman ve mekânı çoğunlukla kahramanların algısı doğrultusunda verir. Kahramanla bütünleşen anlatıcı onun iç dünyasını okura açar:

"'Olur mu nakus inlesin beyninde Osman'ın?... (…)'

Şimdi çanlar Osmanlı'nın beyninde inlemiyordu; ama ezanın ülkesinden kopup gelmiş milyonlarca kişiye buralarda çan sesleri dinletiliyordu." (Dal:1977,40)

Yukarıda Almanya'da gurbetlik yaşayan Osman'ın zihninden geçenler iç konuşma şeklinde verilmez; Osman'ın iç dünyasıyla bütünleşen anlatıcı tarafından aktarılır.

"Şevket içinde bir sıkıntılar, bir dalgalanmalar duymaya başladı. Yardımcı çocuk kâğıdın içindekileri okuyup söylediğinden bu yana, şu Allahsız Adana barajı yıkılmış,

kuduruk çavlanları üstüne doğru yuvarlanıp gelmekteydi. Barajın ne günahı var sövecek Şevket, diye geçirdi kafasından."(Dal:1977,46)

Yukarıda işten atıldığını öğrenen Şevket'in yaşadığı ruh hali anlatılır. Anlatıcı sınırsız bakış açısıyla kahramanın aklından nelerin geçtiğini bilir ve bunları okura açar.

Dış öyküsel anlatıcı zaman zaman anlatıyı kahramanlara devreder. Anlatı, kahramanların kendi aralarındaki konuşmalarıyla ilerler. Böylece kahramanların birinci ağızdan tanıtımı yapılmış olur:

" 'Siz de aynı iş için mi geldiniz ağabey?

'Hayır. Şu kâğıttaki yazılar ne anlama geliyor, okuyup da bana söyleyiver diye geldim.'

'Şu ağabeyin kâğıtlarına bakıyorum, işi bitince sizinkine de bakarım. Buyurun oturun biraz.'

'Gel buraya otur kardeşim' diye yanına çağırdı yirmi mark alacak olan."(Dal:1977,22)

Anlatıcı bazen de gözlemci bir tavır benimser, kahramanları dıştan takip eder. Bu durumda olayların duygusal planına yer verilmez:

"Bıyıkları yüzünü örtecek denli kocaman, esmer suratlı adam, arabasının penceresinden yarı beline değin sarkıp, öndeki arabanın Alman sürücüsünü bağırdı.

"Allah'ına… Yürüsene ulan öldük burada."

Şevket öndeki arabayı iter gibi var gücüyle kornaya basıyordu. Olur, olmaz korna seslerine alışık olmayan Almanlar, yürümelerini cadde ortasında kesip Şevket'in arabasına doğru bakmaktaydılar." (Dal: 1977, 5)

"Adam, beş markının kurtulması konusunda belki yardımı olur diye şaşkın gözlerle Şevket'e baktıysa da onu genç yardımcıyla konuşurken gördü. Şevket yüzüne bir karanlık çökmüş, karşısındakilere bir şeyler sormaktaydı." (Dal: 1977, 25)

Yukarıda bir gözlemci tavrı takınan dış öyküsel anlatıcı gözlemlerini kendi yorumlarıyla birlikte ele almıştır.

Eserde dış öyküsel anlatıcı yanlı bir tavır sergiler, okuru eserin ortaya koyduğu fikirler doğrultusunda yönlendirmeye çalışır.

İş Sürgünleri, toplumcu gerçekçi bir eserdir; amacı kapitalizmin koflaştığını, kimseye yararının kalamadığını ortaya koymaktır. Bunun için de emekçinin içinde bulunduğu

durumu çeşitli örneklerle anlatmalıdır. Bu anlatımın sağlam bir zemine oturması için üçüncü şahıs anlatıcıya ihtiyaç vardır. Çünkü o tüm emekçileri tek tek ele alır ve onların fikir dünyalarını açıkça yansıtır.

Celalettin Çetin'in **Göçük** adlı eserinde de olaylar dış öyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. **Göçük**'te hayata tutunmaya çalışan iki gencin öyküsü anlatılır. Bu iki hayat öyküsü zaman zaman kesişir. Dış öyküsel anlatıcı bu iki farklı öyküyü aynı anlatma zamanında aktarır. Eser İbrahim'in hayat öyküsüyle başlar. İbrahim bir kamyon şoförünün yanında muavinlik yapmakta, birçok yer gezmektedir, bu gezilerin birinde Kezban ile tanışır. Dış öyküsel anlatıcı buraya kadarki kısımda olayları, zamanın ve mekânın algısını İbrahim'in görüş ve duruşu doğrultusunda yapar, onun iç dünyasını okura açar:

"Ve çok değil bir saat sonra bu tutkular ve bu coşkular içinde kamyona bindi. Şehmuz 'un hemen yanına oturdu, önce elini ayağını nereye koyacağını, nasıl bir biçim alacağını bilemedi. Hem ona göre koca odaydı şoför mahallinin içi. Aynası, muskası, mavi boncukları ve manzara resimleri, kadın resimleri, kül tablası, parlak düğmeleri, radyosu, en önemlisi yumuşak yaylı koltuğu ile çok sevdi İbrahim mavi kamyonu." (Çetin: 1977, 36)

Dış öyküsel anlatıcı İbrahim ile Kezban'ın tanışma anından sonra zamanda bir geriye dönüş yapar. İbrahim ve Kezban'ın geçmişlerini anlatır. Böylece olay örgüsünün arka planını aydınlatır, ardından kaldığı yerden devam eder. Bundan sonra anlatıcı Kezban ve İbrahim'in hayatlarını birbirinden bağımsız olarak anlatır. Yani anlatıcı sınırsız bakış açısıyla olayların öncesini bilmektedir, iki farklı hayat öyküsünü aynı anda sunma yetkinliğine de sahiptir.

Dış öyküsel anlatıcı iki farklı hayat hikâyesini sunarak eserin ortaya koymak istediği tezi birden fazla örnekle desteklemiştir. Anlatıcı anlattıklarının doğruluğuna inandırmak için sosyal zamanı kullanır. Anlatısını doğrulamaya çalışan anlatıcı okuru yönlendirme görevini de kahramanların iç dünyalarını yansıtma yoluyla yapar. Kahramanın zihninden geçen eserin teziyle aynı doğrultuda olan düşünceler anlatıcı tarafından okura bildirilir:

" Ayrıldıktan sonra kantarcılar, kantarcılar diye birkaç kez tekrarladı içinden… Çünkü daha ötelere, kentin ana caddesine doğru yürümek istiyordu. Ama buralarda gördüklerine fazla şaşırmıyordu hani. Üç aşağı beş yukarı aynı yapıda, aynı giysiler

içindeydi insanlar. Gene kasketli, gene şalvarlı, gene çarşaflı. Ama kimbilir İstanbul nasıldı, Ankara nasıldı.(…) Kezban düştü usuna yeniden kahırlandı. Kimbilir nasıldı, neredeydi Kezban şimdi. Peşinden gitse miydi? Ama gitmek neyi hallederdi. Hem bırakır mıydı muhtar, yaklaştırır mıydı hiç." (Çetin:1977,137)

Dış öyküsel anlatıcı eserin tezini sunarken yanlı tavrını gizlemek için doğrudan fikir tebliğini kahramana bırakır, anlatımı kahramana devrederek aradan çekilir:

"_ Sabah sabah yine solculuğu depreşti bizim Cengiz'in…

_ Haksız değil bizim Cengiz, efendim. Söylediklerinin elbet gerçek payı var. Ama düzen bu işte ne yaparsınız…

_ Düzen sömürü düzeni değil mi? Türkiye'de politikacısı da, bilim adamı da… Hep çıkarlar söz konusu ve çıkar kavgaları… İşte dün buraya gelen parti liderini dinlediniz… Hepsi halkı aldatma, halkı uyutma çabası içinde değil mi?"(Çetin:1977,155)

Anlatıcının fikir tebliği görevini kahramanlara vermesi onun taraflı anlatımını gizler. Böylece anlatıcı, yanlı sunumla fikirleri okura dayatmaz kendisini belli etmeden onu yönlendirmiş olur. Eserde anlatıcı olarak dış öyküsel anlatıcının tercih edilmesi toplumcu gerçekçi eserlerin geneline ait bir hususiyettir. Belli bir tezi sunmak amacıyla kaleme alınan toplumcu gerçekçi eserlerde dış öyküsel anlatıcı ideal bir anlatıcı olarak benimsenir. Çünkü yazarın amacı sunacağı fikri örneklerle destekleyerek daha açık ve kabul edilebilir bir hale getirmektir.

Göçük'te de aynı amaç doğrultusunda dış öyküsel anlatıcı tercih edilir. Bu anlatıcının anlattığı farklı kişilere ait vak'a parçacıkları eserin ortaya koyduğu tezi destekleyerek, eserin fikrî boyutunun okura benimsetilmesinde kolaylık sağlamıştır. Farklı kahramanlarla bütünleşerek onların his ve fikir dünyasını okura açması, eserde yer alan gönderilerin daha ikna edici olmasına olanak vermiştir.

Yağmur Sıcağı'nda kullanılan anlatıcı tipi de dış öyküsel anlatıcıdır. Eserde aynı eksende kesişen birden çok hayat öyküsü vardır. Bu hayat öyküleri sınırsız bakış açına sahip dış öyküsel anlatıcı tarafından sunulur. Anlatıcı anlatı esnasında geri dönüşler yaparak olayların öncesini de anlatır.

Anlatı Güher'in hayat hikâyesiyle başlar. Güher, doktor Ali ihsan Arta'nın eşidir. Anlatıcı, burada hem Güher'in hem de kocasının hayatını aktarır. Bunu yaparken

kahramanların geçmişlerini de anlatır. Ardından Zekeriya'nın öyküsüne geçer ve onun da geçmişi hakkında bilgi verir. Zekeriya'ya bağlı olarak Osman Baba'nın hayatını ve geçmişini anlatır. Anlatıcı kahramanların geçmişlerini geri dönüş yöntemiyle verir, anlatı esnasında geri dönüş yaptığı gibi ileri atlamalar da yapar. Anlatıcı olayların öncesini, sonrasını bildiği gibi aynı anda birden fazla kahramanın hayat hikâyesine de vakıftır. Dış öyküsel anlatıcının bu sınırsız bakış açısı eserin savunduğu tezin birden çok örnekle pekişmesini sağlamıştır.

Dış öyküsel anlatıcı olaylara genelde içerden bakarak kahramanlarla özdeşleşir; kahraman gibi düşünür, onun gibi hisseder, olaylara ve olgulara bakışını kahramanın perspektifinden yansıtır. Bu durumda anlatıcının anlattıklarıyla, kahramanın iç dünyasında akıp giden düşünceler dizgesini ayırmak güçtür. Çünkü anlatıcı kahramanla bütünleşmiş durumdadır. Düşünen hisseden kahramandır; ancak bunlar kahramanın iç konuşması olarak değil, anlatıcının anlatımından verilir:

"Çocuğu gündüz uykusuna anca yatırabilmişti. Daha ikindi okunmamıştı ama Kasım güneşi de yatmış gitmişti günbatısına. Günler de artık iyice kısalmıştı.

Geldi. Pencerenin önündeki koltuklardan birine bırakıverdi kendini. Kolları bacakları, sırtı, beli nasıl da sızlıyor..." (Ceyhun: 1978, 5)

"Gecikmiş bir pastırma yazının son günleri olsa gerek. Artık gün güne benzemez, hava birden bozabilir. Gene kaloriferlere kömürü doldurmuşlar da doldurmuşlar mı ne? Parası ceplerinden mi çıkıyor ki?..." (Ceyhun: 1978, 6)

Yukarıda Güher'in zihninden geçenler anlatılır. Ancak bunlar Güher'in iç konuşması olarak verilmez. Güher'in zihninden geçen bu karmaşık düşünceler onunla bütünleşmiş anlatıcı tarafından aktarılır. Anlatıcı olaylara içerden bakarak kahramanların iç dünyalarını daha açık bir biçimde yansıtmıştır. Böylece kahramanların psikolojik yapıları, düşünce yönleri ayrıntılarıyla sunulmuştur:

"Şefik'in partiye olan ilgisinin böylesine azalmasında, acaba kendisinin de bir kabahati var mıydı? Galiba o sıralar olabildiğine yoğunlaşan öğrenci olaylarına biraz gereğinden fazla dalmıştı. Doğru... Bu ilgisizliğin, bu savsaklamalarının da etkisi olabilir." (Ceyhun: 1978, 162)

Burada Zekeriya'nın iç dünyasında yaşadığı bir sorgulama onunla bütünleşen anlatıcı tarafından anlatılmıştır.

Eserde anlatıcı olarak dış öyküsel anlatıcının tercih edilmesi olayların daha geniş bir bakış açısıyla ele alınmasını sağlarken, anlatıcının olaylara içerden bakarak anlatması kahramanların iç dünyalarının açıkça ele alınmasına imkân vermiştir.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi romanlarda anlatıcı olarak dış öyküsel anlatıcı tercih edilmiştir. Olaylar, dış öyküsel anlatıcının her şeyi bilen ve her şeye hâkim olan yetkin tavrıyla anlatılmıştır.

2.1.2. Ben Öyküsel Anlatıcı

İncelenen eserlerde kullanılan bir diğer anlatıcı tipi ise 'ben öyküsel' anlatıcıdır. Ben öyküsel anlatıcı başından geçen ya da gözlemlediği olayları kendi bilgisi ve algısı dâhilinde anlatır. Bu esnada anlatıcı çevresindeki kişileri, bu kişileri duygu ve düşünce dünyalarını da yine birinci şahsın gözüyle aktarır. Ben öyküsel anlatımda anlatıcı her zaman başkişi konumunda olmayabilir; gözlemlediği olayları anlatan ikinci dereceden bir kahraman konumunu da üstlenebilir. Ben öyküsel anlatıcının başkişi olduğu durumda olaylar onun ekseninden anlatılır. Zaman, mekân ve şahıslar onun algısına göre tanımlanır. Bu açıdan bakıldığında ben öyküsel anlatıcının bakış açısı sınırlıdır. Bu durum ben öyküsel anlatıcının dezavantajıdır; ancak bu anlatıcının birinci kişinin ağzından aktarım yapması anlatımı daha samimi ve inandırıcı kılmaktadır:

"(O) anlatıcıya kıyasla daha az denenen (ben) anlatıcı, yapısından kaynaklanan bazı eksikliklere rağmen, roman sanatı için bir imkân kapısı olmuştur. Roman türü için gerekli olan lirik sıcaklığı sağlamak konusunda, (Ben) anlatıcı anlatı dünyasının içindedir ve bu durum, onun için adeta bir kaderdir.(Ben) anlatıcı (o) anlatıcı gibi anlatı dünyasının(…) üstünde ve hatta dışında bulunma gibi bir lükse, bir güce sahip değildir."(Tekin: 2006, 41)

1977 yılında yayımlanan eserlerde yukarıda ifade edildiği gibi dış öyküsel anlatıcı tercih edilmiştir. Toplumcu gerçekçi yazarlar dış öyküsel anlatıcını sınırsız bakış açısını kullanarak tebliğ etmek istedikleri fikirleri çok yönlü bir şekilde ortaya koymuşlardır. Bunun yanında ben öyküsel anlatıcının da tercih edildiği görülür; ancak bu anlatıcı tipi dış öyküsel anlatıcıyla birlikte kullanılır.

Yayla'da dış öyküsel anlatıcının yanı sıra eserde çok etkin olmayan, kahramanların iç konuşmalarını aktarmak amacıyla kullanılan ben öyküsel anlatıcı da yer alır.

Fonksiyonu az da olsa bu anlatıcı kahramanların iç dünyalarını aydınlatması, fikirlerini doğrudan sunması açısından önemlidir.

"Babam Şükrüce Halkçı, ben Demokrat, Şükrü Sosyalist olmuş. (…) Babamın olduğundan olmasın. Benim olduğumdan olmasın da, ne olursa olsun!" (Baykurt: 2008, 5)

Eserde dış öyküsel anlatıcı zaman zaman sözü kahramana bırakarak ortadan kaybolur. Anlatımı ben öyküsel anlatıcı üstlenir; bu esnada olaylar ve şahıslar kahramanın bakış açısından yansıtılır. Zamanın ve mekânın algısı, olayların önemi hep kahramanın duyuşuna bağlı olarak aktarılır.

Eserde sınırsız bakış açısına sahip olan dış öyküsel anlatıcı, öznel bakış açısına sahip olan ben öyküsel anlatıcıyla desteklenmiştir.

Aziz Nesin'in **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz** adlı eserinde ağırlıklı olarak dış öyküsel anlatıcı kullanılır. Dış öyküsel anlatıcı, olayların akışına göre sözü ben öyküsel anlatıcıya devreder. Bundan sonra eserin başkahramanı Yaşar Yaşamaz, başından geçenleri anlatmaya başlar:

"Aylar geçti benim kur'am terhis oldu, benimle askere gelenler tezkere aldı, askerlik sürem dolup geçti ama ben terhis alamadım. Kimseye de gidip, benim terhisim ne zaman diye soramıyorum korkumdan, çünkü nüfus kâğıdım olmadığı akıllarına gelecek. Günlerden bigün, bölük kaleminde yazıcı çavuş olan arkadaşımız, "Yaşar Yaşamaz, Yaşar Yaşamaz! diye talim alanında ünleyip duruyor." (Nesin: 2008, 52)

"O gece kaldığım han odasında geç saatlere dek hep bu işi düşündüm. Sonunda kararımı verip uyudum. O gece gördüğüm karışık düşleri hiç unutamam. Hâlâ ona benzer korkulu düşleri görürüm. Düşte kendimi arabaların altına atıp fırlatırken birileri beni kurtarıyordu. Korkunç yüzlü biri cüzdanını açıp söyle ne kadar istersin? diye benimle alay ediyordu.

Sabah uyanınca, kalabalık, arabaların geçişi sık ve sıkışık biyere gelip durdum. Bana akıl veren adam dönemeç bir yere kendimi arabanın altına atmamı salık vermişti ki, arabanın hızı kesilmiş olsun da beni tekerleklerinin altında paralamasın." (Nesin: 2008, 334)

Ben öyküsel anlatıcıya ait olan anlatımlar konuşma tekniği ile verilir. Eserin başkişisi Yaşar Yaşamaz, hapishanede her gün bir olay anlatmak şartıyla başından geçenleri

cezaevi arkadaşlarına anlatır. Bu anlatım geleneksel anlatıya çok benzer. Yaşar'ın dinleyicilere hitap ederek başlaması, olayı abartarak ve dramatize ederek anlatması geleneksel anlatıyla benzerlik gösterir. Eserde ben öyküsel anlatıcının kullanılması olayların birinci ağızdan aktarımını sağlamıştır. Bu anlatım sayesinde tematik gücün his ve fikir dünyası, olaylara ve şahıslara bakışı, zamanı ve mekânı algılayışı bizzat kendisi tarafından okura sunulur.

Eserde bu iki anlatıcı tipinin bir arada kullanılması eserin anlatımına canlılık katmıştır. Ben öyküsel anlatıcının kullanımı, olayların birinci şahıs ağızdan anlatılmasını ve böylece yaşananların kahraman üzerinde ne gibi etkiler uyandırdığının birinci ağızdan aktarımını sağlamıştır. Dış öyküsel anlatıcı ise ele alınan problemle ilgili bakış açıların çeşitlenmesini sağlamıştır. Ben öyküsel anlatıcının bir kişiye yönelen bakış açısına dış öyküsel anlatıcıyla çeşitlilik gelmiş birden fazla kahramanın olaylara bakışı ele alınmıştır. Bu sayede yazar eserinin tezini pekiştirmiştir. Yazarın temel amacı da budur.

Abbas Sayar'ın **Dik Bayır**'ında da dış öyküsel anlatıcı ile iç öyküsel anlatıcı bir arada kullanılmıştır. Eserde anlatım ben öyküsel anlatıcının anlatımıyla başlar. Olay örgüsünün başında kahraman anlatıcı başından geçen olayları anlatır. Anlatıcı çocukluk yıllarını, bu yıllarda Beydiyar köyünde yaşadığı olayları ve gençlik döneminde bu köye parti üyesi olarak tekrar gittiğini anlatır. Bu noktadan sonra kahraman anlatıcı Beydiyar köyünü ve bu köyde yaşayan iki aileyi anlatmaya başlar. Artık olay örgüsünün konusu yön değiştirir. Anlatıcının hayatından köylülerin hayatlarına geçilmiştir. Böylece anlatıcı da anlatımında değişiklik yapar. 'Ben' odaklı anlatımdan 'o' odaklı anlatıma geçer. Aynı anlatıcı üçüncü şahısın anlatımını kullanır. Bu andan itibaren anlatıcı bir başkasının hayatını aktaran dış öyküsel anlatıcının anlatımını benimser ve Beydiyar köylülerini anlatmaya başlar. Bu anlatım eserin sonuna kadar devam eder.

Buna göre, anlatıcı önce kendi hayatıyla ilgili olay halkalarını aktarmıştır. Ben öyküsel anlatıcı olayları ve şahısları kendi algısı doğrultusunda yansıtmıştır:

"Önceki bölümde bir geçmişi bana aktaran Ali Çavuş ortakçımızdı bizim. Neyini nedenini bilmezdim ama on yaşlarında (1933) okullar tatil olunca evcek bir yaylıya kurulur. Beydiyar köyünün yolunu tutardık. Heyecanlı, istekli, zevkli bir yolculuk olurdu bu. Babam yaylının şeref köşesine bağdaşını kurar. Anamda yanıma diz çökerdi." (Sayar: 2002, 21)

Mekân tasvirleri de yine ben öyküsel anlatıcının algısına bağlı olarak yapılır:

"Beydiyar, orta Anadolu bozkırını çizgi çizgi yaran, irili ufaklı binlerce dereden birinin kuytusuna oturmuş, orta boylu bir köydür. Sağında soluna uzanan bakınca gözükmez. Düzlük uzayıp gidiyor sanır insan. Ama bir noktada hemen burnunuzun dibinde biter. Can alıcı, bir uzun şerit çıkıverir göz şenliğinize…"(Sayar: 2002, 1)

Anlatıcı kendi hayatından anlattığı vak'a parçalarıyla asıl vak'aya hazırlık yapmış, zemin hazırlamıştır.

Acı Lokma'da da iki farklı anlatıcı tipi kullanılır. Bu anlatıcılar olayın akışına göre yer değiştirir. Anlatıyı, dış öyküsel anlatıcı başlatır. Olay örgüsünün ilerleyen kısımlarında bu anlatıcı yerini ben öyküsel anlatıcıya bırakır. Olay örgüsünün büyük bir kısmı ben öyküsel anlatıcı tarafından anlatılır.

Anlatıcı anlatıyı olay örgüsünün ortasından başlatıp ilerlettikten sonra bir geri dönüş yapılır. Bu aşamadan sonra anlatıyı ben öyküsel anlatıcı devralır. Roman kahramanı kendi hayatını, kendi görüş ve duyuşu doğrultusunda anlatmaya başlar:

"Haydi, uzatmadan başlayalım. Nereden? Çoğu hayat hikâyelerinde olduğu gibi kasabamdan, çocukluğumdan.

Coğrafya kitabı gibi anlatmayacağım size kasabamı. Uzun uzadıya görünüşü de, ovasını da, dağını da çizmeyeceğim." (Erdinç: 2006, 47)

Ben öyküsel anlatıcı olay örgüsünü dış öyküsel anlatıcının anlatıya başladığı yere kadar getirir, ardından anlatıyı dış öyküsel anlatıcıya bırakır.

Eserde bu iki anlatıcı tipine yer verilmesi, olay örgüsünün kurgusu açısından isabetli olmuştur. Olay örgüsü aktüel zamandan geçmişe, geçmişten tekrar aktüel zamana doğru atlamalar yaparak ilerler. Aktüel dış öyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Bu anlatıcı ile kahraman ilkin üçüncü şahsın bakış açısıyla verilir. Bu bakış açısı kahramanı olumlu bir tip olarak tanıtır. Dış öyküsel anlatıcının oluşturduğu bu etki üzerine kahraman kendini anlatmaya başlar. Böylece taşlar yerine oturur ve karşımıza olumlu bir kahraman tipi çıkar.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz adı eserde anlatının giriş kısmını ben öyküsel anlatıcı sunar. Eser ben öyküsel anlatıcının anlatımıyla başlar. Ben öyküsel anlatıcı ilerde anlatacağı olaylar dizgesiyle ilgili açıklayıcı, tanıtıcı bilgiler verir. Eserde Ankara'nın Çinçinbağları adlı bir mahallesinde yaşayan yoksul insanların dramı anlatılır. Eserin birinci bölümünde anlatıcı Çinçinbağları ve burada yaşayan insanlarla

ilgili genel bilgi verir. Bu bilgiler ben öyküsel anlatıcının duyuşuna bağlı olarak anlatılır:

"Polis kayıtlarında özel bir yeri, özel bir önemi olan kanunsuzluk yatağı Çinçinbağları... (…) Burada kaldığım on ay içinde çocukların beşinci ve sekizinci koğuşlarda yatanlardan esrar aldıklarını, hap aldıklarını ve içtiklerini gördüm. Erkek erkekle seviştiğini gene ilk burada gördüm. Hepimiz ikişer kişi yatıyorduk, Y. D., Ö. Ç., F. Y. ve buna benzer bir çok ibneyi her gün birkaç kişi düzüyordu. Ve bu durumlar o kadar olağanlaşmıştı. (…) on ay sonra tahliye olmuştum. Annemler kapıdan aldılar beni. Onlarla eve dahi gitmedim. (…) Şimdi öyküsünü anlatacağımız Mustafa bu mahallede oturuyor." (Güney: 1999, 35–39)

Buraya kadar ben öyküsel anlatıcı, Çincinbağları ve burada yaşayanları, buradan cezaevine düşenleri anlatır. Bu anlatımı kendi hayatından yola çıkarak, şahsi gözlemlerine dayanarak yapar.

Bundan sonra anlatıcı kendi hayatından soyutlanır. Başka bir şahsın hayatına, Mustafa'nın hayatına, odaklanır. Bu aşamadan sonra anlatıcı dış öyküsel anlatıcı konumuna geçer.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde ben öyküsel anlatıcı genelde yan anlatıcı konumunadır. Asıl vak'a dış öyküsel anlatıcı tarafından anlatılır; ben öyküsel anlatıcı asıl vak'ayı aydınlatan ona alt yapı hazırlayan olayları aktarır.

2.2. BAKIŞ AÇISI

Bir edebi metinde anlatının hangi bakış açısından sunulduğu önemlidir. Eserdeki vak'a zincirlerini oluşturan olay, zaman, mekân ve şahısların kim tarafından ve hangi açıdan sunulduğu bakış açısı içerisinde ele alınmaktadır:

" Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vak'a zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir."(Aktaş: 1984, 84)

Anlatıda kullanılan bakış açısı, eserin algılanma şeklini değiştirebilmektedir. Lukacs, bakış açısının eserin sunumunu etkileyen bu gücünü şöyle ifade eder:

"…herhangi bir sanat eserinde perspektifin çok büyük önemi vardır. Perspektif sanat eserinin özünü ve yönünü belirler: Anlatımın değişik düşünce dizelerini sıraya kor, sanatçının önemliyle önemsiz, canlı ile geçici öğeler arasında seçim yapmasını sağlar."(Lukacs:1975,37)

Yazar kullandığı bakış açısıyla olayları ve şahısları nasıl yansıtacağını belirler. Anlatı içerisinde kullanılabilecek belli bakış açıları vardır. Ayşe-Zeynel Kıran'ın Yazınsal Okuma Süreçleri adlı eserinde bu bakış açıları; sıfır odaklayım, dış odaklayım ve iç odaklayım olmak üzere üçe ayrılır: Sıfır odaklayım, dış odaklayım ve iç odaklayım.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde bunlardan sadece ikisinin sıfır odaklayım ve iç odaklayımın kullanıldığı görülür. Yazarların amacı fikir tebliği olduğundan anlatıcının bakış açısını da buna göre belirlemişler, dış odaklayımın kahramanın iç dünyasından uzaklaşan bakış açısını kullanmamışlardır.

2.2.1. Sıfır Odaklayım/Sınırsız Bakış Açısı

Sıfır odaklayım, sınırsız yetkinliğe sahip olan dış öyküsel anlatıcıda kullanılan bir bakış açısıdır. Bu bakış açısında anlatıcı olayların öncesine, sonrasına hâkimdir, şahısların iç dünyalarını bilir. Dış öyküsel anlatıcı olaylara içten bakabileceği gibi dışarıdan da bakabilir. Onun bu esnek tavrı, eserde sunulan tezin çok yönlü bir şekilde aktarımını sağlar:

"Sıfır odaklayımda, anlatıcı kendisinden 'ben' diye söz etmez, hep üçüncü tekil kişi adılı 'o'yu kullanır. Her zaman ve her yerdedir. Sanki tüm güçlere sahiptir. Gerçekten de roman kişileriyle ilgili her şeyi, onların düşüncelerini, niyetlerini bilir ya da sezer, kahramanların geçmişlerini ve geleceklerini bilir, aynı anda farklı yerlerde meydana gelen olayları betimler. Kısacası sıfır odaklayım her şeyi bilen her şeyi gören bir anlatıcının bakış açısıdır."(Kıran: 2007, 104)

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi romanlarımızda dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı tercih edilir.

Kara Ahmet Destanı'nda sıfır odaklayım/sınırsız bakış açısı kullanılmıştır. Anlatıcı eserde toplumun bilinçlenmesinin gerekli olduğu fikrini sunar. Bunu yaparken fikirleri doğrudan doğruya ortaya koymak yerine kahramanların iç dünyasının yansıması olarak aktarır. Dış öyküsel anlatıcı sınırsız bakış açısı sayesinde kahramanların iç dünyalarına

iner. Olaylar, olgular ve kişiler kahramanların, ağırlıklı olarak da moral değerler açısından iyi olan kahramanların bakış açısıyla verilmiştir.

"Sonra çekti Abdullah Utku'nun dosyasını. 'Kendisi aşırı derecede sol görüşlüdür' diye yazmaya başladı. 'Arkadaşları arasında ideolojik tartışmalar yapar. Zararlı görüşlerini öğrencilerine aşılamaya çalışır. Her zaman denetim altında bulunması gereklidir.' Yeter bu kadarı dedi. Sorarlarsa bende zaten aynı kanıdayım. Daha önceden raporuna da yazdım derim. Bir hafta öncesinin tarihi atıp imzaladı. İyice güvendiklerinden dört beş öğretmeninkini daha yazdı. Güvenmediklerininkini inceleyecekti. "Bundan sonra… Kırka yaracaktı kılı. Bir daha faka basmamak için uzun uzun araştıracaktı." (Baykurt: 1977, 205)

Görüldüğü gibi bir olay karşısında kahramanın düşüncesi ile anlatıcının bakış açısı bütünleşir. Anlatıcı, olayları kendisi değerlendirmez, böyle yaparak okura yol göstermeye çalışmaz, daha çok kendisini kahramanın benliğinde eriterek kahramanın bakış açısına sahip olur. Anlatıcının bu tutumu doğrudan taraf tutmayı önleme amaçlıdır. Bilindiği gibi toplumcu gerçekçi sanat anlayışı fikir tebliğini öngörmekle birlikte bu tebliğin açıktan açığa yapılmasına karşıdır. Bu sebeple sıfır odaklayıma sahip olan anlatıcının olaylara içerden bakarak kahramanla bütünleşmesi ve fikir tebliği vazifesini kahramana devretmesi tercih edilir. Bu eserde de aynı durum söz konusudur. Anlatıcı benliğini gizler ve bakış açısını kahramanların bakış açısına odaklar.

Öte yandan **Kara Ahmet Destanı**'nın anlatıcısı gelecekten haber vermez, olayları kahramanlarla birlikte takip eder, kahramanın taşıdığı korkuyu, sevinci onunla bütünleşerek okura taşır.

"Nerede? Şiiri duyarak, ustaca okurdu Abdullah öğretmen, ama kurtuluş günü nerede? Daha ilk yılda, ilk yılın ilk aylarında, yolu batağa girmiş bir öğrenci değil miydi kendisi? Hem de alabildiğine toy! Bir yanı tıpkı kendisi gibi sömürülmüş, bu yüzden iyice yoksul düşürülmüş halka arka çıkıyor, onun ancak devrimle giderilecek olan dertlerine derman olarak "ille devrim!" diyor, her şey sanki o kadar hazırmış gibi… (…)" (Baykurt: 1977, 285)

Anlatıcının kişilere bakışı da yine aynı şekilde kahramanın gözünden olur, anlatıcı kahramanların değerlendirmelerini sunar okura:

"Ayrıldılar. İniş aşağı yel gibiydi Ahmet. "Uçacak mısın?" diye çekti Hasan. Hafiflemişti. Belki işine geldiğinden birden ısınmıştı Muharrem'e, yüzü de gözleri de sesi de güven veriyordu. Hem sert, hem koruyucuydu bakışları." (Baykurt: 1977, 284)

Dış öyküsel anlatıcı sınırsız bakış açısını benimseyerek birden fazla kahramanın iç dünyasını yansıtmış, böylece eserin tezini birden fazla örnekle desteklemiştir.

Bayram'ın iç dünyasını açarak emekçinin zihnindeki korkuları, beklentileri ve sinmişliği anlatır. Irazca'nın zihninden geçenlerle emekçi kesimin her şeye rağmen mütegallibe zihniyete karşı koyabilecek cesarete sahip olduğunu ortaya koyar. Ahmet Kara'nın iç dünyasını aydınlatarak toplumun dönüştürülebileceğini fakat bunun için emekçilerin birlik olması gerektiği fikri açığa çıkarılır. Anlatıcı bakış açısını norm karakter dediğimiz olumlu tiplere odaklar ve anlatımını onların algısı doğrultusunda yapar. Böylece eserin tezini sunmuş olur.

Doruktaki Öfke dış öyküsel anlatıcı kullanılmıştır. Dış öyküsel anlatıcı olayları sıfır odaklayımla anlatır, sıfır odaklayımın sağladığı sınırsız bakış açısıyla kahramanların iç dünyalarını görür, olayların öncesine sonrasına hâkim olur. Ayrıca anlatıcı bu bakış açısının getirdiği esneklikle aynı anlatma zamanında birden fazla hayat hikâyesini aktarabilmektedir.

Eserde odunculukla geçinen orman köylülerinin ormanın devlet gözetimine girmesinden sonra yaşadığı yoksulluk anlatılır ve emekçinin düzen tarafından sefalete itildiği fikri işlenir. Anlatıcı bu fikri açıktan açığa sunmaz, sınırsız bakış açısıyla kahramanların iç dünyalarına odaklanır, olayların kahramanlar üzerindeki etkilerini, onların zihninden geçenleri bilir ve bunları okura açar. Böylece anlatıcı eserin tezini kahramanlar üzerinden verir:

"Babasıyla konuştuğunun ertesi sabahı, baltasını kaptığı gibi ormana daldı. Eşe tutmak istedi. Engellemek istedi efesini. Tutamadı. Kimse tutamazdı. Oğlu ağlıyordu açlıktan. Yiyecek bir damla bir şey kalmamıştı. Oğlağın son parçalarını akşam tüketmişlerdi. Babasında da kalmadı artık bir şey. İki keçisi kaldı. Onu da kesseler, ne yağ var bundan sonra, ne de ayran. Ölüm iyi bundan. Ölüm çok daha iyi." (Toy: 1977, 165)

Ormana devletin el koymasıyla geçim kaynakları elinden alınan köylü yoksulluk çekmektedir. Mıstan ve ailesi de aynı durumdadır. Burada Mıstan'ın olay karşısındaki

duygu ve düşünceleri yansıtılmıştır. Anlatıcı bu yansıtmayı yaparken, bakış açısı Mıstan'ın duygu ve düşünceleri ile aynı doğrultudadır.

Anlatıcı bakış açısını sadece olumlu karakterlerle birleştirmez. Karşı güç konumundaki kahramanın ruh dünyasına da ayna tutar. Mıstan'ın iç dünyasını yansıttığı gibi, Delibaş Hasan'ın zihninden geçenleri de yansıtır anlatıcı:

"Birden irkildi, düpedüz tehdit ediyordu onu. Aç kalınca ölüm vız gelir demekle gözünü yıldırmaya çalışıyordu. Üstüme gelme, sonra bitiririm seni diyordu. Dedikleri kadar vardı bu it dölü. Vardı ki, hem de nasıl? Hiç kılını kıpırdatmadan koca Delibaş'ı korkutmaya çalışmak. Her babayiğitin harcı değildi." (Toy: 1977, 188)

Anlatıcı yukarıda Mıstan'ı anlatırken adeta ondan tarafmış gibi onun bakış açısını üstlenir ama burada, Delibaş Hasan'ı anlatırken, birden onun bakış açısını benimseyiverir; yani Mıstan'a karşı olumsuz bir bakış açısı ortaya koyar, böyle yaparak iki tarafın da en belirgin özelliklerini meydana çıkarır. Kötüler olabildiğince kötüdür, ezilenler ise olabildiğince çaresiz. Anlatıcı taraf tutup okuru yönlendirmemesine rağmen okur vicdanıyla tutulacak tarafı bulur. Bu tutum toplumcu gerçekçi eserlerin geneline özgüdür.

Eserde dış öyküsel anlatıcının olaylara dışarıdan baktığı ve tarafsız bir tavır benimsediği de görülmektedir. Anlatıcı sınırsız bakış açısının yetkinliğiyle olaylara dışarıdan bakmakta, gözlemci tavrı takınmaktadır. Anlatıcının bu tutumu eser içinde yaygın değildir, anlatıcı şahıs ve mekân tanıtımında, his ve fikrin yer almadığı olaylar dizgelerinin anlatımında gözlemci tavrı tercih eder:

"Dere, kuytunun ıssızlığına şıpırtılarıyla uyak tutuyordu. Taşların çevresinde dönen kabarcıklar günışığında yakamozlanıyorlar. Duru, serin bir yel, koyağın dinginliğini titretiyor. Kıyıdaki söğütlerin yaprakları eğri büğrü." (Toy: 1977, 34)

Yukarıda ormandan bir parça betimlenmiştir. Anlatıcı bu betimlemeyi bir gözlemci tavrıyla aktarmıştır.

"Boynunu büktü Mıstan. Babası sözünü bitirir bitirmez, besmele çekti. Sonra Mıstan'a vereceği baltayı denedi. Kar göçüğünün en kalın dallarından birine indirdi var gücüyle. Dal tam gövdesiyle birleştiği yerden koptu."(Toy: 1977, 45)

Burada Mıstan'ın ağaç kesme sahnesi olaylara dışarıdan bakan anlatıcının gözlemci yaklaşımıyla anlatılır. Anlatıcı tarafsız bir şekilde gözlemlerini yansıtır.

Yayla'da anlatıcısı dış öyküsel anlatıcıdır. Bu sebeple eserde yer alan olaylar ve öne sürülen fikirler onun bakış açısından verilir. Eserde siyasetten vurgun yiyen, hayata küsmüş bir emekçinin tek umudu olan aydına tutunması ve aydınlardan da beklediğini bulamaması anlatılır. Bu olay örgüsü içerinde aydının yozlaştığı ve emekçiden uzaklaştığı fikri öne çıkarılır. Emekçiyi bilinçlendirecek, toplumu dönüştürecek olan aydındır; ancak aydın fildişi kulesine çekilmiş, halktan uzaklaşmıştır. Anlatıcı bu soruna bağlı olarak sağlık, bürokrasi gibi diğer alanlarındaki sorunları da dile getirir. Anlatıcı bu fikirleri kahramanlar aracılığı ile aktarır, sınırsız bakış açısıyla kahramanlarla bütünleşir, bakış açısını kahramanların bakış açısıyla özdeşleştirir. Kahramanların olaylara bakış açısı, anlatıcının da bakış açısını belirler.

Anlatıcı, kahramanlarla özdeşleştiği için olayları onların duygu ve düşünceleri ile algılar, fikir sunumunu kahramanlar üzerinden yapar; böylece tarafsız tavrını korumuş olur:

"Babası Şükrüce, bölgenin sayılan adamıydı. Atlı atlı konukları gelirdi. Yaşam boyu Halk Partisi'ne destek oldu. Ama parti ona destek olmadı. Şükrüceye destek gerek değildi. 'Babamın son yılları… Ben kendim Demokratları destekledim. Desem o da destekleyecekti, demedim. Bir karşılık beklemedim kendim için. Beklesem gelir miydi? Halk için beklediklerim geldi mi? Onca köy gezdim konuştum. Demokratlar beni kandırdı." (Baykurt: 2008, 65)

Bu paragrafın ilk beş cümlesi eserde ağırlık gösteren dış öyküsel anlatıcıya aittir. Bunlardan sonra tırnak içinde gösterilen ve iç öyküsel anlatıcı tarafından aktarılan cümleler ise Çakır Hasan'ın iç dünyasına aittir. Çakır Hasan'ın düşüncelerinin bir kısmı anlatıcı tarafından aktarılır, bir kısmını da kendisi sunar. Yani anlatıcı değişince bakış açısı da değişir. Sıfır odaklayımın sınırsız bakış açısından iç odaklayımın sınırlı bakış açısına geçilir. Dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı iç öyküsel anlatıcının öznel bakış açısıyla desteklenmiştir. Böylece yazarın sosyalist fikirleri vaz'etmesi için seçtiği kahramanların bakış açıları da belirgin olarak ortaya konmuş olur.

Damağası'nda da dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı kullanılmıştır. Eserde birden fazla hayat hikâyesinin bir noktada kesişmesi söz konusudur. Anlatıcı her bölümde farklı bir hayat hikâyesi anlatır. Bu hayat hikâyeleri Çorum Cezaevi'nde kesişir. Çorum Cezaevi, toplumun her kesiminden mahkûmlarla doludur. Bu mahkûmlardan her birinin hayatı düzenin bozukluğuna ve toplumun yozlaşmışlığına

örnek teşkil etmektedir. Anlatının ortaya koymak istediği fikir bu örneklerle desteklenmiştir.

Dış öyküsel anlatıcı sınırsız bakış açısı sayesinde eserin tezini örneklendiren bu hayat öykülerinin hepsini bilir. Ayrıca zamanda geri dönüş yaparak bu hayat hikâyelerinin geçmişlerini de anlatır. Anlatıcının her şeye hâkim olan bu yetkin bakış açısı sayesinde eserin tezi örneklendirilerek inandırıcı kılınmış olur.

Anlatıcı bakış açısının esnekliği ile olayları uzaktan ya da yakından takip edebilmektedir. Dış öyküsel anlatıcı eser genelinde olayları dışarıdan takip eder. Ele aldığı hayat hikâyelerinin fazlalığı onun kahramanların iç dünyasında derinleşmesini engeller. Anlatıcı kahramanları dışarıdan tanımlar. Ancak hemen şunu belirtmek gerekir ki bu bakış açısı dış odaklayımdan farklıdır; anlatıcı olayları dışarıdan gözlemler ama olaylara hâkimdir, gözlemlerini aktarırken ara sıra kendi yorumlarını da ekler:

"Bu esnada Kel Yiğit açık kapının önünden hızla geçti. İçeriye bakmamak için cehtettiği gayri tabiî bir şekilde kızarmış ensesinden belliydi. Kitaplı casus konuşma isteği duymadığından buna aldırmadı. (…) Paltoyu sırtına aldı. Sigarayı koridora fırlattı." (Tahir: 2006, 136)

"Gazete muharriri akşam için et aldırdı. Salim Aka'nın mangalında pişirirken iki hemşeri İstanbul'dan açıp, dalmışlardı. Gerek kendilerine, gerek müşterek ahbaplarına ait maceraları, sıra sıra hatırladılar." (Tahir: 2008, 197)

Dış öyküsel anlatıcı bazen de kahramanla bütünleşerek onun iç dünyasını, zihninden geçenleri aktarır; ancak eserde bu bakış açısının kullanımı sınırlıdır:

"Okumayı denese mi? Uyusa mı? Saat on buçuk, nihayet on bir… Akşama dünya kadar zaman var. Akşama, belki de on beş günün sonuna… "çattık vallaha! diye gülümsedi." (Tahir: 2006, 136)

Yukarıda, hücrede sıkılan Kitaplı Casus'un zihninden geçenlere yer verilir. Kitaplı Casus'un iç dünyası, iç konuşmalarla değil, onunla özdeşleşen anlatıcı vasıtasıyla ifade edilmiştir. Dolaysıyla anlatıcının bakış açısı, Kitaplı Casus'un bakış açısı aynı doğrultudadır.

Eserde sıfır odaklayımın kullanımıyla olayların ve şahısların çok boyutlu sunumu sağlanmıştır.

Toplumcu gerçekçi eserin amacı toplum içinde cereyan eden olayları eserin tezi doğrultusunda sunmaktır. Eserde, bu sunum yapılırken olaylar tarafsız, olduğu gibi okurun gözleri önüne sunulmuştur. Bu tarafsız sunum ile okur belli bir aşamaya geldikten sonra anlatıcı sınırsız bakış açısıyla olaylara dıştan bakmayı bırakıp kahramanla (dönüştürücü tip ile) özdeşleşir, olayları onun bakış açısıyla anlatır. Böylece objektif bir anlatım karşısında safını belirlemeyen okurun düşünceleri, dönüştürücü tip ile aynı bakış açısına sahip olan anlatıcı vasıtasıyla yönlendirilmiş olur. Zaten toplumcu gerçekçi anlayışın amacı objektif olmak değil, fikir tebliğ etmek ve bu hususta ikna edici olmaktır.

Damağası'nda da aynı tavır söz konusudur. Anlatıcının olaylara çok yönlü bakabilmesi olayların derinlikli bir şekilde sunumuna ve okurun yönlendirilmesine yardımcı olmuştur.

Kemal Tahir **Bir Mülkiyet Kalesi**'nde dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısını kullanmıştır. Anlatıcı olaylara ve şahıslara hâkimdir. Eserde Balkan savaşlarını, Birinci Dünya Savaşı'nı ve Kurtuluş Savaşı'nı idrak etmiş bir yüzbaşının hayatı anlatılır, zamanda geri dönüş yaparak aktüel zamanın öncesini de aydınlatır. Anlatıcı marangozluktan yüzbaşılığa yükselen Mahir Efendi'nin hayatına bağlı olarak başka hayat öykülerine de yer verir. Anlatıcı burada her şeyi bilen ve her şeye hâkim olan bir konumdadır.

Anlatıcının eser boyunca sunmak istediği tez emperyalist güçlerin güçsüz devletleri sömürgeleştirme fikrine sahip olduğu fikridir, anlatıcı bu fikri kendisi sunmaz, bakış açısını kahramanların algısıyla bütünleştirerek kahramanlar aracılığıyla sunar.

Dış öyküsel anlatıcı olayları kahramanların iç dünyalarıyla bütünleşerek anlatır. Buna bağlı olarak anlatıcının bakış açısı ile kahramanın bakış açısı aynı doğrultuda olmuştur. Anlatıcı olaylara kahramanların bakış açısı ile bakmıştır. Kahramanların zihninden akan düşüncelerle anlatıcının söylemleri örtüşmüştür:

"Mahir Efendi, şimdi Ermeni patırtısını hatırlıyordu. Osmanlı Bankası'nı basacaklar, Müslümanları kâmilen kılıçtan geçireceklerdi. Efendimiz bu komitacı güruhunu gümrük hamallarına sopayla tepeletmişti. Eğer 24 saat sonra "Ermeni kırmak yeter! Evlatlarım sakin olsunlar!" diye ferman etmemiş olsaydı, Memalik-i Şahane'de Ermeni'nin kıtlığına kıran girecekti. Pekâlâ! Jöntürklerin hakkından niçin gelemiyordu da, "falanca da jöntürk imiş, filanca da jöntürk olmuş" diye jurnal alınca iflahı

kesiliyordu. Efendimizin Beşiktaş muhafızı kulu, serasker Rıza Paşa kulu, ne iş görürler ki? Ebülhüda Şeyhulislam Efendi Hazretleri. Bir sürü hergele… (Tahir: 2004, 7)

Yukarıdaki alıntıda Sultan Abdülhamit'in Jöntürk meselesi karşısındaki tutumunu değerlendiren Mahir Efendi'nin görüşleri yer almaktadır. Bu görüşler her ne kadar Mahir Efendi'ye ait olsa da üçüncü şahıs anlatıcı tarafından okura anlatılmıştır. Yani anlatıcının bakış açısı ile Mahir Efendi'nin bakış açısı aynıdır. Bu bakış açısı eserin tamamına hâkimdir:

"Rıza Usta'nın o eski eve nasıl tahammül ettiğine şaşıyordu. Kaplama çoktan siyahlanmış, döşemeleri yıkana yıkana tahtalıktan çıkmış da yumuşak memelere dönmüş bir evde adam oturur mu? Hem de Tavşan Mağazası'nın en birinci ustası olduktan sonra…" (Tahir: 2004, 22)

"Millete vaatlerini vermeyen hükümetlerin harbe, bir avutma çaresi olarak başvurdukları söylenir. Millete vaat ettiğini vermeden ondan canını, istemek fena bir alışveriştir. Yapana (Tüccar) bile demezler. (dolandırıcı) derler.

İyi ama Balkan'da tek tüfek atmadan kaçan ordu iki sene sonra Çanakkale'de neden dayandı.

Halife'nin payitahtını doğrudan doğruya müdafaa ettiğinden mi? Yoksa denizden gelen düşman kendisini ürkütmediğinden mi?

Mahir Efendi'ye bakılırsa ne birincisi ne de ikincisi…" (Tahir: 2004, 124)

Burada Mahir Efendi'nin Çanakkale zaferi ile ilgili ikilemleri verilir. Onunla özdeşleşen aynı bakış açısına sahip olan anlatıcı bu ikilemleri Mahir Efendi'nin iç dünyasına inerek okura aktarır.

Anlatıcının, kahramanla aynı bakış açısını paylaşması eserde tebliğ etmekle vazifeli olduğu sosyalist fikirleri perçinlemiştir. Okuyucu hem kahramanın hem de anlatıcın ortak bakış açısıyla yönlendirilmiştir.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da dış öyküsel anlatıcı kullanılmıştır. Olaylar dış öyküsel anlatıcının bakış açısından anlatılmıştır. Üçüncü şahıs anlatıcı, eserde olayları anlatırken dış odaklayım yapar. Yani olaylara dışarıdan birisiymiş gibi bakıp, olayları bu tavrın getirdiği yansız bakış açısıyla anlatır.

Eser alegorik bir eserdir; olaylar, kahramanlar, zaman ve mekân birer simge olarak kurgulanır. Eserde emperyalist güçleri temsil eden filler sultanının, üçüncü dünya ülkelerini temsil eden karıncaları esir alıp sömürmesi anlatılır. Anlatıcı burada emperyalist güçlerin sömürgen ve ezici tavrı karşısında üçüncü dünya ülkelerinin uyanık olması gerektiği fikrini sunar. Anlatıcı bu fikri sunarken dış odaklayımı kullanır. Olaylara, şahıslara dışarıdan bir gözlemci tavrıyla bakar ve tarafsız bir tutumla anlatır. Fikirlerin sunumu kahramanların diyaloglarıyla yapılır. Anlatıcı tarafsız bakış açısını korur ve kendisi aradan çekilerek fikir tebliğini kahramanlara bırakır:

" 'Ben diyorum ki' diye gürledi tuhaf kılıklı karınca 'Tutsaklık ölümden zordur diyorum. Sizse bana çatıyorsunuz. Umutsuzluk bunun neresinde?'

'Umutsuzluk ölmekte.' Dedi yaşlı karınca 'öldüreceğimize kendimizi savaşa savaşa ölürüz.'

'Ben de bunu diyorum işte. Fillerden kurtulmanın bir yolunu bulmalıyız.'"(Kemal: 2008, 36)

Anlatıcı fikir tebliğini bu şekilde kahramanlara bırakır, kendisi adeta bir gözlemci gibi gördüğü olayları anlatır. Anlatıcının kahramanla bütünleşmesi söz konusu değildir. O sadece gördüğünü anlatır, yorumu okura bırakır:

"Tanyerleri ışıdı ışıyacak, ortalık ıhırcık karanlık birden dağın başında bir koskocaman top ışık patladı; ovalar dağlar sular aydınlandı. Dağın tepesinden öylesine bir ışık seli şakırdayarak çağıldayıp geliyordu ki, bu ışık toprağın içine, ormanın en kuytu yerine, ağaçların köklerine, kabuklarına, kayaların özlerine işliyordu.

Bu ışıkla birlikte bütün dünya da şaşkınlıkla uyanmıştı. Yaratıklar gözlerini dağın tepesine dikmişler, lalü ebkem kalmışlardı.?" (Kemal: 2008, 76)

"Borazanlar da konuşmaya başlamışlardı. Karıncalar nereye gitseler kulaklarında bir borazan sesi, uykuda bile.

Borazanlar, bu düzen değişmez, diyorlardı her ağızlarını açışlarında. Bu dünya değişmez. Bu karıncalar, bu filler değişmezler, piyeslerinde şiirlerinde, türkülerinde, romanlarında hikâyelerinde hep bunu söylüyorlardı." (Kemal: 2008, 174)

Görüldüğü gibi anlatıcı olayları bir gözlemci tavrıyla anlatır. Eserde dış odaklayıma bağlı olarak yapılan bu anlatım tarzı olayların objektif bir bakış açısıyla sunulmasını

sağlamıştır. Esasen toplumcu gerçekçi eserlerde taraf tutma anlayışı söz konusudur. Anlatıcı emekçinin tarafını tutarak, onlarla özdeşleşip onların duygu ve düşünce dünyalarını kendi dilinden anlatarak emekçiden taraf olduğunu açıkça ortaya koymuş olur.

Bu eserde ise anlatıcı taraf tutmaz dış odaklayım yaparak gözlemlerini anlatır, kararı okura bırakır. Eserde anlatılan olaylar, emekçinin gördüğü haksız zulüm okuru yönlendirmeye yeter.

Aziz Nesin'in **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz**'ında dış öyküsel anlatıcı ile ben öyküsel anlatıcı tipi kullanılmıştır. Dolayısıyla eserdeki bakış açısı da bu iki anlatıcının bakış açılarıyla aynı doğrultudadır. Anlatımda anlatıcı değiştikçe bakış açısı da değişmiştir.

Eserde bir resmî yanlışlıktan dolayı nüfus kâğıdı alamayan Yaşar Yaşamaz'ın traji-komik öyküsü anlatılır. Anlatıcının sunduğu temel fikir bürokrasinin kokuşmuş olduğu fikridir. Anlatıcı bu fikirleri sınırsız bakış açısının sağladığı kolaylıkla kahramanlarla bütünleşerek sunar. Anlatıcı her şeyi bilen bir tavır içindedir; kahramanların ruh hallerini, zihninden geçenleri bilir ve okura aktarır, kahramanın iç dünyasına nüfuz eder, adeta onunla bütünleşir; kahramanın duygu ve düşüncelerine tercüman olur. Yani anlatıcı, olayları kahramanın bakış açısıyla değerlendirir:

"Bu koşuşmayı seyreden bahçedekilerden kimisi şaşkınlık içinde kalmış kimisi de kahkahalarla gülmekteydi. "Kaçan kovalayandan yeğin koşar!" denilirse de bu kez öyle olmamıştı. İmam yaşından beklenmez bir güçle neredeyse Yaşar'ı pençesine geçirecekti. Koşmasındaki hızına, savurduğu tozuna bakılırsa, İmam bir eline geçirse, Yaşar Yaşamaz'ı anasından doğduğuna pişman edecekti." (Nesin: 2008, 14)

Dış öyküsel anlatıcı burada imam ile Yaşar'ı izleyen cezaevi sakinlerinin zihninden geçenleri anlatır.

"Doğru olsun olmasın, bu anlatılanlar ikinci kısmın birinci koğuşundan bütün cezaevine yayılmıştı. Dinleyenler çok şaşmışlardı. Zavallı İmam'a haberi bile olmadan eroin kaçakçılığı yaptırmak ha? Eski hapishaneler, cezaevine eroin sokmanın türlü yollarını görmüşler, duymuşlar, denemişlerdi ama böylesi tarihlerin yazmadığı bir kaçakçılıktı." (Nesin: 2008, 18-19)

Anlatıcı yetkin tavrıyla olayların çok boyutlu tahlilini yapabilmekte, birden çok kahramanın iç dünyasına ışık tutarak eserin sunmak istediği tezi desteklemektedir.

Dış öyküsel anlatıcı, bazen kahramanların iç dünyalarından sıyrılıp olaylara dışarıdan bakar, bir gözlemci tavrı takınır. Gerçekleşen olayları kahramanın duygu ve düşüncelerinden bağımsız olarak anlatır; ancak anlatıma kendi yorumlarını da katar:

"Olayın nedenini İmam'dan öğrenemeyenler, konuşturmak için Yaşar'ı aradılarsa da herkes kendi koğuşuna çekilmiş, gardiyanlar koğuşların demir kapılarını sürgülemiş, kol demirlerini de vurup kapamış olduklarından Yaşar'ı ancak ertesi gün görebileceklerdi. Yaşar, cezaevinin ikinci kısım birinci koğuşundaydı." (Nesin: 2008, 15)

"Bütün Türkiye cezaevlerinin en usta anlatıcısı birinci koğuştaydı. Bu anlatıcı el üstünde tutulurdu. Her koğuşun hükümlüleri, onu kendi koğuşlarına almak isterlerdi. Bunu birinci koğuştakiler başarmışlardı. Çünkü birinci koğuşta yatanlar, anlatıcıya her gece için, adam başına onar kuruş ödemeye söz kesmişlerdi." (Nesin: 2008, 21)

"Koğuştakiler yataklarına çekilmişlerdi. Kimisi koğuşun ortasında uzun eski tahta masa çevresinde oturmuştu. Koğuşta öyle bir derin sessizlik vardı ki çay ocağında kaynayan çay suyunun çıkardığı ses, bir inilti sızlanma gibi duyulur olmuştu. Tam Yaşar'ın anlatıya başlama zamanıydı." (Nesin: 2008, 125)

Yukarıdaki alıntılar olay ağarlıklıdır ve sınırsız bakış açısına sahip anlatıcı bu olayları kahramanların iç dünyalarından sıyrılarak yani olaylara dışarıdan bakarak anlatmıştır. Anlatıcı bakış açısının sağladığı avantajla olayların iç yüzünü, ilerisini ve kahramanlar üzerindeki etkisini bilir.

Dikbayır'da da anlatı dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısının sağladığı avantajla sunulur. Dış öyküsel anlatıcı olayların ehemmiyetine göre bazen olaylara dışarıdan bakarak bir gözlemci tavrıyla gözlemlerini anlatır, bazen de kahramanla bütünleşir, onun iç dünyasıyla özdeşleşir ve kahramanın duygularını kendi anlatımına dâhil eder.

Anlatıcı çoğunlukla olaylara içeriden bakar, bakış açısının verdiği imkânla kahramanların ruh dünyalarına iner, kahramanla bütünleşip onun iç dünyasını kendi ifadeleriyle, adeta kahraman adına aktarır:

"Onlar da duymuşlardı 'kopratif' sözünü. Ama neyin nesi olduğunu eni boyu bilmiyorlardı. Gani sözlerini nereye bağlayacaktı? Akılları oraya takıldı." (Sayar: 2002, 45)

Yukarıda Almanya'ya gitmek için umutlanan köylülerin köyün önde gelenlerinden Gani'nin bulduğu çare ile ilgili endişeleri anlatılmaktadır. Anlatıcı köylünün iç dünyasını açarak aslında bir fikir tebliği yapar; emekçinin korkularını ve sıkıntılarını yansıtır. Anlatıcının bunu yaparken kahramanla bütünleşmesi onu dayatmacı bir anlatımdan kurtarır. Anlatıcı kahramanların iç dünyalarını aydınlatarak sunmakla vazifeli olduğu tezi okura duyurur:

"Davulun tersine vuran da eksik olmadı. Ama umutlar baskın çıkıyordu. Söz Gani'nin idi. Kimse de önünde duramazdı." (Sayar: 2002, 46)

"Teknik elemanlar köylünün gözünü doyurmak için inşaatın enine boyuna bakar göründüler. Bir hiç yoksa rapor verilebilirdi. Zaten öyle talimatlı idiler." (Sayar: 2002, 65)

"Ziya, Gani'nin bu dönekliğine önce şaşırıp kaldı. Sonra hak verdi ona. Herkesin işini ortada bırakıp gidiyorlardı. Akşam okunan kuru liste kimin yüreğini doyururdu? Böyle bir gece yarısı gözden kaybolmak herkesin içine bir şüphe kıvılcımı atardı." (Sayar: 2002, 90)

Anlatıcı bazen de kahramanın iç dünyasından kopar, bir gözlemci tavrı takınır, kahramanın his ve fikirlerinden sıyrılarak sadece gördüklerini aktarır:

"Yerlere kadar eğildi Gani. Müdürüne, mühendislere tüm ilgililere teşekkür etti. Bakanlığın koridorlarını merdivenlerini büyük bir alçak gönüllülükle tüketti caddeye çıktı. Başı birden dikleşti. Kalabalığı geleni geçeni karşısında dağ gibi boy vermiş apartmanları umursamadan yürüdü." (Sayar: 2002, 69)

"Dinlenmiş öküzler boyunduruğa sarıldılar. Kağnı yol aldı. Halime sepetiyle sol öküzün yanına doğru yürüdü. Bakışlarını aşağılara dere yönüne çevirdi." (Sayar: 2002, 147)

"Er saat akşam namazına gelen üç beş kişi aralarında böyle konuştular. Birbirlerine içlerini döktüler… Sesleri soğukla kucaklaşıp beş on adım aşağıdaki derenin suskunluğuna doğru yürüdü ve kayboldu." (Sayar: 2002, 133)

Eserde dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısının kullanılması, fikri yönü ağır basan ve belli bir tezi aktarmayı amaçlayan olay örgüsünün sunumunu kolaylaştırmıştır. Dış öyküsel anlatıcı kahramanlarla bütünleşerek birçok kahramanın iç dünyasını açmıştır. Böylece eserin fikir dünyası çok yönlü olarak aktarılmıştır.

Acı Lokma'nın anlatıcısı da olayları sınırsız bakış açısıyla sunar. Eserde sosyalizmi benimseyen bir aydının düşünce baskısı yüzünden yurttan kaçışı anlatılır. Eserde iki anlatıcı kullanılır. Anlatıyı dış öyküsel anlatıcı başlatır. Dış öyküsel anlatıcı olay örgüsün sonuna yakın bir yerden başlar anlatmaya; düşünce baskısı yüzünden vatanını terk etmek zorunda kalan bir aydın ve arkadaşlarının sınırı aşma ve kendilerini Bulgaristan'a kabul ettirme çabalarını anlatır. Anlatıcı bunları sınırsız bakış açıyla anlatır; bu bakış açısı sayesinde olaylara, şahısların iç dünyalarına hâkimdir. Anlatıcı bu yetkin bakış açısıyla kahramanların iç dünyalarına ayna tutar. Bu sayede bakış açısını kahramanların algılarıyla birleştirip fikir tebliğini kahramanlara yaptırır. Kahramanın iç dünyasına odaklanan anlatıcı orada gördüğünü okura aktarır. Kahramanın his ve fikirlerini onunla bütünleşerek yansıtır. Öyle ki zaman zaman anlatıcının aktarımları, kahramanın iç konuşması zannedilir; ancak dikkatli bakıldığında bunları; kahramanla fikri ve hissi noktada bütünleşen, onun gibi düşünen onun gibi konuşan üçüncü şahıs anlatıcının aktardığı görülür:

"Orası Edirne, burası da onun yirmi kilometre kadar kuzeyinden bizim topraklara giren Tunca'nın kıyısı. Sıra kavaklı salkım söğütlü bir boğaz. Yarım dilim ay var ama bulutların oynaşmasından boğaza pek bakabildiği yok. Tunca'nın sırtını bir gümüşlüyor, bir karartıyor, ilerde bir kurşun atışı yerde Suakacak köyü. Bağırsan duyulur. Oradakilerin sesleri de hep duyuluyor buradan. Rüzgâr sesin hızını daha bir arttırıyor olmalı. Nitekim biri bağırdı demin. Üç yolcu hemen attılar kendilerini bir söğüdün altına. Çobandı belki. Beklisi yok. Kulak ver hele. Çıngırak sesi değil mi bunlar. Çıngırak sesi ama sürü köye mi dönüyor. Köyden mi çıkıyor. Kestirmek zor. Kim bilir köpeği bir midir iki midir? O havlamalara bakarsan, bir değil. Ama rüzgâr da aldatabilir. Baksana, rüzgâr lafı bile alıyor adamın ağzından. (…) işte ilk böyle verdiler baş başa. İlk böyle sordular birbirlerine o "Korkuyor musun" sorusunu. Artık üçünün de her kıpırtısında, her soluğunda, her bakışında bu soru vardı." (Erdinç: 2006, 17)

Görüldüğü gibi dış öyküsel anlatıcı kahramanların iç dünyasına odaklanmış, onların zihninden geçenleri anlatmaktadır. Hisseden, düşünen kahramandır ancak bunları aktaran, onlarla bütünleşen üçüncü şahıs anlatıcıdır.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da anlatı ilkin ben öyküsel anlatıcının iç odaklayımlı bakış açısıyla sunulur. Kahraman anlatıcı olaylar ve şahıslar karşısındaki

his ve fikirlerini öznel bir bakış açısıyla ortaya koyar. Böylece asıl vak'aya alt yapı oluşturur. Eserde ikinci bölümden itibaren anlatıcı konum değiştirir ve anlatımı dış öyküsel anlatıcı üstlenir. Bundan sonra anlatıya dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı hâkim olur. Anlatıcı, anlatımın içeriğine göre konum değiştirerek bakış açısını şekillendirir. Bazen dışarıdan bir gözlemci gibi davranarak gözleme dayalı olarak anlatır. Bazen de kahramanlarla bütünleşerek onların his ve fikir dünyasını aktarır.

Dış öyküsel anlatıcı olayların ağırlıklı olduğu kısımlarda olaylara dışarıdan bakar. Ancak bu konumda anlatıcı tarafsız değildir, anlatıya kendi yorumlarını da katar:

"Giderken korkularını, tedirginlikleri Ramazan'la Mustafa'nın yüreklerine ekliyor sanki dayak beklemekten kurtulmuş, dayağa gidiyor. İkisi de yürek çarpıntılarının çoğaldığını duyuyorlar. Aralarındaki tek ayrıcalık, biri olacakları biliyor, diğeri tahmin ediyor." (Güney: 1999, 91)

"Aftan yararlanamayanlar, cezaları ağır olup da içeride kalanlar demir parmaklıklı pencereden, cezaevinden çıkan, yakınlarına sevinç gözyaşları ile sarılan, baygınlık geçiren anaları, babaları, kardeşleri, canlılık dolu çocukları, içleri yanarak, kimisi gözleri buğulanarak izliyorlardı. Yılların zorluklarını, kavgalarını birlikte göğüslemiş, yemek arkadaşlığı yapmış bazı delikanlılar da içerde bıraktıkları ağır cezalı arkadaşlarından ayrılırken, gülümsemeyle karışık gözyaşlarını tutmaya çalışıyorlardı." (Güney: 1999, 185)

Yukarıda Yaşar'ın cezaevinden çıkış sahnesi anlatılır. Anlatıcı bu sahneyi gözlemler ve kendi bakış açıyla sunar. Anlatıcı bazen de olayları içeriden takip eder, bakış açısını kahramanın bakış açısıyla bütünleştirir, böylece fikir tebliğini kahramanlar üzerinden yapar anlatıcının eserde sunmak istediği fikir; toplumun maddi sınıflara ayrıldığı ve emekçinin ezilen taraf olduğu fikridir. Anlatıcı bu fikri kahramanlar üzerinden sunar, kahramanların iç dünyasını açarak bu fikri gizliden tebliğ eder:

"Mustafa'nın annesi Fatma da, alfabedeki annelere benzemezdi hiç. Becerikli ve sevecen alfabe annelerinin hazırlandığı, ağız sulandıran, o güzel, o doyumsuz kahvaltı masalarında hiç kahvaltı etmedi, bal yiyemedi, süt içemedi Mustafa." (Güney: 1999, 39)

Burada, Mustafa'nın alfabede anlatılan hayatlarla kendi hayatı arasında yaptığı karşılaştırma ele alınır. Bunlar Mustafa'nın zihinden geçen düşüncelerdir; ama iç

konuşma olarak verilmez; bunları kahramanın iç dünyasıyla bütünleşen anlatıcı aktarır. Mustafa'nın sınıf ayrılığını ve içinde bulunduğu emekçi sınıfın ezildiğini anladığı bu kısım anlatıcının sınırsız bakış açısıyla sunulur.

""Geçmiş olsun! Neyin var?" diyorlardı.

"Ne yapmalıydı? Yaşar'ın yarattığı korkulu kuşatmadan nasıl sıyırmalıydı kendini? Genç çalışkan bir delikanlıydı Yaşar, işe başlar başlamaz göstermişti kendini, gıcır gıcır yıkamıştı, silmişti her yanı, meydancılıktan kalma alışkanlıkla temizlemişti ortalığı. Bu yaşta bir adam daha çok çaba göstererek baş edemezdi Yaşar'la, müşterilerle de iyi geçiniyordu Yaşar. Çevreye de sevdirmişti kendini. Mahallenin küçük tufacıları, mal toplayıcıları gündüz eksik olmuyorlardı kahveden." (Güney: 1999, 204)

Yaşar'ın, işini elinden almasından korkan Rahmi Dayı'nın zihninden geçenler de anlatıcı tarafından aktarılır.

"Hani her şey değişmişti Yaşar? Toplum ana eski yaraları bir bir saracaktı hani? Özgürlük günleri neyi değiştirmişti? Şefkatli toplum ananın sıcak kolları. Vay toplum vay! Bizi sırası gelince kesilecek bir buzağı gibi Sabri'nin kahvesine bağladın ya helal olsun sana!" (Güney: 1999, 222)

Ceza evinden büyük umutlarla çıkan; ancak hayal kırıklığına uğrayan Yaşar'ın zihindekiler, Yaşar'ın iç konuşması olarak değil, onunla bütünleşmiş anlatıcının anlatımı olarak sunulur.

Dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısını benimsemesi, olayların çok yönlü olarak sunumunu sağlamıştır. Anlatıcı sınırsız bakış açısı sayesinde aynı anda birden fazla hayat hikâyesi aktarabilmiştir. Mustafa'nın öyküsüyle eserin tezi ortaya koyulmuş, Yaşar ve Musa'nın öyküsüyle bu tez desteklenmiştir.

Gemileri Yakmak'ta da olaylar dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısıyla veririlir. İki farklı hayat öyküsü anlatılır; birincisi Musdo'nun öyküsüdür. Musdo milli mücadele yıllarını görmüş, mücadelede yer almıştır. Bu mücadele esnasında bir yandan düşman güçlere karşı koymuş bir yandan da onlara yardakçılık yapan Antep zenginleriyle mücadele etmiştir. Eserde yer alan diğer öykü, Musdo'nun oğlu Memo'ya aittir. Memo yiğitliği ile tanınmış bir kabadayıdır, düzensiz bir hayatı vardır. Memo sosyalist düşünceyle tanışınca hayatını bir amaç doğrultusunda düzenler; işe girer ve evlenir. Memo artık belli bir ideolojinin taraftarı olmuştur, bu ideoloji için çalışır.

Eserde tüm bu olaylar dizgesi her şeyi bilen, olayların öncesine sonrasına hâkim olan bir anlatıcı tarafından anlatılır. Dış öyküsel anlatıcı olayları sınırsız bakış açısıyla sunar, olay örgüsünde geri dönüşler yaparak olayların arka planını aydınlatır. Anlatıcı iki farklı hayat öyküsünü dönüşümlü olarak anlatır, bunu yaparken iki ayrı öykünün benzer yönlerini seçer, böylece sunmak istediği fikri iki ayrı örnekle pekiştirir.

Anlatıcı bir kameraman gibi olayların önemine göre bakış açısını bazen yaklaştırır bazen de uzaklaştırır. Yani bazen olaylara içeriden bakarak kahramanın ruh ve fikir dünyasına girer, kahramanla özdeşleşir, onun his ve fikirlerini sunar; bazen de kahramanın iç dünyasından uzaklaşır, onu uzaktan izler ve bir gözlemci gibi gözlemlerini yansıtır.

Anlatıcı kahramanın his ve fikirlerini daha iyi yansıtabilmek için kahramanla bütünleşir:

"Hâkime Hanım evin tek hâkimiydi. Ayrıca Habibe'ye acıyordu. Sonra ne kusuru vardı kadıncağızın gel dediler geldi." (Bahadınlı: 1977, 79)

Burada son cümlede, Hâkime Hanım'ın zihninden geçen bir fikrin anlatıcı tarafından dillendirilmiş şekli verilir.

"Zilfo Çavuş'un evinde bir başkalık vardı: Avlu kapısı açıktı, açık değil yan yatıyordu kırılmıştı. Evin kapısı da öyle kilit yerde, zerze kopuk. İçerde kimseler yok. Nasıl olur kim yapar? Fransız askerleri olmasın evet evet onlar! Zilfo Çavuş'u da karısını da onlar götürmüştür!.." (Bahadınlı; 1977, 104)

"Zilfo Çavuş'a ne olmuştu? Gerçekten Fransızlar mı götürmüştü? Fransızlar mıydı düşmanı, Hacı Osman Ağa'nın diş gıcırdatmalarını duymayan yoktu. Belki de onun adamları bir fenalık etmişti. Arkadan tek bir kurşun yeterdi. Kim kimeydi ardıç kadı çam müftü yakında Kazım Çavuş'un evi vardı.

Zilfo Çavuş'un adamlarından. Ona uğrasa olup bitenleri öğrenebilirdi." (Bahadınlı: 1977, 105)

Yukarıda Musdo'nun duyduğu endişelerin onunla bütünleşmiş anlatıcı tarafından aktarıldığı görülür. Anlatıcı kahramanla özdeşleşerek hem onun ruh dünyasını tanıtır hem de kahramanın iç dünyası aracılığıyla sunmak istediği fikri tebliğ eder.

Anlatıcı bazen de olaylara dışarıdan bakar, kahramanların iç dünyalarından sıyrılarak sadece gördüklerini yansıtır:

"Yıldız, bir sandalyeye ilişmiş elinde küçük bir havluyla Memo'nun daralmış alnında yer yer tomurcuklanan ter damlalarını siliyordu. Arada bir hastanın boynundaki düzenli aralıklarla kabarıp alçalan bir damara gözü ilişiyor bir anlam veremediği bu durum, kadınca bir sezgiyle onu korkutuyordu. Ötekiler de ayakta öylece bekleşiyorlardı." (Bahadınlı: 1977, 15)

Yukarıdaki alıntıda anlatıcının Yıldız'ı dışarıdan izleyip gözlemlerini sunduğu görülmektedir.

"Musdo konuşulanları dinliyor, böyle yüksek düzeyde yapılan konuşmayla kendisinin çağrılması arasında bir ilgi kuramıyordu. Bir ara onu evinden çağırıp getiren adam yanına geldi ona çay verdi." (Bahadınlı: 1977, 56)

Anlatıcının sınırsız bakış açısı hem olayların daha net bir biçimde ortaya konulmasını sağlamış, hem de kahramanların iç dünyasının tüm açıklığıyla yansıtılmasında yardımcı olmuştur.

İş Sürgünleri'nde de dış öyküsel anlatıcı kullanılmıştır. Olaylar bu anlatıcının sınırsız bakış açısından verilmiştir. Dış öyküsel anlatıcı olayın ehemmiyetine binaen olayları içeriden ya da dışarıdan takip eder. Zaman zaman kahramanla bütünleşerek kahramanın fikir ve duygularına bürünür, onun gibi düşünür, onun gibi hisseder. Anlatıcı, bazen de gözlemci tavrı takınır, kahramanı dışarıdan izler, ne görüyorsa onu anlatır. Burada anlatıcı artık kahramanın iç dünyasından kopmuştur, daha çok onun hareketleriyle ilgilenir. Anlatıcı bazen de tanrısal bakış açısını tercih eder. Gelecekten haber getirir. Bazı olayları okura önceden haber verir. Dış öyküsel anlatıcı sınırsız bakış açısıyla olaylara ve şahısların iç dünyalarına hâkimdir.

Anlatıcının kahramanla bütünleştiği anlar daha çok duygu ve düşüncelerin ön plana çıkarıldığı zamanlardır. Bu durumda anlatıcı, kahramanla özdeşleşerek onun iç dünyasını okurla paylaşır:

"Öndeki arabanın sürücüsü Alman, başını yarım çevirip Şevket'e şöyle bir baktı. İşaret parmağını şakağına götürüp burguladı. Bu "kafandan zorun mu var senin?" demekti. Ne oluyordu sanki? Trafik ışığı kırmızıdan sarıya geçeli anca olmuştu. Bunca gürültü etmenin anlımı da neydi?" (Dal: 1977, 5)

"Şevket Almanca yazıları gözleriyle iyice taradı. Konuşmalardan bildiği bir iki Almanca sözcüğe rastlayıp mektubun şöylecene de olsa ne anlama geldiğini, anlamak

istiyordu. Adının başında bir "Herr" vardı. Bunu herkes bilirdi artık, "efendi" ya da "bay" demekti. Ama bunu bilmekle mektubun ne demeye geldiğini anlamıyordu. Yazılardan tarihlere geçti. Saat ücretini mi arttırmışlardı. (…) Belli olmaz belki de şimdilik uyarıyorlardı. Bir daha yapma gibilerinden. Her neyse en iyi iş yarın erkenden mektubu iki sokak ötedeki "Tercüme Bürosu" na götürmekti." (Dal: 1977, 10)

Yukarıda işten atılma bildirisini alan Şevket'in anlamadığı Almanca mektup karşısındaki içsel tutumu onunla bütünleşen anlatıcı tarafından sunulmuştur.

"Ramazan Bey, sözünün kesilmesinden hoşlanmamıştı. Oysa adam kıpırtılı oturuşundan, kendi gözlerinden pek üstüne varılacak birine benzemiyordu. Bunlar, işine gelmeyen bir şeye çabuk öfkelenirler, kaşla göz arasında çıkardıkları bıçak ya da tabancayla insanın başına bela olurlardı. Adama, sözünü kesti diye öfkelenme gösterisine kalkışmanın zamanı değildi. Tehlikeliydi böyleleri. Bu yerinde ve zamanında vardığı karardan ötürü Ramazan Bey, kendini için için kutladı. Yıllardır şu Almanya'da insan sarrafı olmuştu canım. Az mı insan geçmişti elinden. Belli olmaz, bu adamı kendisine düşman solcular ya da komünistler buraya yazanesine hır çıkarsın diye göndermiş de olabilirlerdi." (Dal: 1977, 13 – 14)

Anlatıcı bu şekilde kahramanın aklından geçenleri bir bir anlatır. Kahramanın duygu ve düşüncelerini onun iç dünyasıyla bütünleşerek aktarır.

Bazen de kahramanın iç dünyasından sıyrılır, onun karşısına geçip hareketlerini izlemeye başlar, sadece gördüğünü anlatır. Anlatıcı bu esnada kendi yorumlarını eklemeyi ihmal etmez:

"Günde bir iki kez anlatılan bu öyküleri kanıksamış olan küçük masadaki adam, değişmekte olan müşterilerin işini suskunluk ve çabuklukla yapmaktaydı. Kedi bakışlı kıpırtılı adam yerinden kalkıp gideli epey olmuştu. Konuşmanın daha çok kendisine bakılarak yapıldığı Sivaslı ise, bir başına boş bir odada bir şeyler bekliyormuşçasına yöresiyle ilgisiz, masanın üstündeki kendi kâğıtlarına bakmaktaydı." (Dal: 1977, 16)

Yukarıda anlatıcı, bir tercüme odasında gördüklerini dışarıdan birisinin bakış açısıyla anlatır.

"Şevket, ağzında yanmakta olan sigarayı unutmuş öfkeden titreyen elleriyle paketten yeni bir sigara çıkarmaya çalışmaktaydı. Gelip Ramazan Bey'in masası önünde durdu. Ramazan Bey çopur kaçan suratına iğreti gülücükler kondurdu." (Dal: 1977, 27)

Burada işten atıldığını öğrenen Şevket'in tercüme odasındaki hareketleri gözlemci bir bakış açısıyla anlatılmıştır.

"Odanın kapısını çalıp içeri girdiğinde Bay Hartmann yerinde yoktu. Masa komşusu Bay Schunbaum, ne var gibilerinden bir gözünü kırpıştırıp, bir de el işareti yaptı. Kadir eliyle Hartmann'ın boş masasını gösterdi. Bir elini de karnına götürmüş. "Şimertsin, şimertsin" demekteydi. Suratını da buruşturup çektiği acının anlamını güçlendirmek istiyordu." (Dal: 1977, 101)

Yukarıdaki alıntıda doktora gelen Kadir Derya'nın hareketleri olayları dışarıdan izleyen anlatıcı tarafından sunulmuştur.

Anlatıcı sıfır odaklayımın avantajıyla bazen de tanrısal bakış açısını benimseyerek gelecekten haber verir:

"Buna benzer bir ağrıyı, ilerde bir gün memelerini kesmek için davrandığı ilk bıçak vurusunda duyacak, ardından bayılacaktı Kadir." (Dal: 1977, 100)

Eserde anlatıcının çoğunlukla kahramanın algısıyla aynı bakış açısını benimsediği görülmektedir. Fikri yönü ağır olan eser için böyle bir seçim yapılması eserin asıl amacı olan fikir tebliğine yardımcı olmuştur.

Celalettin Çetin'in **Göçük** adlı eseri de sınırsız bakış açısıyla sunulur. Eserde kullanılan anlatıcı tipi dış öyküsel anlatıcıdır. Dolayısıyla olaylar onun sınırsız bakış açısından verilir. Anlatıcı anlattıklarını bir kameraman gibi bazen uzaktan gösterir, bazen de olayların içine girerek yakın çekim yapar. Olayların ehemmiyetine göre bazen kahramanları uzaktan izler, bazen de onların his ve fikir dünyalarıyla bütünleşir. Anlatıcının bakış açısındaki bu değişim eserin anlatımına canlılık katmıştır.

Anlatıcı eserin olay ağırlıklı kısımlarında olayları dışarıdan bir gözlemci gibi gözlemler ve aynen okura aktarır. Bu noktada anlatıcı için kahraman kendisinden ayrı, dış dünyanın bir parçasıdır. Anlatıcı onu izler ve onun yaptıklarını nazara verir:

"Şimdi on tonluk kamyon gecenin karanlığında büyük homurtularla yoluna devam ederken onlar konuştular gene, sigara üstüne sigara yaktılar. Türkü söylediler arada bir sustular.

Yola çıkalı yedi saat olmuştu. Keskin bir virajdan ve uzunca bir rampadan sonra bir düzlüğe vardılar. İşte bu sırada büyük gürültülerle durdu on tonluk kamyon." (Çetin: 1977, 12)

"Bir süre sonra, yani kendi soluğu, kendi sessizliğiyle baş başa kaldığı bir sırada bir takım sesler duyuldu. Bu az ötede toprağın eşelenmesiydi sanki.

Kulak verdi bu sese. Kamyonun camını açtı hafiften… Korktu bu arada, ürperdi. Çünkü derinden, çok derinden bir inilti geliyordu. Tabancasına sarıldı hemen." (Çetin: 1977, 14)

"Bundan sonra dayısı ile birlik kalkıp pazar yerini dolaştılar. Hizan ilçesine sekiz kilometre uzakta idi dayısının köyü. Köyde ufak bir bakkaliye dükkânı vardı onun." (Çetin: 1977, 33)

"Güneş, yaralı sırtlanın bağıra bağıra kaçtığı ve dağların karanlığında kaybolduğu yerde duruyordu. Seyyidler köyü çoktan uyanmış tarlaya, davara, ağıla ve dumana karışmıştı." (Çetin: 1977, 46)

Yukarıdaki alıntılarda anlatıcının olaylara dışarıdan bakarak onları tarafsız bir bakış açısıyla aktardığı görülür.

Anlatıcı bazen de kahramanın his ve fikir dünyasıyla bütünleşir; kahramanın zihninden geçenleri okura açar:

"Diyarbakır'dan geliyordu Şehmuz, Van'a gidecekti. İbrahim okul kitaplarından biliyordu Van'ı. Sonra başkalarından dinlemişti. Oradaki göl çok büyüktü, deniz gibiydi. Demek denizi görecekti. Üstündeki gemileri görecekti. Sonra 'dünyada Van, ahrette iman' derlerdi… Demek ne kadar büyük bir kentti Van, ne kadar güzeldi." (Çetin: 1977, 36)

Yukarıdaki cümleler İbrahim'in bilinçaltına ait ifadelerdir; ancak anlatıcı bunları kendi anlatımıyla sunar. Kahramanla bütünleşerek kahramanın iç dünyasına ayna tutan anlatıcı kahramanın his ve fikirlerini okura duyurur:

"Üçü de bir süre hiç konuşmadılar. Yalnız orada bir ustasına belli etmeden dönüp dönüp arka camdan gerilere bakıyordu İbrahim. Acaba muhtar ve adamları, düşmüş müydü arkalarına, içinde hep bu korku bu kuşku vardı." (Çetin: 1977, 70)

Muhtardan kaçan İbrahim, zihninden bunları geçirir. Muhtar tarafından takip edilme korkusu İbrahim'e ait bir korkudur; ancak eserde bu korkuyu ifade eden cümleler iç konuşma olarak verilmez, İbrahim'in iç dünyasıyla bütünleşen anlatıcı tarafından anlatılır.

Kezban'ı muhtardan kaçıran Şehmuz'un zihnindekilerde aynı bakış açısıyla aktarılır:

"Bütün çabası sekiz on kilometreyi daha böyle bu düzende sürdürmekti. Çünkü sekiz on kilometre sonra Sinanbey nahiyesine varacaklardı. Sinanbey nahiyesinin jandarması vardı. Mesele orada devletin adamları devletin kuvvetleri tarafından halledilirdi. Nihayet her şey kızın isteğine bağlıydı. Gerçi daha 16 yaşındaydı Kezban, reşit sayılmazdı. Ama zorla da güzellik olmazdı orada jandarmanın işe el koyduğu yerde bir çaresine bakılırdı elbet." (Çetin: 1977, 92)

Eserde üçüncü şahıs anlatıcının bazen olaylara dışarıdan bakması, bir gözlemci tavrı takınması; bazen de kahramanın his ve fikir dünyasıyla bütünleşmesi vak'a halkalarının içeriği doğrultusunda değişim gösterir. Eserde kullanılan bu bakış açısı sunulmak istenen tezin daha net bir şekilde ortaya konmasında yardımcı olmuştur.

Demirtaş Ceyhun'un **Yağmur Sıcağı** adlı eserinde de anlatıcı olayları sınırsız bakış açıyla ele alır. Esere üç farklı hayat öyküsü anlatılır: Güher'in hayat öyküsü, Zekeriya'nın hayat öyküsü ve Osman Baba'nın hayat öyküsü. Bu üç öykü dış öyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Anlatıcı sınırsız bakış açısıyla üç farklı hayatı aynı anda anlatmaktadır; yetkin tavrıyla olayların öncesini bilmekte, geri dönüşler yaparak bu kısımları aktarmaktadır.

Anlatıcı anlatı esnasında kendisini hissettirmez, fikir tebliği işlevini kahramanlar üzerinden yapar. Bir yandan kahramanın iç dünyasını aydınlatırken bir yandan eserin tezini ortaya koymuş olur. Bu durumda anlatıcının bakış açısı kahramanların bakış açılarıyla bütünleşmiştir. Kahramanla bütünleşen anlatıcı onun bakış açısını da benimsemiştir:

"Ses yoktu. Çocuğun uyanmamış olmasına belli belirsiz sevindi. Banyonun musluğu damlıyordu şıp şıp. Çocuğun uykusu hafif tıkırtı olsa, uyanır hemen. Tavşan uykusu gibi, hafif, kuşkulu perdeler sıkı sıkı kapalı olacak ışık sızmayacak. Nasıl olmuş da unutmuş, musluğu iyice sıkıştırmayı? Belki de hizmetçi unutmuştur. Umrunda mı ki şırfıntıların? Su parası ceplerinden çıkıyor değil a…" (Ceyhun: 1978, 8)

Burada Güher'in içinden geçirdikleri, olayları yorumlayışı anlatıcı tarafından aktarılır. Yani anlatıcının bakış açısı ile kahramanın bakış açısı bütünleşmiştir. Anlatıcının bu bakış açışı eser boyunca aynıdır. Anlatıcı olayları kahramanın düşünce dünyasından yansıtır:

"Hizmetçiyi çağırıp terslemeyi geçirdi bir an. Ama hemen caydı. Biraz kadının inadına gürültü edip çocuğu uyandırmasından korkuyordu, biraz da üşeniyordu gene. Üstelik duvardaki o kocaman duvar saatinin tik tiklemesi… Buzdolabının durup durup incecikten vınıldıyı vermesi… Galiba voltaj gene düşük. Voltaj düşük ki arada bir ilk ağızda alamıyor buzdolabı demek tık tık edip sarsılaraktan tekliyor." (Ceyhun: 1978, 9)

"İnsan böylesi bir işkenceyi nasıl kendisine yaraşık görebilir? Kimi düşey, kimi yatay doğrultuda rastgele bölünmüş, bol camlı, her biri bir başka üslüpta, bir başka renkte kişiliksiz, görgüsüz, çirkin, Çin Seddi gibi sıra sıra, üst üste, tıkış tıkış bu apartman dünyasını insan nasıl kendine yaraşık görebilir yarabbi!...

Ne akla hizmet edip de kapıyı aralamıştı sanki? Bilinçle baktıkça sokağa içi kararıyordu." (Ceyhun: 1978, 11)

Yukarıdaki parçalarda da görüldüğü gibi anlatıcı kahramanların iç dünyalarına tercüman olmuş onların his ve fikir dünyalarından geçenleri aynen yansıtmıştır. Kahramanların olay ve durumlara karşı gösterdikleri tavır anlatıcının tavrını belirlemiştir. Anlatıcı bir bakıma ruh okuması yapmış, kahramanın iç dünyasına ayna tutmuştur:

"Rahatsız mı ettin? Niçin niçin? Seni öyle seviyorum ki Ruhsar… Korkuyorum. İnan bana korkuyorum sevgimden. Hep korktum zaten. O gün bugün hep korktum. Biliyor musun seninle nasıl da çoğalırdım bir vakitler. Sende çoğalmayı bulmuştum. Unuttun mu?

Neler konuşmuşlardı? Başka neler olmuştu. Demek kadının bu beklenmedik, olağanüstü davranışı karşısında esrikleşivermiş kendisinden geçmiş." (Ceyhun: 1978, 205)

Yukarıda olduğu gibi anlatıcı, kahramanın zihninden geçenleri, bazen kahramanın ağzından anlatır. Bu, anlatıcının kahramanla bütünleşmesinin, sözü bazen kahramana vermesinin bir sonucudur. Anlatıcı, tüm yönleriyle özdeşleştiği kahramanın zihnindekileri kendi anlatmaz, sözü kahramana bırakır ama hemen ardından kendisini belli eder.

Eserde üçüncü şahıs anlatıcının sınırsız bakış açısının tercih edilmesi olayların daha geniş perspektiften ele alınmasını sağlamıştır. Anlatıcının kahramanla bütünleşmesi ise kahramanların fikir dünyalarının daha açık, tebliğe uygun bir biçimde yansıtılmasını sağlamıştır.

Görüldüğü gibi 1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerin tamamında dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı tercih edilmiş, olaylar bu bakış açısının getirdiği yetkin algılama ile sunulmuştur.

2.2.2. İç Odaklayım

Anlatıda kullanılabilecek bir başka bakış açısı 'iç odaklayım'dır. İç odaklayım, ben öyküsel anlatıcıya ait bir bakış açısıdır. Bu bakış açısında olaylar, şahıslar, zaman ve mekân kahraman anlatıcının sınırlı bakış açısından verilir. Anlatıcı anlatımında birinci tekil şahıs zamirini kullanır.

Yazınsal Okuma Süreçleri'nde iç odaklayım şu şekilde tanımlanır:

"Kısacası iç odaklayım bir kişinin, tüm algılamalarının kurmaca öznesi olduğu ve kişilerin, olayların, yerlerin onun gözüyle anlatıldığı sınırlı bakış açısıdır."(Kıran: 2007, 107)

Toplumcu gerçekçi eserlerde bir fikir tebliği söz konusu olduğundan daha çok sıfır odaklayım tercih edilmiştir. Dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı ile sunumu yapılan tez derinlikli olarak işlenmiştir. Sıfır odaklayımın yanı sıra dış ve iç odaklayımlara da yer verilmiştir.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde de sıfır odaklayım tercih edilir. Bunun yanında sıfır odaklayımın sınırsız bakış açısı iç odaklayımın öznel bakış açısıyla desteklenmiştir.

Yayla'da genel olarak dış öyküsel anlatıcının bakış açısı söz konusudur. Dış öyküsel anlatıcı sınırsız bakış açısıyla kahramanların iç dünyalarını yansıtır, ardından sözü kahramana bırakarak anlatısını doğrulatır. Böylece eserin sunmak istediği fikirler iki farklı ağızdan, iki farklı bakış açısından verilerek pekiştirilir:

"Oysa bilmez miyim ne pasaklı orosbudur! Hiç sevmediğim yerdir dünyada! Üç yüzlü beş yüzlü çakallar yüzünden. Babamı da yalanlarıyla avutan bu dürzülerin babaları!

Yıllar yılı umdu Ballıdere Köyünde, gelip kuş konduracaklar başına, gelmediler!.. Tam tersine, almaya hep almaya saldı tahsildarlarını. Ne gök dinlidir o!" (Baykurt: 2008, 148)

Yukarıda Çakır Hasan'ın siyasilerle ilgili görüşleri yer almaktadır. Bunlar iç öyküsel anlatıcının iç odaklayımı ile sunulur. Anlatıcı, iç öyküsel anlatıcı olunca bakış açısı da kahramanın algısıyla sınırlı kalır.

İç odaklayımın tercih edildiği eserlerden biri de **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz** adlı eserdir. Esasen eserin büyük bir bölümü dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısıyla verilir. Dış öyküsel anlatıcı sözü zaman zaman kahramana bırakır. Bu aşamadan sonra devreye ben öyküsel anlatıcı girer ve kahraman kendi hayatını öznel bakış açısıyla anlatmaya başlar:

"İkisi birden, hem de defteri tanık gösterip öldüğümü söyleyince, ben de öldüğüme iyice inanıp gene ağlamayı tutturdum. Bunalan babam, "Sus oğlum, sen bunlara bakma! Vallaha billaha ölmedin..." diye hem beni avutmaya uğraşıyor hem de biyandan, "Müdür Bey, bu sizin defterde bir yanlışlık var. 1911'de evlenmişim. Dört yıl sonra oğlum nasıl olurda askere gider de şehit düşer?" diye soruyordu." (Nesin: 2008, 39)

Yukarıda nüfus kaydında ölü gözüken Yaşar'ın hissettikleri yine onun bakış açısından verilmiştir.

"Askerliğe başladım ki nasıl askerlik... Hani derler ki, kırk asker kaldırmak için, bir yumurtayı yatak çarşafına koymuşlar da kırkı çarşafın bir ucundan tutup, haydi hoop diye yumurtayı şurdan şuraya taşımışlar. Ben tam tersine... Askerlikte hiç angaryacılık yapmadım ki, üstlerimin gözüne gireyim de beni beğenip elime nüfus kâğıdı yerine geçecek sağlam bir belge versinler, askeriye belgesi ki, koçboynuzuyla açılmadık kale kapısı bile açar. Kırk kişinin yapacağı işin altına giriyorum. Hiç kaytardığım yok." (Nesin: 2008, 51)

Burada nüfus kâğıdını alabilmek için çabalayan Yaşar'ın askerlikte yaşadığı olayları kendi bakış açısıyla anlattığı görülmektedir.

Eserde iki farklı bakış açısının kullanılması olayların farklı perspektiflerden değerlendirilmesini sağlamıştır.

Dik Bayır'da da asıl vak'aya zemin hazırlamak amacıyla ben öyküsel anlatıcının iç odaklayımı kullanılmıştır. Eserde oğullarını Almanya'ya gönderen bir ailenin köyde

yaşadığı ezginlikler anlatılır. Eserin başında asıl vak'ayı hazırlayan, ona alt yapı oluşturan vak'a parçacıkları yer almıştır. Bu vak'a halkaları ben öyküsel anlatıcı tarafından aktarılır. Ben öyküsel anlatıcı kendi hayatından kesitlerle asıl vak'anın yaşanacağı mekânı, bu vak'anın şahıslarının kimliklerini ve sosyo-kültürel konumlarını okura tanıtır. Bu tanıtımı yaparken kendi sınırlı bakış açısını kullanır:

"Köye girince eve gelince de bir yarım köylü karışlardı bizi... O çocukça duygular içinde kendi kendime sattığım cakayı hâlâ unutamam.

Yerimiz yurdumuz çoktan hazırlanmış olurdu. Yatağımız, yorganımız... üç odalı evi iki odasını silip, süpürüp dayayıp döşeyip bize hazırlarlardı. O kendi büyük kalabalıkları nasıl eder, nerede yatar? Bunları düşünecek çağda değildim. Çocukluğumun kör gururunda yitip giderdim. Evin büyükleri bile bitik bitik görünürdü gözüme." (Sayar: 2002, 21)

Eserde asıl vak'a ise aynı anlatıcının ağzından; ancak dış öyküsel anlatıcı konumunda anlatılır. Anlatıcı bir noktaya kadar kendi hayatını anlatıp asıl vak'aya alt yapı oluşturduktan sonra üçüncü şahıs konumuna geçerek Beydiyarlıların hikâyesini anlatmaya başlar. Bundan sonra anlatıma dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı hâkim olur.

Acı Lokma'da da ben öyküsel anlatıcının iç odaklayımlı bakış açısına yer verilir. Anlatıyı sınırsız bakış açısıyla dış öyküsel anlatıcı başlatır, dış öyküsel anlatıcı olay örgüsünün ortasından başlar ve belli bir noktaya kadar gelir. Anlatının ilerleyen kısımlarında sözü ben öyküsel anlatıcı alır ve anlatının önemli bir kısmını o aktarır. Ben öyküsel anlatıcının sunumu geri dönüş tekniği ile verilir. Olay örgüsünün en başına dönülür ve dış öyküsel anlatıcının anlatıya başladığı kısma kadar anlatma görevini ben öyküsel anlatıcı üstlenir. Bu andan itibaren olaylar ve şahıslar ben öyküsel anlatıcının sınırlı bakış açısından verilir. Bu bakış açısı, eserin başkişisinin bakış açısıdır. Olaylar, fikirler kahramanın bakış açısına göre verilir:

"İlk yıl bu çileye ben dayandım ama zavallı eşeciğimiz dayanamadı. Onun sıtması değil elbet inadı tuttu. Tam ana yaprakları kırmaya giriştiğimiz günlerdi. İşin en civcivli zamanı. Babam bir gece avlunun köşesine varınca ne görsün, bizim eşek doğuruyor! Peki, analı babalı büyüsün. O gece yaya gittik tütüne. Küfeler sırtta. Üç gün sonra, hadi bakalım. Hayır, eşeğin niyeti yok." (Erdinç: 2008, 85)

Yukarıda kahraman anlatıcının tarlada çalışırken yaşadığı sıkıntıları kendi bakış açısıyla aktardığını görürüz.

"Yetmedi, ekmek elden, su göldendi, okulda kazan kaynıyordu ama babamın üç lirası üç ay değil, üç hafta bile harçlık olmadı bana. Dayanmadı. Uçarılık yıllarımızdı artık. Üstümüze başımıza titiz davranıyorduk. Yakamıza çiçek takıyorduk. Akşamüstleri ana caddenin kalabalığında bir aşağı bir yukarı sürtüyorduk. Yürekte yangınımız vardı. Balıkesir'in sarı üstlüklü benli kızları içinde bizim de dengimiz vardı. Gözünün elifine baktığımız gözümüzün elifine bakan vardı. Sinemadan çıkıp parka, parktan çıkıp kahveye, kahveden futbol maçına gidiyorduk. Ne pabuç dayanıyordu, ne de para." (Erdinç: 2006, 155)

Burada kahraman anlatıcının maddi sıkıntılar karşısında yaşadığı zorluğu kendi bakış açısıyla sunduğu görülmektedir.

Eserde iç odaklayımın sınırsız bakış açısıyla desteklendiği görülmektedir. Eserin başkişisi ilkin dış öyküsel anlatıcının bakış açısıyla anlatılmıştır. Bu anlatımla başkahramanın olumlu kimlik yapısı ortaya konulmuştur. Ardından ben öyküsel anlatıcının bakış açısı bunu desteklemiştir. Dış öyküsel anlatıcının bakış açısıyla kendine yer hazırlayan başkişi ardından anlatımı kendisi üstlenir ve fikirlerini daha kolay tebliğ eder. Böylece eserde öne çıkarılan fikirler bu iki bakış açısıyla desteklenmiş, sağlam bir zemine oturtulmuş olur.

Yılmaz Güney'in **Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz** adlı eserinde, ben öyküsel anlatıcı ve dış öyküsel anlatıcı kullanılmıştır. Dolayısıyla eserde bu iki anlatıcının farklı bakış açısı vardır.

Eserde birinci bölüm, ben öyküsel anlatıcı tarafından anlatılır. Yazarla bütünleşen bu anlatıcı olayları kendi bakış açısından aktarır, olaylar ve durumlar karşısındaki his ve fikirlerini anlatır:

"On ay sonra tahliye olmuştum. Annemler kapıdan aldılar beni. Onlarla eve dahi gitmedim. Cebimde otuz beş pusula vardı. İçeriden görüşe gelmeyen çocuklar vermişti. Onların yerine dağıtmam gerekti. Bu nedenle annemden yirmi lira aldım ve on iki saate kadar geleceğimi söyleyerek ayrıldım. Üzerimdeki emanet pusulaları sahiplerine verdim ve doğru mahalleye gittim." (Güney: 1999, 35)

Yukarıda ben öyküsel anlatıcının hapisten çıktığı günü kendi duyuş ve algısı doğrultusunda anlattığı görülmektedir. Ben öyküsel anlatıcı birinci bölümde hapishanede yaşadıklarını, hapishane düzenini anlatır. Buna göre hapishane pis bir yerdir, özellikle çocuk koğuşu pis ve soğuktur. Hapishanede her türlü yolsuzluk dönmektedir. Bu hapishane çoğunlukla Çinçinbağları'ndan gelen tufacılarla doludur. Çinçinbağları, fakir ailelerin yaşadığı harabe bir mahalledir. Tüm bunlar ben öyküsel anlatıcının öznel bakış açısıyla sunulur. Böylece asıl vak'aya alt yapı oluşturulmuş olur. Ben öyküsel anlatıcının yazarla özdeşleşmesi anlatıyı daha inandırıcı kılmaktadır. Ben öyküsel anlatıcı önce kendi hayatını anlatır, ardından anlatacağı vak'anın da bizzat müşahede ettiği bir olay olduğunu söyleyerek inandırıcılığını arttırır.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde iç odaklayım, sınırsız bakış açısının yanında kullanılmıştır. Sınırsız bakış açısının ortaya koyduğu anlatı, iç odaklayımın öznel anlatımıyla desteklenmiştir.

2.3. OLAY ÖRGÜSÜ

Tahkiyeye dayalı eserlerde en önemli öge olay örgüsüdür. Diğer öğeler olay örgüsünü ortaya çıkarmak için kurgulanır. Olay örgüsü öyküye ya da romana giren kişilerin birbirleriyle, kendileriyle ya da çevreleriyle çatışmasından doğmaktadır. Çatışmaların oluşturduğu bu olaylar dizgesi yaşanmış ya da yaşanması mümkün olan vak'aların yazar tarafından kurgulanmasıyla oluşur. Bu kurgu tahkiyeli eserin kalbi niteliğindedir. Şahıslar, zaman, mekân gibi diğer öğeler bu kurgu içerisine yerleştirilir:

"Vak'a, romanın hayata dönük yüzü, romanın vitrinidir. Vak'a uydurulmaz, hayattan ödünç alınır. Ödünç alınmasına rağmen bir romanın cazibe merkezi onun etrafında kurulur. Zaman, mekân, kişi… gibi öğeler onun için vardır; vak'ayı canlı gerçeksi kılan bu öğelerdir."(Tekin: 2006, 63)

Bir edebi eserde olay örgüsünün farklı kullanımları söz konusudur. Şerif Aktaş bu kullanımları şu şekilde belirtir:

"Metin halkalarının birbirine bağlanışını ve onlardan meydana gelen metinlerde vak'anın arz ettiği hususiyetleri dikkate alarak anlatma esasına bağlı edebi nevilerde karşılaştığımız va'aları şöyle gruplandırmak mümkün:

1. Vak'a, tek bir zincir halinde nakledilir. (Sergüzeşt vak'a tipi)

2. Eserin vak'ası iki veya daha fazla vak'a zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler umumiyetle vak'a zincirlerinin kesiştiği noktalardır.(…)

3.Bir vak'a, bir başka vak'a içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vak'a ikincisine çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vak'a zinciri yerine iç içe geçmiş vak'alardan söz etmek yerinde olur.(Helezonik vak'a tipi) "(Aktaş: 1984, 76-77)

Toplumcu gerçekçi eserlerde daha çok ikincisi tercih edilmektedir. Toplumcu gerçekçi yazarın amacı fikir tebliği olduğundan eserinde bu işlevi en iyi şekilde gerçekleştirecek olan unsurları seçer. Olay örgüsünde belli noktalarda kesişen birden fazla hayat öyküsüne yer vererek tipik durumlar karşısındaki tipik davranışları ortaya koyar, böylece tezini birden fazla örnekle desteklemiş olur.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarında da aynı durum söz konusudur. Yazarlar edebiyatın yönlendirici gücünü kullanarak sosyalist ideolojinin tebliğini yapmışlar, eserlerin olay örgüsünü bu doğrultuda kurgulamışlardır.

2.3.1. Vak'a Tipleri

2.3.1.1. Sergüzeşt Vak'a Tipi

Anlatıda vak'anın tek bir zincir halinde ilerlediği olay örgüleri sergüzeşt vak'a tipine dayalıdır. Olay örgüsünde bir tematik güç vardır ve eserdeki diğer şahıslar bu tematik güç karşısındaki konumlarına göre sınıflandırılırlar. Toplumcu gerçekçi eserlerde sergüzeşt vak'a tipiyle toplumu dönüştürecek olan tematik gücün hayatı ön plana çıkarılarak idealize edilir.

Fakir Baykurt'un Kara **Ahmet Destanı**'nda da böyle bir uygulama söz konusudur. Bu eserde, köyden muhtarın zulmü yüzünden kaçan, şehirde de yobazların psikolojik baskısı altında kalan bir ailenin çocuğu olan Ahmet'in halkı tahakkümü altına olan zulmü ve yobazlığı kırma mücadelesi anlatılmıştır.

Kara Ahmet Destanı, Ahmet Kara'nın hayat serüvenidir. Eser ezilen sınıfı temsil eden Ahmet Kara'nın hayatını ve sınıfı adına yaptığı mücadeleleri anlatır. Yani eserin vak'a tipi sergüzeşt vak'a tipidir. Eserde Ahmet'in çocukluk yıllarından üniversite öğrenciliğine kadarki dönem anlatılır.

Kara ailesinin köyde gördüğü zulüm üzerine Burdur'a taşınması olay örgüsünün giriş kısmını oluşturur. Kara ailesinin Burdur'daki hayat mücadelesi, aile içi kavgalar ve Ahmet'in yobazlığa karşı savaşım vererek liseyi bitirmesi gelişme kısmında anlatılır. Ahmet'in üniversite hayatı ve sosyalizm adına verdiği mücadeleler sonuç bölümünü oluşturur. İlk etapta başarısızlıkla sonuçlanan bu mücadeleler gerçekleşecek başarının habercisi olan başka mücadeleleri doğurmuştur. Eser bu mücadelelerin oluşturduğu coşku havasıyla son bulur. Olay örgüsünün ucu bu şekilde açık bırakılarak vak'anın geri kalan kısmı okurun hayal gücüne havale edilir.

Fakir Baykurt'un **Yayla**'sında da sergüzeşt vak'a tipi kullanılır. Eser, Çakır Hasan'ın öyküsünü anlatır. Çakır Hasan'ın bir yaz mevsiminde yaşadığı olaylar eserin vak'a halkalarını oluşturur. Anlatılanlar Çakır Hasan'ın üç aylık süreçte yaşadığı sergüzeştidir.

Eserin olay örgüsünü vak'anın gelişimine göre üç bölüme ayırmak mümkündür.

Giriş: Morsay Yaylası'na yerleşen Çakır Hasan'ın, kazı amacıyla Morsay'a gelen ekibi yöneten Hoca Bey ile tanışıp dostluğunu ilerletmesi.

Gelişme: Çakır Hasan'ın torunu Gülcan'ın rahatsızlanması. Hoca Bey'in cipini vermemesi ve şehir doktorunun Morsay'a gelmemesi. Bunun üzerine öğrencilerin orman şefinden cip istemeleri, ama cipi alamamaları. Çaresiz kalan öğrencilerin Hoca Bey'i esir alarak cipini kaçırmaları. Şehre götürülen Gülcan'ın resmi nedenler dolayısıyla hastanelere kabul edilmeyişi ve parayla bir hastaneye yatırılışı. Tedaviye geç getirilen Gülcan'ın vefatı.

Sonuç: Gülcan'ın defnedilişi ve Çakır ailesinin köye dönüş hazırlıkları. Öğrencilerin Hoca Bey tarafından şikâyet edilip tutuklanması üzerine kazının durduruluşu ve boş kalan kazı yerine kaçakçıların akın edişi.

Bu vak'a parçacıklarının hepsi kronolojik olarak birbirine bağlanıp olay örgüsünü meydana getirmiştir.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de olay örgüsünün vak'a tipi sergüzeşt (serüven) vak'a tipidir. Eserde Mahir Efendi'nin, onun vesilesiyle de Türk toplumunun sergüzeşti anlatılmıştır.

Toplumcu gerçekçi eserlerin genelinde olduğu gibi **Bir Mülkiyet Kalesi**'nde de olay örgüsü bir kompozisyon bütünlüğü içindedir.

Eserin giriş bölümünde; Mahir Efendi'nin Sivas'tan İstanbul'a gelişi burada meşhur Tavşan Mağazası'nda marangozluk yapması, saraya alınması ve evlendirilmesi anlatılır.

Gelişme bölümünde ise; Sultan Abdülhamit'in lağvedilmesi ile yıldızı sönen Mahir Efendi'nin görevden alınması, ardından gelen Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve nihayet Kurtuluş Savaşı esnasında yaşadıkları; ailevi sıkıntıları anlatılır.

Sonuç bölümünde; Kurtuluş Savaşı sona ermiş vatan kurtarılmıştır. Savaştan yaralı olarak dönen Mahir Bey, İstanbul'da çıkan yangından evini kurtaramayınca ağır bir travma geçirerek ölür.

Eserde olay örgüsünün ucu kapalıdır. Çünkü eserin tebliğ ettiği fikir gerçekleştirilmiş, maksat hâsıl olmuştur. Sömürgeye maruz kalan toplum sosyalist bir anlayışla sömürgeci güçleri geri püskürtmüştür. Tüm bunlar Mahir Efendi'nin üzerinden anlatılmış, böylece Mahir Efendi de görevini tamamlamıştır.

Yaşar Kemal'in Filler **Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca** adlı eserinde de olay örgüsünün vak'a tipi sergüzeşt vak'a tipidir. Eserde karıncaların hayat öyküsü anlatılır.

Toplumcu gerçekçi eserlerin genelinde olduğu gibi bu eserde de olay örgüsü giriş, gelişme, sonuç bölümlerine ayrılabilir.

Giriş bölümünde fiiller sultanının hünerlerini öğrendiği karıncaları haksız yere tutsak etmesi anlatılır.

Gelişme bölümünde; Filler sultanının Ulu Kepez'in yardımıyla karıncaları yönettiği ve istediklerini yaptırdığı; karıncalar ara sıra başkaldırsa da onları şiddetli baskılarla kendine bağladığı anlatılır.

Sonuç bölümünde ise; karıncaların kırmızı sakallı topal karınca önderliğinde ayaklanıp filleri yok etmeleri anlatılır.

Eser, karıncaların (emekçilerin) kesin zaferiyle biter. Dolayısıyla olay örgüsünün ucu kapalıdır.

Aziz Nesin'in **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz** adlı eserinde de olay örgüsünün vak'a tipi serüven (sergüzeşt) vak'a tipidir. Eserde Yaşar Yaşamaz'ın sergüzeşti anlatılır.

Birçok toplumcu gerçekçi eserde olduğu gibi **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz**'da da olay örgüsü bir kompozisyon bütünlüğü arz eder. Olay örgüsünü, olayların gelişim seyrine göre, giriş gelişme ve sonuç bölümlerine ayırabiliriz.

Eserin giriş bölümünde, okula gitmek isteyen Yaşar'ın nüfus kütüğündeki bir yanlışlıktan dolayı kaybolan nüfus kâğıdını yeniden alamaması anlatılır.

Gelişme bölümünde, nüfus kâğıdı almak için uğraşan Yaşar'ın birçok trajikomik olayla karşılaşması ve çektiği sıkıntılar anlatılır.

Sonuç bölümünde ise, hâlâ nüfus kâğıdı işini halledemeyen Yaşar'ın düzeni eleştirmesi üzerine hapse düşmesi, cezaevinde her işin rüşvetle halledileceğini öğrenmesi üzerine çeşitli yollarla zengin olması, cezasını doldurduktan sonra tahliye olması anlatılır.

Eserde olay örgüsünün ucu açık bırakılmıştır. Yaşar Yaşamaz'ın cezaevinden zengin birisi olarak çıktıktan sonra neler yapabileceği hususu okurun muhayyilesine bırakılmıştır.

Fahri Erdinç'in **Acı Lokma**'sında da olaylar bir tematik gücün etrafında şekillenir. Olay örgüsünün vaka tipi serüven (sergüzeşt) vaka tipidir. Eserde 'Birinci' adıyla geçen başkişinin hikâyesi anlatılır. **Acı Lokma**, otobiyografik bir eser olduğundan bu kahramanın yazarın kendisi (Fahri Erdinç) olduğunu biliyoruz.

Eserin olay örgüsü gelişim çizgisine göre üç bölüme ayrılabilir:

Giriş bölümünde; öksüz kalan kahramanın üvey anne elinde ve kasabanın ağır işleri altında ezilerek geçirdiği çocukluk yılları ile Balıkesir öğretmen okulunda geçirdiği öğrencilik yılları anlatılır.

Gelişme bölümünde; kahramanın yobazlıkla mücadele ettiği öğretmenlik yılları, öğretmenliği bırakıp aktörlük yaptığı yıllar, gazetede çalıştığı yıllar anlatılır.

Sonuç bölümünde, yoksulluktan ve fikri baskıdan bıkan kahramanın iki arkadaşıyla Bulgaristan'a kaçışı ve Bulgar hükümeti tarafından kabul edilişi anlatılır.

Yukarıda da belirtildiği gibi eserde bu bölümler kronolojik olarak verilmez. İlkin başkahraman ve arkadaşlarının Bulgaristan'a kaçışları ve burada sorguları anlatılır. Ardından geri dönüş yapılarak başkahramanın çocukluk yılları ve sonrası anlatılır. Bulgar hükümetinin üç arkadaşı kabulü de başta anlatılan vak'a halkaları atlanarak anlatılır.

Olay örgüsünün ucu açık bırakılmıştır. Olay örgüsünün devamı okurun hayal dünyasına bırakılır. Olay okurun zihninde tamamlanmaz, ama gelecekteki zaferin müjdesi verilir.

2.3.1.2. İki Zincirli Vak'a Tipi

İki zincirli Vak'atipinde birden fazla hayat öyküsü anlatılır. Birbirinden bağımsız olarak ilerleyen bu hayat öyküleri zaman zaman kesişir. Yani anlatıda birden fazla tematik güç söz konusudur. Toplumcu gerçekçi eserlerde bu iki zincirli vak'a tipi yaygın olarak tercih edilmektedir. Toplumcu gerçekçi yazarın amacı düzenin kokuşmuşluğu içinde emekçinin ezildiğini göstermektir, bunu yaparken tezini daha fazla örnekle güçlendirmek için eserine birden fazla hayat hikâyesi dâhil eder ve savını güçlendirir. Eserde yer alan bu hayat hikâyeleri eşit konumda olabileceği gibi biri diğerinden daha önplanda da olabilir.

Doruktaki Öfke'de bu vak'a tipi kullanılır. **Doruktaki Öfke**, esasen emekçiyi temsil eden Mıstan'ın öyküsünü anlatır; ancak onun öyküsüne bir de sermayedarı temsil eden Delibaş Hasan'ın öyküsü eklenir. Bu sebeple eserde olay örgüsünü oluşturan iki ayrı vak'a zinciri söz konusudur, bunlar bir yerde birleşirler.

Birinci vak'a zincirinde eserin ilk satırlarından itibaren anlatılmaya başlanan Mıstan'ın hayatı ele alınır. Mıstan'ın çocukluğundan gençliğine kadar olan dönem anlatılır. Buraya kadar eserde tek vaka zinciri söz konusudur.

Bundan sonra Delibaş Hasan'ın hayatını anlatan vaka zinciri devreye girer. Hasan'ın askerlik dönüşünde yaşadığı olaylar anlatılır. Sonra yeniden Mıstan'ın hayatından bir kesit verilir. Ardından yine Hasan'ın hayat hikâyesine dönülür. Burada Hasan'ın kolcu oluşu anlatılır. Bu noktadan sonra Mıstan ile Hasan'ın hayat hikâyeleri birleşir. Yani iki ayrı vak'a zinciri bir koldan devam eder. Bunu şu şekilde görselleştirmek mümkün:



Eserde, olay örgüsünün sonu açık bırakılmıştır. Mıstan (emekçi) ile Delibaş Hasan (sermayedar) arasındaki çatışma sonlandırılmamıştır. Bu çatışmanın devam edeceği ve emekçinin galip geleceği fikri uyandırılmıştır.

Kemal Tahir'in **Damağası**'nda da birden fazla hayat öyküsü yer alır. Olay örgüsünün vak'a tipi iki zincirli vak'a tipidir. Birbirinden bağımsız olan birçok vak'a halkası bir

ana vak'aya bağlanmış böylece birbiri içine geçen vak'a halkaları ortaya çıkmıştır. Eserde bir kişinin değil birçok kişinin hayat hikâyesine yer verilir; Kara Müdür, Sarı Müdür, Deli Müdür, Lütfü Özbalcı, Kitaplı Casus, İt Koço, Casus Yüzbaşı, Çökük Rıza, Deli Ömer bunlardan öne çıkanlarıdır. Bu kişilerin her birisi kendi hikâyesinin başkahramanıdır. Onları birleştiren nokta ise Çorum Cezaevi'dir.

Eserde olay örgüsünün ucu açık bırakılmıştır. Birbiri ardına eklenen küçük vak'a parçalarının devam edebileceği izlenimi verilmiştir. Yazar böylece birbiri ardına sıraladığı küçük vak'a halkalarında ele aldığı toplumsal yozlaşmaya daha çok örnekler verebileceğini ima eder.

Dik Bayır'da üç farklı hayat öyküsü anlatılır; Müslim Ağa ve ailesinin hayatı, Gani'nin hayatı ve Mahmut'un hayatı. Bu üç farklı hayat hikâyesi bir noktada kesişir. Bunlardan en çok öne çıkanı Müslim Ağa'nın hayat öyküsüdür.

Diğer toplumcu gerçekçi eserlerde olduğu gibi **Dik Bayır**'ın olay örgüsünde de bir kompozisyon bütünlüğü vardır. Yani olay örgüsü giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine ayrılabilir.

Eserin giriş bölümünde şehirle irtibatlı olan Gani'nin Almancılık meselesini araştırıp, Beydiyar köyü için Almanya'nın yolunu kısaltacak kooperatif işini başlatması ve bu kooperatif sayesinde kendisi başta olmak üzere on beş kişinin Almanya'ya gitmesini sağlaması anlatılır. Bu on beş kişi arasında Müslim Ağa'nın oğlu Raşit de vardır.

Gelişme bölümünde oğullarını Almanya'ya gönderen Müslim Ağa ailesinin yaşamı anlatılır. Raşit'in Almanya'ya gitmesi için en güzel tarlasını satmıştır Müslim Ağa. Raşit Almanya'ya bu tarla sayesinde gitmiştir ve şimdi masrafını ödemelidir. Bu yüzden ailesi Raşit'ten sürekli para bekler. Öte yandan Raşit'in eşi Halime bu duruma içerler. O kocasının parayı biriktirip yatırım yapmasını istemektedir. Bu düşüncelerini mektupla Raşit'e bildirir. Raşit eşiyle ailesi arasında kalmıştır. Bu arada Raşit'in Almancı arkadaşı Kerim, Raşit'in sözlü kız kardeşine talip olur. Raşit, durumu köye bildirir. Bu haber köyde olay olur.

Elif'in Almancıya verileceğini duyan Celal, asker ocağından kaçarak köye gelir Elif'i kurtarmak isteyen ağabeyi Cevat'ı vurur, Elif'e tecavüz eder, sonunda yakalanır. Öte yandan Mahmut'tan hamile kaldığını anlayan Halime durumu annesine açar, annesi yardımıyla çocuğu düşürür ama bir daha kendine gelemez.

Eserin sonuç bölümünde ise bu olayların üzerine Raşit ve arkadaşı Kerim'in köye gelişi ve sonrası anlatılır. Raşit önce hasta Halime'yi doktora götürmek ister. Halime yolda ölür. Raşit, Halime'yi defnettikten sonra Elif'in başına gelenleri öğrenir, ağabeyinin vurulduğunu duyunca hastaneye gider, doktordan ağabeyinin sakat kalacağını öğrenir. Raşit artık kendini kaybetmiştir. Tüm bunlara sebep olan Celal'i öldürür ve teslim olur. Kerim ise suçsuz olduğunu düşündüğü Elif'e talip olur. Elif'i alarak Almanya'ya döner.

Eserde olay örgüsünün ucu acık bırakılır. Kerim ile Elif'in hikâyesi okurun muhayyilesine havale edilir.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz adlı eserde de birden fazla hayat hikâyesi söz konusudur. Eserde ilkin Mustafa'nın hayat hikâyesi anlatılır. Mustafa'ya bağlı olarak Yaşar'ın hayatına da yer verilir. Vak'anın ilerleyen bölümlerinde Mustafa'dan bağımsız olarak Yaşar'ın hayatı anlatılır. Toplumcu gerçekçi anlayışın bir getirisi olan bu durum; eserde sunulan tezin tipik durumlar karşısında gerçekleşen tipik olaylarla desteklenmesini sağlamıştır.

Eserde bir kompozisyon bütünlüğü söz konusudur. Olay örgüsünü giriş, gelişme ve sonuç kısımlarına ayırmak mümkündür.

Eserin giriş kısmında, kendi hayatıyla kitaplarda gördüğü hayatı uyuşturamayan Mustafa'nın bilinçlenmeye başlaması anlatılır.

Gelişme bölümünde, içinde bulunduğu koşullara isyan eden ve bu isyanın etkisiyle yolsuzluğa başvuran Mustafa'nın hapse düştükten sonra pişman olup namuslu bir hayat yaşamaya karar verdiği anda basit bir şaka yüzünden hapse düşmesi ve hapiste çektiği sıkıntılar anlatılır. Bu arada Mustafa'nın arkadaşı Yaşar'ın hayatına yer verilir.

Sonuç bölümünde ise hapishanede haklarını arama konusunda bilinçlenen Mustafa'nın arkadaşlarına önder olarak bir isyan başlatması anlatılır. Eser bu isyanın teskin edilmesiyle son bulur.

Eserin sonuna eklenen metin parçasında bu vak'anın devamı anlatılır. Belli vaatlerle isyanı önleyen hapishane müdürü ve savcı sözünü tutmaz. Dahası isyancıları, özellikle de isyancı başı Mustafa'yı cezalandırır. Bu olay şiddetli bir şekilde bastırılmıştır; ancak yine de cezaevi yetkililerinin gözü korkmuş isyancıların bazı küçük isteklerini yerine getirmişlerdir.

Eserde olay örgüsünün ucu açık bırakılır. Bu açıklık esere eklenen metin parçasıyla tamamlanır. Ancak ek metinde de yazar okura belli sorumluluklar ifade eder:

"Ankara Kapalı Cezaevine dikkat ediniz ve ezilen çocukların hakkını arayınız.

Mahkûm düşmanı gardiyanlardan ve bu işin gerçek sorumlularından hesap sorulmalıdır.

Ankara Kapalı Cezaevinde

Bulunan bütün devrimciler adına

YILMAZ GÜNEY" (Güney: 1999, 280)

Gemileri Yakmak'ın olay örgüsünde de iki zincirli vak'a tipi kullanılır. Eserde Musdo ve Memo'nun hayat hikâyeleri anlatılır. Anlatı Memo'nun hayat hikâyesiyle başlar. Ardından geri dönüş yapılarak Memo'nun babası Musdo'nun öyküsü verilir. Bu durum eser boyunca sürer. Eser Memo'nun öyküsüyle bitirilir. Eserde Memo'nun öyküsü ön plandadır, ancak her iki kahramanın da idealize edilmesi söz konusudur.

Eser bir kompozisyon bütünlüğü taşımaktadır. Olay örgüsünü giriş, gelişime, sonuç bölümlerine ayırmak mümkündür.

Eserin giriş bölümünde; Memo'nun doğduğu yıllar anlatılır. Bu süreçte Antep, Fransızlar tarafından işgal edilmiştir ve şehirde sefalet hâkimdir. Memo bu sefalet ortamında doğar. Antep işgalden kurtulduktan sonda da aynı durum devam eder. Memo'nun çocukluğu bu ortamda geçer.

Eserin gelişme bölümünde; Memo'nun kabadayı olarak ünlenmesi ve mahallesinde çevre edinmesi anlatılır. Memo artık herkesin tanıdığı bir kabadayıdır. Bu yüzden sık sık hapse girer çıkar. Onun bu kabadayılığı genelev patronu Sevdayı' da etkiler, Sevda Memo'yu dost tutar. Memo Sevda'dan gelen gelirle adeta burjuva bir hayat yaşamaya başlar. Bir gün kendisine para karşılığı birini öldürmesi teklif edilir. Memo teklifi kabul eder; ancak daha sonra öldüreceği adamdan hoşlanır, görevi reddettiğini bildirir. Memo, bu adam sayesinde sosyalizmle tanışır, İşçi Partisi'nde görev alır. Memo'nun partideki faaliyetleri komünizme yorulduğu için zaman zaman tutuklanır; bu arada Sevda'yla ilişkisini kesip Yıldız'la evlenir, baba olur.

Eserin sonuç bölümünde; Memo'nun seçim kampanyaları esnasında vurulması ve hastanedeki durumu anlatılır.

Olay örgüsünün ucu açıktır. Eserde sosyalizm adına verilen ilk savaşım her ne kadar olumsuz sonuçlansa da geleceğin ümitvar olduğuna dair ipucu verilir.

İş Sürgünleri; iki farklı hayatı anlatır: Şevket ve Kadir Derya'nın hayatını. Eser Şevket'in hayat öyküsü ile başlar, ilerleyen kısımlarda Şevket'in öyküsüyle Kadir Derya'nın öyküsü kesişir. Eserin sonunda Kadir Derya'nın öyküsü Şevket'in öyküsünden bağımsız olarak verilir.

Toplumcu gerçekçi eserlerin birçoğunda olduğu gibi **İş Sürgünleri**'nde de olay örgüsünü üç bölüme ayırmak mümkündür:

Giriş bölümünde; Şevket tatilde üç gün geç döndüğü için işten atılması anlatılır.

Gelişme bölümünde; Şevketin kendisi gibi işten atılan arkadaşları ile birleşmesi, öğrenci desteği alan işçi grubunun grev başlatması anlatılır.

Sonuç bölümünde; Grevin sendikalar ve işçi temsilcilerin kararıyla kanlı bir şekilde bastırılması anlatılır. Ayrıca burada kobay olarak kullanılan Kadir Derya'nın sağlığını yitirmesi ve intihar edişi anlatılır.

Eserde işçilerin eylemleri başarısızlıkla sonuçlanır. Ancak bu eylem kurtuluş eyleminin ilk sinyali olarak gösterilir. Böylece olay örgüsünün ucu açık bırakılarak okurun zihninde işçinin galip geleceğine dair düşünceler oluşturulur.

Göçük kokuşmuş düzen içerisinde ezilen iki emekçi gencin öyküsünü anlatır. Eserde İbrahim ve Kezban'ın hayat hikâyesi yer alır. Anlatı İbrahim'in öyküsüyle başlar, ardından bu öykü Kezban'ın öyküsüyle kesişir. Bundan sonra geriye dönüş yapılarak İbrahim ve Kezban'ın öyküleri birbirinden bağımsız olarak anlatılır. Eserin sonunda bu iki farklı hayat hikâyesi yenden kesişir.

Göçük'ün olay örgüsü bir kompozisyon bütünlüğü arz eder. Buna göre giriş (serim) bölümünde Şehmuz ve İbrahim'in yolculuğa çıkması ve yolda tekerin patlaması üzerine mola vermeleri, Şehmuz'un İbrahim'i kamyonda bırakarak Seyyidler köyüne gitmesi anlatılır. Ayrıca bu bölümde kamyonu bekleyen İbrahim'in mezardan işittiği sesler üzerine mezarı açıp Kezban'ı kurtarması, ertesi gün Şehmuz'la İbrahim'in Kezban'ı ailesine teslim etmesi anlatılır.

Gelişme (düğüm) bölümünde ise köyün muhtarıyla evlenmeye mecbur edilen Kezban'ın İbrahim'e kaçması, ancak muhtar tarafından vurularak hastaneye kaldırılışı, burada bir

doktor sayesinde kurtulup şehirde hizmetçi olarak çalıştığı esnada muhtarın adamlarından birini vurarak hapse düşmesi anlatılır. Bu arada Kezban'ın İbrahim' den bir çocuğu olmuştur. İbrahim ise ustasından izin alarak İstanbul'a gitmiş burada değişik işlerde zor koşullar altında çalışmıştır, en son Almancılık işine girmiş ancak kandırılmıştır.

Sonuç (çözüm) bölümünde İbrahim'in, ustasına geri dönüşü ve caza evindeki Kezban'ı ziyaret edişi anlatılır.

Eserde olay örgüsünün ucu açık bırakılmıştır. Eserin sonunda ezginliğin son haddini yaşayan İbrahim'in bir atılım yapacağına dair ipucu verilir. Çarpık düzenin çarkları arasında eriyip giden İbrahim'in buna başkaldıracağına işaret edilir.

Demirtaş Ceyhun'un **Yağmur Sıcağı**'nda da tipi iki zincirli vak'a tipi kullanılmıştır. Eserde Zekeriya'nın öyküsü ön planda olmak koşuluyla Güher'in, Osman Baba ve ailesinin, Yıldıray'ın sergüzeştlerine de yer verilir. Ancak bunların sergüzeştleri, Zekeriya'nın hayat hikâyesini destekleyen, zenginleştiren vak'a halkaları olarak karşımıza çıkar. Eserde asıl anlatılan kendisini sosyalizme adayan Zekeriya'nın toplumu dönüştürme adına verdiği mücadele ve bu mücadelenin başarısızlıkla sonuçlanmasıdır.

Yağmur Sıcağı'nın olay örgüsü birçok toplumcu gerçekçi eserde görüldüğü gibi bir kompozisyon bütünlüğü içindedir. Eserin giriş bölümünde; Zekeriya'nın Osman Baba ve ailesiyle tanışması, onlara devrimciliği anlatma yolundaki çabaları anlatılır.

Gelişme bölümünde; Zekeriya'nın Osman Baba'nın rahatsızlığı vesilesiyle Profesör Ali İhsan Bey ve eşi Güher ile tanışması, ardından Güher ile yaşadığı aşk anlatılır.

Sonuç bölümünde ise; Zekeriya ve Güher'in bir iftira yüzünden tutuklanmaları, Zekeriya'nın ceza alması anlatılmıştır.

Eserde olay örgüsünün ucu açık bırakılmıştır. Zekeriya ve onun gibi düşünenler yönetimin baskısı sebebiyle başarısız olmuşlardır. Ancak bu başarısızlık geçicidir. Bu başarısızlıkla devrimci ruh iyice kamçılanmış, zafere duyulan istek artmıştır. Bunu Yıldıray'ın şu sözlerinden anlıyoruz:

"–Unutma Yeğeeeen!..." diye bağırdı sonra. Bedelsiz almak olmaz bilesin!... Bu sıcak, yağmur sıcağı..! Hava rahmete öyle bir gebe ki!.. Bu sıcağın ardından öyle bir rahmet gelecek ki!... Unutmaaa!.." (Ceyhun 1978, 372)

2.3.2. Çatışma Tipleri

Bir eserde olay örgüsünü oluşturan dinamikler çatışmalardır. Şahısların birbiriyle olan çatışmaları, iç çatışmaları, toplumla olan çatışmaları ve tüm bunların bir araya gelerek oluşturduğu sınıf çatışmaları eserin olay örgüsünü meydana getirir.

2.3.2.1. Bireysel Çatışmalar

Kahramanların birbiriyle kurduğu irtibatlar bireysel çatışmaları doğurmaktadır. Bireysel çatışmalar tahkiyeli eserin olay örgüsünün çıkış noktasını oluşturmaktadır. Aşağıda incelenen eserlerde tespit edilen bireysel çatışmalar yer almaktadır.

Kara Ahmet Destanı otuz sekiz bölümden meydana gelir ve her bir bölüm ayrı bir vak'a halkası oluşturur. Bu vak'a halkaları birbirini tamamlayıcı niteliktedir. Eserde vak'a halkalarını doğuran çatışmalar; birey-birey çatışması, sınıf çatışması, bireyin toplumla olan çatışması ve bireyin duygu dünyasında yaşadığı iç çatışmadır.

Eserde ilk dramatik hamleyi Ahmet'in babası Bayram ile muhtar arasında yaşanan bireysel çatışma başlatır. Arsasını vermek istemeyen Bayram, muhtar tarafından zorlanır. Bayram inadında diretince muhtarın adamları onu köy meydanında döver. Oğlu Ahmet'in de ırzına geçmeye kalkışırlar. Bundan sonra Bayram muhtarın zulmünden yılarak şehre gider. Bayram'ın şehre gitmesiyle ikinci bir bireysel çatışma doğar. Bu da Bayram ve personel şefinin yardakçısı Daşduraklı Hilmi arasında yaşanır. Daşduraklı Hilmi son derece yobazdır, Bayram'ı kendi düşüncesi altına almak ister. Bu bireysel çatışma yeni bireysel çatışmaları doğurur. Hastanede işini garantiye almak isteyen Bayram, kendisi Hilmi'nin etkinsine girdiği gibi ailesinin de bu yönde hareket etmesini ister. Bu isteğe karşı çıkan Haççа çocuklarını İmamhatip'e kurban etmez, ortaokula ve liseye gönderir.

Böylece Haççа ile Bayram arasında bir çatışma başlar. Bu çatışmanın sonunda Haççа, kazanan taraf olur. Çocuklarını hafızlığa ve İmamhatip'e gitmekten kurtarır. Bir diğer çatışma da Bayram ile Navrumlu Ali arasındaki çatışmadır. Ali, Bayram'ın en iyi arkadaşıdır, onun şehre gelip yerleşmesinde en büyük desteği Ali sağlamıştır. Ama Bayram şehre gelince değişir, işinden olma korkusuyla personel şefi ve onun yardakçısı olan yobazlara uyar. Ali ise bilinçli bir işçidir ve işçilerin hakkını savunan İşçi Partisi'ne oy verir. Bayram'ı da bu konuda ikna etmeye çalışsa da başarılı olamaz.

Eser boyunca devam eden ara ara vurgulanan bir başka bireysel çatışma da Bayram ile anası Irazca arasındaki çatışmadır. Irazca sermayedar karşısında ezilmeyi kabul etmeyen bir emekçidir, bu sebeple 'direşken'dir; oğlu Bayram ise pısırık ve yılgındır. Yılgınlığı yüzünden köyü bırakıp gitmesi ona çok dokunur ve oğluyla küs kalır. Irazca ve Bayram arasındaki küslük problemi eserin sonunda da çözülmez. Yine Irazca ve muhtar arasındaki münasebetler de bireysel çatışmanın bir örneğidir.

Eserin başkişisi Ahmet ve babası arasındaki çekişmeler başka bir bireysel çatışmayı oluşturur. Okuyup kaymakam olmak isteyen Ahmet hep babası Bayram'ın engellerine takılır; ama her defasında annesinin desteği ile bunları aşar. Ahmet 'mütegallibe zihniyet' karşısında pusup kalan babasıyla hep çekişme halindedir; fakat bu çekişmeyi genelde sessiz yürütür.

Olay örgüsü içerisinde yer alan bir başka bireysel çatışma Ahmet'in muhtarla olan çatışmasıdır. Ailesini köyünden çıkıp gitmek zorunda bırakan, fakir köylünün kanını emen muhtar, çocukluk yıllarında kendisinin ırzına da göz dikmiştir. Ahmet'in muhtara karşı beslediği kin, Irazca ninesinin etkisiyle onu öç almaya sevk eder. Ahmet, bir yaz günü muhtarın samanlığını, evini yakarak bu isteğini gerçekleştirir. Ahmet'in bu çıkışı ilerde gerçekleşecek atılımların müjdecisidir. Ahmet bundan sonraki atılımı kalemiyle yapmıştır. Edebiyat öğretmeni Abdullah Utku'nun yönlendirmesiyle ezilen halkın dertlerini dile getirmiştir.

Ahmet'in sınıf arkadaşı Nurten ile olan bireysel çatışması olay örgüsünde etkin bir rol oynamasa da başkahraman Ahmet'in kişisel özelliklerini ön plana çıkarması açısından önemlidir.

Eserde olay örgüsünün ilerlemesinden çok zenginleşmesini sağlayan diğer bireysel çatışmalar şunlardır:

Şerfe ile Nurten arasındaki çatışma, Ahmet ile Hidayet arasındaki çatışma, Ahmet ile cezaevi sakinleri arasındaki çatışmalar.

Eserdeki bireysel çatışmaların hepsi temelde sınıf çatışmasının birer parçasıdır, ezenlerle ezilenler arasında yaşanan genel çatışmayı oluşturan çatışmalardır. Çünkü eserdeki bireysel çatışmanın temeli varsıllık ve yoksulluk üzerinedir.

Doruktaki Öfke'nin konusu; Çampınarı köylülerinin kolcuların baskısı altında verdikleri hayat mücadelesidir. Eserde geçimini odunculukla sağlayan Çampınarlıların, ormanın devlet mülkiyetine geçmesiyle yaşadığı sıkıntılar anlatılmıştır.

Yirmi üç bölümden oluşan eserde her bir bölüm yeni bir vaka halkasının başlangıcı niteliğindedir.

Eserde olay örgüsünü oluşturan temel çatışma birey-birey çatışmasıdır. Bireyler arasında yaşanan en dikkate değer çatışma Mıstan ile kolcu Delibaş Hasan arasında yaşanan çatışmadır. Köyde kaçakçılığı başlatarak köyü açlıktan ölmekten kurtaran Mıstan, Delibaş Hasan için bir korkulu rüya olur. Delibaş Hasan'ın tek amacı Mıstan'ı yakalamaktır. Eserin sonuna kadar bu ikisi arasındaki mücadele devam eder. Bu mücadele eserin sonlarına kadar gizli sürmüştür. Çünkü Delibaş Hasan, Mıstan'ı suçüstü yakalayamamıştır. Eserin sonunda Delibaş Hasan, Mıstan'a haksız yere saldırır. Onun yanında Onbaşı ve diğer kolcu Rıza da vardır. Kolcuların köy meydanında çıkardığı çatışma Mıstan'ı zor kullanmaya mecbur eder. Mıstan, onbaşı ve Rızayı öldürür. Delibaş ise kurtulur. Eserin sonunda emekçiyi temsil eden Mıstan ile Delibaş Hasan arasındaki çatışmanın ucu açık bırakılır. Okura, bu çatışmanın devam edeceği ve galip gelen tarafın hakkını arayan emekçi sınıfı olacağı fikri verilir.

Eserde diğer kahramanlar arasında yaşanan olayların doğurduğu bireysel çatışmalar da söz konusudur. Ancak bu çatışmalar Mıstan ile Delibaş Hasan arasındaki çatışma kadar önem arz etmezler. Cumali ile Hasan Hüseyin arasındaki çatışma, Delibaş Hasan ile Cumali ve Hasan Hüseyin arasındaki çatışma, Mıstan ile Cumali ve Hasan Hüseyin arasındaki çatışma, Mıstan ile Hacı Mehmet arasındaki çatışma, Mıstan ile Sultan ve Eşe arasındaki çatışma eserde ikinci dereceden önem arz eden bireysel çatışmalardır.

Yayla, çok sevdiği torununu imkânsızlıklar ve bürokrasinin şekilciliği yüzünden kaybeden bir emekçinin çilesini anlatır.

Eser otuz üç bölümden oluşur. Son bölüm olay örgüsünü destekleyen, ama olay örgüsünün devamı niteliği taşımayan bir mektuptan oluşur. Son bölüm hariç diğer otuz iki bölüm birbirini tamamlayan vak'a halkacılıkları şeklindedir. Her bölüm yeni bir vak'a zincirini olay örgüsüne dâhil etmiştir.

Eserde olay örgüsünü oluşturan temel çatışma bireysel çatışmadır. Bireyler arası çatışmada en çok ön plana çıkan Çakır Hasan ile Hoca Bey arasındaki çatışmadır. Çakır

Hasan, Morsay Yaylası'nda kendi halinde yaşayan bir çobandır. Çakır Hasan'ın hayatı Morsay'a kazı için gelen ekiple canlanır. Ekibi yöneten Hoca Bey (Profesör Asım Al) alçak gönüllü, engin bilgili bir adamdır. Çakır Hasan, bilim adamlarına duyduğu sevgiden dolayı adeta ona hizmetçi kesilir. İlerleyen dönemde araları çok iyi olur. Hoca Bey, keyif için cipine binerek gezmeye gittiği yerlere onu da götürür. Ancak bu dostluğu Çakır Hasan'ın torunu Gülcan'ın hastalığı bozar. Gülcan'ın şehre gitmesi için Hoca Bey'in cipine ihtiyaç vardır. Keyif için kazı harici işlerde kullanılan cip, Gülcan'ın şehre gitmesi bahis olunca kazıya ayrılmış araç olur, Hoca Bey cipini vermez.

Hoca Bey (sermayedar) ile Çakır Hasan (emekçi) arasındaki bireysel çatışma aslında eserin olay örgüsünü temelini oluşturan sınıf çatışmasının bir parçasıdır.

Eserde yer alan bir başka bireysel çatışma orman şefi ile öğrenciler arasındaki çatışmadır. Hastalanan Gülcan'ı şehre götürmek isteyen öğrenciler cip konusunda Hoca Bey'den olumsuz cevap alınca orman şefinin cipine umut bağlarlar. Onunla konuşup, onu ikna etmeye çalışırlar. O da Çakır Hasan'ın kendine iltifat etmeyip Hoca Bey'i ağırlamasına duyduğu kıskançlıktan dolayı cipi vermez. Orman şefi de maddi imkânları elinde tutan, sermayedar sınıfına dâhil olan birisidir. O da tüm sermayedarlar gibi emekçiye destek olmamış, onun ezilmesine göz yummuştur.

Eserde Çakır Hasan ile doktor arasındaki çatışma da bireysel çatışmaya örnektir. Hastalanan torununu kurtarmak için şehir doktoruna giden Çakır Hasan, beklenmedik bir cevapla karşılaşır. Doktor, tayininin başka bir ile çıktığını bu sebeple artık Morsay'a kendisinin bakamayacağını söyler; kalıplaşmış memur zihniyetini benimsemiş olan doktor, Çakır Hasan'ı geri çevirir.

Eserde yer alan diğer kişisel çatışmaların başlıcaları şunlardır:

Çakır Hasan – Diğer aile fertleri (Kamer Ana, Gülcan, Zeke Gelin, Şevket, Kamil)

Çakır Hasan – Kerim Ağa

Çakır Hasan – Sağlıkçı Harun

Hoca Bey – Öğrencileri (Altan, Cemal, Serpil, Güler, Yusuf)

Hoca Bey – Doçent Ali Şirin ve Şoför Nuri

Hoca Bey – Kahveci Mustafa ve Kerim Ağa

Bu çatışmalar olay örgüsünün ilerlemesinden ziyade genişlemesini sağlayan çatışmalardır.

Damağası, Kemal Tahir'in cezaevi notlarından oluşan bir eserdir. Kemal Tahir tarafından tutulan bu notlar, bir roman bütünlüğü oluşturmaktan çok birbirinden bağımsız, ancak bir mekâna bağlanmış olaylar dizgesinin sıralamasından meydana gelmektedir. Bu sebeple eserin vak'a kurgusunda da bir dağınıklık söz konusudur.

Eserde Çorum Cezaevi'ndeki mahpus hayatı anlatılır. Çorum Cezaevi'nin kendine has kuralları, bu kuralların mahpuslar üzerindeki etkileri ve değişen cezaevi kadrosunun olaylara etkisi üzerinde durulur. Esasen bu ana vak'adır. Bu vak'a kurgusuna bağlı olarak her mahpusun hayatına dayalı çok sayıda vak'a halkası söz konusudur. Bu küçük vak'a halkçılıkların hepsi ana vak'aya bağlanmıştır.

Eser üç bölümden oluşur. Esasen bu üç bölüm de birbirinin aynıdır; ancak bu bölümlerde farklı olan ekleme ve çıkarmalar vardır. Her üç bölümün adı da **Damağası** başlığını taşır. Birinci bölüm, "Damağası (28.04.1948 tarihini taşıyan sarı defter)" başlığını taşır. Bu bölüm, dokuz kısımdan oluşur. Eserin tamamı aslında birinci bölümden oluşmaktadır. Bu bölümde ilkin Çorum Cezaevi'nin geçmişi anlatılır. Burasının eskiden mezarlık olduğu, ancak belediye tarafından hapishaneye çevrildiği anlatıldıktan sonra Çorum Cezaevi'nin fiziki yapısı, koğuşları, hücreleri, tuvaletleri hakkında bilgi verilir. Mahpusların ne derece kötü bir ortamda bulundukları anlatılır. Ardından burada mahpuslara uygulanan yaptırımlar anlatılır. Bundan sonra, önce gardiyanlar ve cezaevi yönetimi, ardından öne çıkan mahpuslar hem fiziki hem de kişilik özellikleri açısından tanıtılır. Bu kişilerin hayat hikâyelerine yer verilir.

İkinci bölüm "Damağası (1949 tarihini taşıyan son defter)" başlığını taşır. Burada birinci bölümde anlatılanların aynısı genişletilerek anlatılır. Anlaşılan Kemal Tahir, Çorum Cezaevi ile ilgili tuttuğu bir yıl önceki notları düzenlemek istemiştir. Böylece aynı olaylar ikinci kez genişletilmiş haliyle ele alınmış olur. Bu bölüm iki kısma ayrılır. "Kitaplı Casus" başlığını taşıyan birinci kısım üç parçadır. "Gazete Muharriri" başlıklı ikinci kısım ise bir bütün halinde ele alınır. Üçüncü bölüm "Damağası (son çalışma)" başlığını taşır. Bu bölüm birinci ve ikinci bölümlerin tashihinden oluşur. Yazar bu bölümde esere son halini vermiştir. Bu bölüm dört kısma ayrılmıştır:

Birinci Kısım: Kitaplı Casus

İkinci Kısım: Casus Yüzbaşı

Üçüncü Kısım: Kara Müdür

Dördüncü Kısım: Bir Mahpushane Hikâyesi

Eserde olay örgüsünün çıkış noktasını oluşturan çatışma bireysel çatışmadır. Zaten eserde sadece birey-birey çatışması söz konusudur. Olay örgüsünün dağınık birçok konudan oluşması bireylerin iç derinleşmesini ve toplumla çatışmasını anlatmaya fırsat vermemiştir. Bu sebeple eserde sadece birey-birey çatışmasına yer verilmiştir. Eserde yer alan bireysel çatışmaların örüntüsü şu şekildedir:

Çökük Rıza- Kitaplı Casus

Çökük Rıza- Casus Yüzbaşı

Çökük Rıza- İt Koço

Çökük Rıza- Kel Yiğit, Deli Ömer, Sarı Müdür, Pehlivan, Çolak Ahmet

Kitaplı Casus- Kel Yiğit, Çolak Ahmet, Salim Aka

Hasan Kırat- Çökük Rıza, Deli Ömer, Kara müdür

Lütfü Özbalcı- Çökük Rıza, Deli Müdür

Eserde bu çatışmalarla toplumun her kesiminden insan barındırması hasebiyle toplumu temsil eden cezaevindeki kokuşmuş düzen ortaya konulur.

Yukarıdaki bireysel çatışmalar asıl vak'aya aittir. Asıl vak'aya bağlı vak'a parçacıklarında ise çok sayıda bireysel çatışma yer almaktadır. Eserde bu alt vak'aların çokluğu ve belli bir kompozisyon bütünlüğü arz etmemesi bu çatışmaların ortaya konmasını zorlaştırmaktadır.

Eserde olay örgüsünün işleyişi genel olarak kronolojik bir sıra takip eder. Ancak asıl vak'aya bağlı vak'a parçacıkları anlatılırken geri dönüş yapılır. Böylece Çorum Cezaevi'nde bulunan bir mahkûmun geçmişine dönülür. Böylece yeni bireysel çatışmalar meydana gelir.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yaşayan, üç savaş idrak eden bir yüzbaşının şahsi hayatı ile vatan görevi arasındaki örüntü anlatılır.

Yüzbaşı Mahir Efendi'nin hayatı savaşlarla geçmiştir. Bu savaşlar hem onun hem de vatanın kaderini belirlemiştir. Tarihi bir sürecin arka fon olarak kullanıldığı bu eserde bir toplumun nasıl topyekûn sömürülmeye itildiği anlatılmıştır.

Eser on iki bölümden oluşmaktadır. Her bölüm yeni bir vak'a halkası oluşturur. Eserdeki bölümlenmeler olay örgüsündeki yeni gelişmeler doğrultusunda yapılmıştır.

Olay örgüsünün işleyişi genel olarak kronolojik bir dizge takip eder. Sadece birinci bölümden sonra bir geri dönüş yapılır. Geri kalan on bir bölümde olaylar zaman sırasına göre ilerletilmiştir. Olay örgüsünde kronolojik dizgeyi bozmamak şartıyla bazı olaylar atlanarak geçilir.

Eserde, Sultan Abdûlhamit'in son döneminden Kurtuluş Savaşı'nın kazanıldığı döneme kadar olan süreç anlatılmıştır. Bir başka değişle Mahir Efendi'nin yedi yaşından kırklı yaşlara kadar olan hayatı ele alınmıştır. Buna göre vak'a zamanı yaklaşık otuz üç yıllık bir süreci kapsamaktadır.

Eserde olay örgüsünün çıkış noktasını bireysel çatışmalar oluşturur. Bireysel çatışmaların merkezine Mahir Efendi yerleştirilmiştir. Buna göre Mahir Efendi'nin; Süleyman Efendi, Rıza Usta, Hasan Kahraman, Tahsin Efendi, Seccadeci Başı İzzet ve eşi, Canseza, Sultan Abdûlhamit, Durmuş Efendi, Hayriye Hanım, Hüseyin Onbaşı, Murat, Gambur Ali, Hilmi Efendi, İdil Usta, Servet, Zikotla Bey, Nail, Selami ve Mustafa Kemal ile olan ilişkileri bireysel çatışmaları oluşturmaktadır. Mahir Efendi'nin diğer kahramanlarla olan irtibatı daha çok sömürgeci güçlere karşı ortak hareket etmek amaçlıdır.

Eserde olay örgüsünün temeli bireysel çatışmalara dayanır. Eserin tebliğ etmek istediği fikirler bu bireysel çatışmalarla ortaya konulmuştur.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da hayatı yanlışlıklarla dolu bir adamın hayat mücadelesi ve sonunda hayatla ilgili hakikatleri öğrenmesi anlatılır.

Yirmi bir bölümden oluşan eserin her bölümü içeriğe göre başlıklandırılmıştır:

1. Bölüm: Tarihlerin Yazmadığı Bir Kaçakçılık

2. Bölüm: Namuslu Hırsız Hırsızın Malını Çalmaz

3. Bölüm: Doğrusunu Yalnız Defter Bilir

4. Bölüm: Hem Şehit Hem Asker Kaçağı

5. Bölüm: Numarasız Olmaz

6. Bölüm: Hepsinin Kapısı Bir Başka Türlü

7. Bölüm: Ben O Ayten'in Diye Diye

8. Bölüm: Karşılama Törenindeki En Büyük Adam

9. Bölüm: Davacı Tarafın Gerekli Belgelerinin İbrazına

10. Bölüm: Altından Değerli Tavsiye Kâğıdı

11. Bölüm: Göster Buyurmuşlar Gösterelim

12. Bölüm: Karakaplı Nizami Bey Olmasa İşimiz Hepten Bitiktir

13. Bölüm: Göster Kimliğini, Al Şapkanı

14. Bölüm: Sen Bir Meleksin Şekerim

15. Bölüm: Ölsen Ölünmez, Yaşasan Yaşanmaz

16. Bölüm: Herşeyin Esası Mantık

17. Bölüm: Nüfus Kâğıtsız İnsan Sokmam Evime

18. Bölüm: Fazladan Üç Çocuk

19. Bölüm: Riçırt Reşad Denen Casus

20. Bölüm: Felek Gözün Kör Olsun

21. Bölüm: Artık Ona Karakaplı Nizami Bey'in Hiç Gereği Yok

Bölümlere verilen bu başlıklar bölümün içeriğinin özeti gibidir. Her bölüm birbirinin devamı niteliğindedir ve her biri farklı bir vak'a halkası içermektedir.

Eserde olaylar kronolojik bir sıra takip etmez sık sık geri dönüş ve ileri atlamalara başvurulur. Eserde bir çerçeve bu çerçeveyi dolduran olaylar dizgesi vardır.

Bir şekilde hapse düşen bir adam her akşam bir vak'a halkası anlatmak suretiyle toplam on dokuz gecede hapse düştüğü ana kadar olan süreci anlatır. Bu arada kahramanın hapisteki hayatı da üçüncü şahıs anlatıcı tarafından aktarılır. Buna göre kahramanın cezaevi hayatı çerçeve hikâye kısmını oluşturur. Cezaevine gelene kadar yaşadığı süreç ise bu çerçevenin içinde anlatılmıştır.

Eserde olay örgüsünü oluşturan temel çatışma birey - birey çatışmasıdır. Eserin başkişisi Yaşar Yaşamaz'ın diğer kahramanlarla olan irtibatları bireysel çatışmaları meydana getirir.

Yaşar Yaşamaz - Nüfus Memuru

Yaşar Yaşamaz - Anşe

Yaşar Yaşamaz - Salim Tertemiz

Yaşar Yaşamaz - Mantıklı Müdür

Yaşar Yaşamaz - Güher Hanım

Yaşar Yaşamaz - Hasan Öğüt

Yaşar Yaşamaz - Riçırt Reşat

Yaşar Yaşamaz - Süleyman Usta

Yaşar Yaşamaz - Cezaevi Arkadaşları

Yaşar Yaşamaz - İmam

Yukarıda verilen çatışmalar olay örgüsünün parçaları olan vak'a halkalarını oluşturur. Her çatışma beraberinde yeni bir vak'a parçasını getirir.

Nüfus kâğıdını kaybeden Yaşar babasıyla birlikte nüfus dairesine gider. Nüfus müdürü altı yaşındaki Yaşar'ın Çanakkale'de şehit olduğunu söyleyerek ona nüfus kâğıdı vermez. Burada nüfus müdürü, her şeyi belgelere dayandırarak hareket eden memur tipini temsil etmektedir. Bürokrasideki bu kalıplaşmış anlayış eserde eleştirilir. Yaşar nüfus kâğıdını alamayınca birçok traji-komik olay yaşar. Devlet vazife zamanı Yaşar'ın yaşadığını kabul eder; ancak Yaşar vatandaşlık haklarını kullanmak istediğinde resmen ölü sayılır.

Yaşar'ın Anşe ile olan bireysel çatışması olaya bir vak'a zinciri daha ekler. Anşe, Yaşar'ın nişanlısıdır. Yaşar'ın nüfus kâğıdı olmadığı için onunla evlenemez, sonunda Yaşar'a kaçar ve Yaşar'ın onun için bulduğu işte çalışarak ailesinin geçimini sağlar zira Yaşar resmen ölü kabul edildiğinden iş bulamamaktadır.

Yaşar'ın Salim Tertemiz ile olan çatışması da yeni bir vak'a halkası doğurur. Salim Tertemiz nüfus kâğıdı olmadığı için iş bulamayan Yaşar'a iş ortaklığı teklif eder, Yaşar'la birlikte manav açarlar; ancak sonunda Salim Tertemiz onu dolandırır.

Eserde öne çıkan bir başka bireysel çatışma Yaşar'ın Güher Hanımla olan çatışmasıdır. Güher Hanım yaşlı bir İstanbul hanımefendisidir, Anşe onun konağında çalışmaktadır. Güher Hanım'ın başına Yaşar'ınki gibi bir problem gelir; kendisi altmış yaşında bir kadın olmasına rağmen askere çağrılır. Güher Hanım maddi güçle bu problemi çözer. Yaşar bu durumdan ümitlenerek derdini ona açar. Devlet dairelerinden bıkan Güher Hanım Yaşar'ı konaktan uzaklaştırır.

Yaşar'ın Hasan Öğüt ile olan çatışması da eserde ön plana çıkar. Hasan Öğüt de Yaşar gibi nüfus kâğıdını kaybetmiş yenisini istemiştir; ancak yeni nüfus kâğıdının yanı sıra kendisi üzerine çocuğu olarak geçirilmiş iki nüfus kâğıdı daha gelmiştir. Hasan Öğüt bu meseleyi çözmek için yıllarını vermiş en sonunda mahkeme salonunda ölmüştür. Yaşar ev sahibi olan Hasan Öğüt'ün bu mücadelesinin her anında yanında olmuştur.

Yaşar'ın imamla olan çatışması da olay örgüsüne bir vak'a halkası ekler. Cezaevinde yolsuzluk yaparak zengin olunacağını öğrenen Yaşar imamı kötü emellerine alet eder.

Eserde Almanya'ya işçi olarak giden bir genç ve onun arkada bıraktığı ailesinin hikâyesi anlatılır.

Dik Bayır elli bir bölümden oluşmaktadır. İlk dört bölüm olay örgüsünün alt yapısını oluşturan vaka parçacıklarından oluşmuştur. Bu vaka parçacıkları asıl olay örgüsünü oluşturan vak'a halkalarının düzenlenmesine yardımcı olur. Beşinci bölümden itibaren olay örgüsünü oluşturan vak'a parçalarının anlatımına geçilir. Bu vak'a halkalarının her biri birbirini tamamlayıcı ya da açıklayıcı nitelik taşımaktadır. Eserde olay örgüsünün dışına çıkmadan asıl olayı destekleyici, güçlendirici nitelik taşıyan vaka parçalarına yer verilmiştir.

Eserde Raşit'in hayat hikâyesi anlatılır. Onun Almanya'daki yaşamı ve geride bıraktığı ailesinin hikâyesi ele alınır. Buradaki amaç, kapitalist düzenin bozuk çarklarında yitip giden bir Almancı ve köydeki ailesini ele alarak kapitalizmin kokuşmuşluğunu ortaya koymaktır. Eserde bu amaca hizmet eden eserin sunduğu tezi destekleyen iki vak'aya daha yer verilir. Bunlardan ilki Beydiyar köyüne Almancılık yolunu açan ve kendisi de Almanya'ya işçi olarak giden Gani'nin yaşam öyküsüdür, diğeri ise köydeki yoksulluk yüzünden yazları inşaat işçisi olarak çalışan Mahmut'un öyküsüdür.

Toplumcu gerçekçi eserlerde bu tavırla çokça karşılaşılır, eserin tezini açıkça ortaya koymak amacıyla bu tezi destekleyen ve asıl vak'aya organik olarak bağlanan vak'a

halkalarına yer verilmektedir. Böylece yazar, savunduğu fikri çeşitli örneklerle ortaya koymuş, daha ikna edici bir sunum yapmış olmaktadır.

Eserde olay örgüsünün işleyişi kronolojik bir dizge takip etmektedir. Zamanda uzun süreli atlamalar olsa da olayların işleyişi ileriye yönelik olarak gerçekleşir.

Olay örgüsünü oluşturan çatışmaların büyük çoğunluğu bireyler arasındaki çatışmalardır. Bireyler arasındaki çatışmalar olay örgüsünü oluşturan vak'a halkalarını meydana getirir. Olay örgüsünü şekillendiren bireysel çatışmalar, diğer toplumcu gerçekçi eserlerde olduğu gibi sermayedarlar ile emekçiler arasında gerçekleşmez. Eserde sadece emekçiler ele alındığı için bireysel çatışmaları emekçilerin kendi aralarında kurduğu münasebetler oluşturur. Olay örgüsünde yer alan bireysel çatışmaları şu şekilde ifade edebiliriz:

Gani – Ziya	Raşit – Kerim
Gani – Müslim Ağa	Raşit – Cevat
Gani – Emet	Halime – Mahmut
Gani – Tek Bekir	Mahmut – Abla
Raşit – Müslim Ağa	Kerim – Müslim Ağa
Raşit – Halime	Kerim – Elif
Raşit – Celal	Müslim Ağa – Kezban

Eserde sınıf çatışmasına da vurgu yapılır; ancak bu çatışma doğrudan verilmez, üstü kapalı olarak ele alınır. Çünkü eserde ezen-ezilen çatışmasında yer alan taraflardan sadece biri işlenmiştir. Eserde sadece ezilen (emekçi) yer alır. Ezen (sermayedar) olay örgüsü içerisinde aktif değildir. Ancak onların neden olduğu sonuçlar ortadadır.

Kapitalist sistemin yetkinleştirdiği sermayedar kesim emekçinin iş gücünü sömürmekte, onu kendi emrinde çalıştırmaktadır. Birçok açıdan çaresiz olan emekçi ise bu baskıya katlanmak durumunda kalır, ürettiğinin karşılığını alamayınca yoksulluk ve sefalete düşer.

Beydiyar köylüleri de bu durumdadır. Geçmişte Osmanlı Devletinin güçsüzlüğünden dolayı azan Celali takımı köylüye zulmederek onları sömürmüştür. Celali zulmüne dayanamayan Temur soyu, Beydiyar adını verdikleri kayalıkların arasında yerleşmiştir.

Burada isyancılar onlara ilişemez. Beydiyarlılar, kendi kendilerine düzenlerini kurarlar ve belli bir refah seviyesine ulaşırlar. Ancak bu sefer de Osmanlı Devletinin güçsüzlüğünü fark eden emperyalist güçler onları sömürgesine katmak isteyince üst üste savaşlar çıkar. Bu savaşlar köyün dirliğini bozar. Savaşı da atlatan Beydiyarlılar bir şekilde yeniden toparlanırlar. Ama artan nüfus bu toparlanmış dirliği yeniden bozar. Kapitalist sistemin adaletsiz mülkiyet dağılımı onları bir avuç toprağa mahkûm etmiştir. Bu bir avuç toprak, artan nüfusa yetmemeye başlar.

Beydiyarlılar, çaresiz şehrin genç nüfusunu şehirlere işçi olarak gönderirler. Böylece köyün yükü hafifler ama huzuru kaçar. İşçi olarak gidenler gurbette sefalet yaşarlar, geri kalanlar da aynı sefaleti köyde sürdürürler. Almancılık meselesinden dolayı köy halkının birbirine hased beslemesi yanlarına kalır. Köyün kıt kanaat dirliği iyice bozulur. Herkes birbirine düşer. Birbirlerine gösteriş yapmak için işçi olarak gönderdikleri oğullarını sömürürler. Nihayetinde dirlik yine elden gider.

Eserde bu durum emekçinin kaderi olarak gösterilir. Mevcut düzen emekçiyi bu kadere hapsetmiştir.

Acı Lokma'da hayatını yoksulluk içinde geçirmiş ve ülkesinde fikir özgürlüğü kısıtlanmış bir adamın Bulgaristan'a kaçma macerası anlatılır.

Yirmi sekiz bölümden oluşan bu eserde her bölüm, olay örgüsüne yeni bir vak'a halkacığı eklemektedir.

Eserde olay örgüsünün işleyişi kronolojik olarak ilerlemez. Eserin başında yer alan vak'a halkaları olay örgüsünün sonlarına ait olan parçaçıklardır. Sondan başlanır ve ardından olay örgüsünün en başına dönülür. Buradan sonrası kronolojik olarak incelenir. Sadece eserin başında verilen ve olay örgüsünün sonuna ait olan vak'a halkaları atlanır. Böylece olay örgüsü geriye dönüş tekniğine dayalı olarak verilmiş olur.

Eserde olay örgüsünün önemli bir kısmını bireysel çatışmalar oluşturur. Eserde başkişinin babası Halil Efendi ile kasabanın zenginleri Obalı, Ali Rıza Bey, Hacı Şerifoğlu arasındaki çatışmalar bireyler arasındaki çatışmaları oluşturur. Yine Halil

Efendi'nin ikinci eşi[2] ile olan çatışması, oğulları, Ferit ve eserin başkişisi[3] ile olan çatışmaları da bireyler arası çatışmaya örnektir. Öte yandan eserin başkişisinin; Halil Efendi, Hamal Momçe, işçi Moiz, sınıf arkadaşı Kasım, köy hocası, Fatma, Sabahattin Ali ve eşiyle olan ilişkileri de eserdeki bireysel çatışmaları oluşturmaktadır. Eserde yer alan bir başka bireysel çatışma ise Atatürk'ün; Obalı, Ali Rıza Bey, Kulaksız Mustafa ve Saatçi Ali ile olan çatışmasıdır. Eserdeki bireysel çatışmaların önemli bir bölümünün özünde yoksulluk yatmaktadır. Örneğin Halil Efendi ile Obalı arasındaki münasebetin doğmasının nedeni; Halil Efendi'nin yoksul olması ve zengin Obalı'ya muhtaç olmasıdır.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da yoksulluk içinde yaşayan bir emekçinin verdiği hayat mücadelesi anlatılır. Eser, altı bölümden oluşmaktadır. Bazı bölümler numaralandırma usulüyle kendi içinde de bölümlenmiştir. Birinci bölüm bir bütün halinde verilirken, beşinci bölüm kendi içinde üç kısma ayrılarak sunulur.

Eserin giriş kısmında bu altı bölüme dâhil olmayan metin parçacıkları yer alır. Bu metin parçacıkları olay örgüsünün alt yapısını oluşturan açıklayıcı bilgiler içerir.

Eserin birinci bölümünde de bu açıklayıcı bilgiler bir kurgu içerisine oturtularak anlatılmaya devam edilir. Yazarla bütünleşen birinci şahıs anlatıcı, asıl vak'aya geçmeden önce bazı ön bilgiler sunar. Asıl vak'anın anlatımına ikinci bölümde geçilir. İkinci bölümden, altıncı bölüme kadar olan kısımda eserin asıl vak'ası anlatılır. Eser bitirildikten sonra yazarın ek olarak yazdığı metin parçalarında vak'anın devamına yer verilir. Yazar olay örgüsünün sonunu eserin içinde değil de sona eklediği ekte anlatmıştır. Bu tutum eserin gerçekçiliğini arttırmış, ele alınan vak'anın gerçek hayattan seçilmiş olduğu fikrini vermiştir.

Eserde olay örgüsünün işleyişi kronolojik bir dizge takip eder. Olaylar zaman sırasına göre anlatılır. Olayların önemine göre bazı olaylar uzun uzun anlatılırken, bazıları özet şeklinde geçilmiştir.

Eserde yer alan bireysel çatışmaları şu şekilde ifade edebiliriz:

Mustafa – Fatma

---

[2] Eserde adı verilmez

[3] Eserde adı verilmez. Sadece "birinci" sıfatıyla bahsedilir. Ancak eserin otobiyografik bir eser olduğu göz önünde bulundurulursa bu şahsın Fahri Erdinç olduğu söylenilebilir.

Mustafa – Hamza

Mustafa – Gülizar/Zeycan

Mustafa – Abla

Mustafa – Yaşar/Ramazan/Hüseyin

Mustafa – Musa

Mustafa – Pala

Mustafa – Ali Rıza/Gülistan

Mustafa – Küçük dayı

Mustafa – Nesibe

Mustafa – Çillo/Kemal

Mustafa – Dr. T.

Yaşar – Rahmi Dayı

Yaşar – Nuri

Yaşar – Hatice

Yaşar – Jandarma Sabri/Makbule

Avni Bektaş – Zübeyir

Mustafa – Avni Bektaş

Eserdeki bireysel çatışmaların önemli bir bölümü, eserin tezi doğrultusunda kapitalist düzenin çarkları arasında ezilen emekçinin kendi arasındaki irtibatıdır. Bir kısmı ise ezilen emekçi ile ezen sermayedar arasındaki çatışmalardır.

Gemileri Yakmak'ta Kurtuluş Savaşı'ndan çok partili döneme kadar olan bir süreçte Antepli bir ailenin başından geçenler anlatılır.

Otuz sekiz bölümden oluşan eserde her bir bölüm olay örgüsüne yeni bir vak'a halkası katmaktadır.

Eserde olay örgüsünün ilerleyişi kronolojik bir sıra takip etmez. Olay örgüsünde geri dönüşler ve ileri atlamalar söz konusudur. Bu geri dönüş ve ileri atlamalar çok sıkça gerçekleşir. Eserin başında olay örgüsünün sonu yer alır. Bundan sonra geri dönüşler ve

ileri atlamalar kısa aralıklarla gerçekleşir. Eserin sonunda ise, başta anlatılan konuya dönülür.

Eserde olay örgüsünü oluşturan birey – birey çatışmalarının temelini emekçiler ve sermayedarlar arasındaki münasebetler oluşturur. Eserde yer alan bireysel çatışmaları şu şekilde belirtebiliriz:

Musdo – Zelluş	Memo – Musdo	Memo – Ferit Bey
Musdo – Zilfo	Memo – Zelluş	Memo – Yıldız
Musdo – Yüncüzadeler	Memo – Kürt Abdullah	Memo – Murat Bey
Musdo – Keyfzadeler	Memo – Daşo	Memo – Kara cemal
Musdo – Naimzadeler	Memo – Damalı	Memo – Osman
	Memo – Sevda / Mehtap	Memo – Abdadir

Musdo, Kurtuluş Savaşı sırasında Antep savunma birliğinin başında çavuştur, bu esnada bir yandan düşmanla savaşırken bir yandan da vatanı düşmana peşkeş çeken Antep zenginleriyle(Yüncüzadeler, Keyfzadeler, Naimzadeler) ile mücadele eder. Onun bu mücadelesinde eşi Zelluş ve komutanı Zilfo destek olur.

Memo'nun Abdadir, Damalı, Daşo, Kara Cemal, Kürt Abdullah, Osman ile olan münasebetleri de toplumun yozlaşmış yönünü temsil eden tiplere karşı giriştiği mücadeleleri yansıtmaktadır. Memo'nun Ferit Bey ve Murat Bey ile olan çatışması onun sınıfsal bilince ulaşma aşamalarını yansıtmaktadır.

İş Sürgünleri, ekmek parası için Almanya'ya işçi olarak giden bir Türk işçilerinin işten atıldıktan sonra işçi arkadaşlarıyla birlikte verdikleri hak arama mücadelesini anlatır.

On bir bölümden oluşan eserde her bölüm yeni bir vak'a halkası oluşturarak olay örgüsünü geliştirmiştir. Birbirini tamamlayan ve geliştiren bu vak'a halkalarının her biri birleşerek olay örgüsünü oluşturur.

Olay örgüsü genel itibariyle kronolojik bir dizge takip eder. Ara sıra küçük geri dönüşler yapılarak olay örgüsüne canlılık katılır. Ancak bu teknik sınırlı olarak kullanılmıştır.

Eserde bireyler arası çatışmaları şu şekilde ifade edebiliriz:

Şevket – Ramazan

Şevket – Ali

Şevket – Sıtkı

Şevket – Kadir Derya

Sıtkı – Ali

Sıtkı – Hamdi

Kadir Derya – Asiye

Kadir Derya – Çocukları

Kadir Derya – Bay Hartmann

Ali – Helga

Franz Grunder – Ernest Lacht

Eserde esasen Şevket ve Kadir Derya'nın hayatı anlatılır. Her ikisi de ekmek parası için Almanya'ya gitmiş ve burada işçiyi ezen zor koşullarla mücadele etmiş işçilerdir. Eserde bu iki kahramanın diğer şahıslarla olan münasebetleri bireysel çatışmaları oluşturur.

Göçük'te üvey anne zulmü nedeniyle evden kaçan bir gencin yaşadığı zorlu hayat anlatılır. Yoksulluğun, çaresizliğin bir delikanlının hayatını nasıl etkilediği üzerinde durulur.

Üç bölümden oluşan eserde her bölüm vak'a çizgisinin yön değiştirmesine bağlı olarak düzenlenmiştir. Birinci bölümde ustasıyla birlikte yolculuğa çıkmış muavin İbrahim'in Kezban'ı mezardan kurtarışı ve ailesine teslim edişi anlatılır. İkinci bölümde muhtarla evlenmek istemeyen Kezban'ın İbrahim'e kaçışı ve sonunda muhtar tarafından ele geçirilişi anlatılır. Üçüncü bölümde ise Kezban'dan ayrılan İbrahim'in ustasından izin alarak İstanbul'a gidişi, burada yaşadığı süreç ele alınır. Öte yandan muhtarın elinden kurtulmayı başaran Kezban'ın öyküsüne yer verilir. Sonunda Kezban ve İbrahim buluşur.

Olay örgüsünün işleyişi kronolojik bir dizge takip etmez. Vak'a kurgusunun başında iki kez geriye dönüş yapılır. Ustası Şehmuz'la yolculuğa çıkan İbrahim, kamyonun tekeri patlayınca kamyona bekçilik etmek zorunda kalır. Bu esnada yandaki mezarlıktan sesler duyar. Birisi yardım istemektedir. Sonunda İbrahim sese kulak verir. Mezardaki, Seyyidler köyünün en güzel kızı Kezban'dır. Buradan sonra her ikisinin de geçmişi anlatılır. Geçmişten kahramanların içinde bulundukları ana kadar ilerleyen bir olaylar dizgesi aktarılır. Bu geri dönüşten sonra olay örgüsü kronolojik olarak ilerler.

Olay örgüsünü başlatan ilk dramatik hamle İbrahim'in mezardan sesler duyması üzerine mezarı açması ve Kezban'ı kurtarmasıdır. Burada İbrahim ve Kezban arasında

gerçekleşen bir bireysel çatışma söz konusudur. Eserde yer alan temel bireysel çatışma İbrahim ile Kezban arasındaki çatışmadır. Bu eserin bir aşk hikâyesi gibi algılanmasına neden olabilecek olan bu bireysel çatışmayı eserdeki diğer bireysel çatışmalar destekler.

İbrahim- Şehmuz

İbrahim- Hacer

İbrahim- Muhtar

İbrahim- Hurşit

İbrahim- Cemil Efendi

İbrahim- Firdevs Hanım

İbrahim- Didar Hanım

İbrahim- Emel\ Otello Sami

İbrahim- Dayıbaşı

İbrahim- Nusret

İbrahim- Fehim\ İrfan Tokgöz, Çilli Musa

İbrahim- Remzi Bey\Nebahat Hanım

Kezban- Muhtar

Kezban- Cengiz Bey

Kezban- Şehmuz

Bu ilişkilerin örgülediği bireysel çatışmalar vak'a kurgusunu oluşturur.

Üvey anne elinde büyüyen İbrahim evden kaçarak bir kamyon şoförünün yanına muavin olarak girer. Onunla çalışırken Kezban'la tanışır. Kezban küçük yaşta köyün yaşlı muhtarı ile evlenmeye zorlanmaktadır, ailesi onu adeta muhtara satmıştır. İbrahim Kezban'ı kurtarmaya çalışır ama muhtarın elinden alamaz. Böyle olunca İbrahim onu bırakmak zorunda kalır, İstanbul'a gider. Burada konaklarda, işveren elinde türlü sıkıntılar çeker, emeğinin karşılığını alamadığı gibi sürekli dolandırılır, sömürülür. Öte yandan Kezban bir sosyalist doktorun yardımıyla muhtardan kaçmayı başarır ama muhtarın adamlarından birini vurduğu için hapse düşer. Eserin sonunda İbrahim ve Kezban bir araya gelmeyi başarır.

Yağmur Sıcağı'nda kendini sosyalizme adamış bir üniversite öğrencisinin toplumu dönüştürme adına uğraş vermesi ve sonunda içinde bulunduğu zümreyle birlikte yenilgiye uğraması anlatılır.

Eser iki bölümden oluşur. Birinci bölüm kendi içinde dört kısma ayrılır; ikinci bölüm ise iki kısımdan oluşmuştur. Eserde bölümlenmeyi sağlayan, vak'anın gelişimini etkileyen büyük çaplı değişiklikler olmuştur. Bölümler içindeki kısımlar ise birbiriyle irtibatlı farklı olaylara bağlı olarak belirlenmiştir.

Eserde, sosyalizme hizmet eden ve tüm hayatını bu amaç doğrultusunda düzenleyen Zekeriya'nın toplumu dönüştürme adına verdiği mücadeleler anlatılır. Olay örgüsünün temel vak'ası budur. Bunun yanında temel vak'a etrafında şekillenen ve onu destekleyen farklı vak'a halkacıkları vardır. Güher ve kocası Ali İhsan Arta'nın hayatı, Osman Baba ve ailesinin hayatı, Madam Ani'nin hayatı, Yıldıray'ın hayatı, temel vak'ayı zenginleştiren ve destekleyen vak'a halkalarını oluşturur. Bu tutum toplumcu gerçekçi eserlerin ortak tavrıdır. Benzer vak'aların, asıl vak'ayı desteklemesi, toplum içindeki bozulmalara daha fazla örnek sunulmasını sağlar. Böylece eserin tezi daha açık bir şekilde ortaya konulur. Kapitalist düzenin oluşturduğu kokuşmuş yapı farklı çevrelerle örneklendirilerek sosyalizme olan ihtiyaç daha açık bir şekilde ortaya çıkarılır.

Eserde bu vak'a halkalarının sunumu kronolojik bir sıra takip etmez. Sık sık geri dönüşler ve ileri atlamalar yapılır. Bu sayede hem okurun merak duygusu canlı tutulur, hem de anlatıma canlılık katılır.

Eserde olay örgüsünü başlatan ilk dramatik hamle, üniversite öğrencisi olan Zekeriya'nın İşçi Partisi'ne emekçileri de dâhil etmek amacıyla Osman Baba ve ailesi ile tanışmasıdır. Bundan sonra gerçekleşen olaylar birbirine bağlı olarak ilerler. Bu tanışma Zekeriya ile Osman Baba, Fatma Ana, Şefik arasında yaşanan bireysel çatışmaları beraberinde getirir.

Öte yandan Zekeriya'nın, evinde pansiyon olarak kaldığı Madam Ani ve onun gelini Bayan Elsa ile olan münasebetleri de olay örgüsünü destekleyen bireysel çatışmaları doğurur.

Zekeriya, Osman Baba'nın hastalanması sonucu Prof. Dr. Ali İhsan Arta ve eşi Güher ile tanışır. Bu tanışma da olay örgüsüne yeni bireysel çatışmalar kazandırmıştır.

Zekeriya ile Güher arasındaki aşk olay örgüsüne farklı bir boyut getirir. Hatta şunu söyleyebiliriz ki bu iki kahraman arasındaki aşk eserin tezini tehlikeye sokmuş, asıl amacından uzaklaştırmıştır. Eseri bir aşk romanı olmaktan kurtaran taraf ele alınan aşkın sosyalizme olan tutku sebebiyle doğması ve bu yönde gelişmesi olmuştur. Eserde bunların dışında, Güher'in hizmetçisi Kâtibe ve komiser ile olan münasebetleri; Zekeriya'nın Yıldıray ve polislerle olan ilişkileri bireyler arasındaki çatışmaları oluşturmuştur.

Eserlerde yer olan bireysel çatışmalar toplumcu gerçekçi eserlerin asıl vurgulamak istediği sınıf çatışmasına zemin hazırlamıştır.

2.3.2.2. Toplumsal Çatışmalar (Sınıf Çatışması)

Toplumsal çatışma, toplumcu gerçekçi eserlerde ön plana çıkarılan bir çatışmadır. Toplumcu gerçekçi yazar eserinde kapitalizmin kokuşmakta olduğunu ve bu kokuşmuş düzenin sermayedarı desteklerken emekçiyi ezdiği fikrini vurgulamak ister, olay örgüsündeki çatışmaları da bu fikir doğrultusunda kurgular. Buna göre toplumda tarihsel süreç içerisinde düzenin meydana getirdiği sınıflar oluşmaktadır; bu sınıflaşmanın bir ucunda sömürülen emekçi sınıfı diğer ucunda sömüren sermayedar sınıfı vardır. Toplumcu gerçekçi eserlerde bu iki sınıf arasındaki çatışma vurgulanarak eserin tezi ortaya konulur.

Emekçi, üretimi sağlayan ve ürettiğinin karşılığını almayı hak eden taraftır. Ancak mevcut düzen hakkı haklıya vermez. Emekçi üretir, onun hakkını sermayedar yer. Yani emekçi ürettiğinin karşılığını alamaz, açlığa ve sefalete terk edilir. Sermayedar ise mevcut düzenin adaletsiz yönetimi sayesinde gücüne güç katar. Bu durum toplumu iki sınıfa ayırmıştır. Üreten, çalışan; ama çalıştığının karşılığını alamayan emekçi sınıfı ile emekçinin emeğini sömürerek güçlenen sermayedar sınıfı bu iki uç noktayı oluşturur. Bu sınıflaşma ise toplumda sınıf çatışmalarının yaşanmasını beraberinde getirir.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarında da durum böyledir.

Kara Ahmet Destanı'nda olay örgüsünün asıl vurguladığı çatışma ise sınıf çatışmasıdır. Eserde bu çatışma iki boyutta gerçekleşir. Birincisi eserin başkişisi Ahmet Kara ve ailesinin; muhtar ve onun yardakçıları ile yaşadığı çatışmadır. Bu çatışma içerisinde sadece Ahmet Kara'nın ailesinin değil tüm fakir köylünün muhtarla olan

çatışması yer alır. Sınıf çatışmasının ikinci boyutu ise şehirde gerçekleşir. Bu çatışmanın bir ucunda yoksul işçiler, diğer ucunda yobaz işverenler yer almaktadır. Kara ailesi, muhtarın zulmünden yılarak şehre gitmiş, şehirde de yobaz zihniyete sahip olan işverenlerin baskısına maruz kalmıştır. Tabii yine Kara ailesiyle birlikte bütün işçiler de aynı baskının altındadır. Emekçi – sermayedar arasında gerçekleşen bu çatışma eserin olay örgüsünün temel dayanak noktasıdır. **Kara Ahmet Destanı,** ezene karışı ezilenin mücadelesini anlatır.

Doruktaki Öfke'de bireysel çatışmalar eserin asıl vurgulamak istediği çatışmayı, sınıf çatışmasını, meydana getirir. Köylüler (emekçi) ve kolcular (sermayedar temsilcisi) arasında yaşanan bu çatışma olay örgüsünün temel çatışmasıdır. Tüm sosyal gerekçi eserler gibi **Doruktaki Öfke**'nin de va'z etmek istediği bir fikir söz konusudur. Eserde bu fikri taşıyan çatışma sınıf çatışmasıdır.

Köylüler ve kolcular arasındaki bu çatışma eserin başında değil, ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkar. İlk etapta köylüler, kendi halinde mutlu bir hayat yaşamaktadır. Bu güzel hayat eserin başkişisi Mıstan'ın ormanda yabancı adamlar görmesiyle değişmeye başlar. Köylüler, orman şefinin köye gelip, ormanın devlete ait olduğunu bildirmesiyle hepten çileli bir hayata sürüklenirler. Çünkü köylülerin tek geçim kaynağı ormanlardır. Orman da ellerinden alınınca tüm köy, açlık ve sefillik çeker, bu duruma üç yıl dayanabilirler. Köylüler üç yıl boyunca eldeki birikimlerle geçinmişlerdir; ancak üç yılın sonunda ne yiyecek kalmıştır ne de giyecek. Köy halkı zor bir durumdayken Mıstan kaçakçılık işini başlatır. Böylece köylü hayatını devam ettirebileceği bir yol bulmuş olur. Ancak kolcular, köylüye göz açtırmaz. Kaçakçılık yaparken yakalanan köylü hapse atılır, kolcular tarafından dövülür. Kolcuların zulmünün giderek arttığı bir sırada köyde Demokrat Parti rüzgârları eser. Yeni kurulan bu parti köylüye umut olur. Ne var ki Demokrat Parti iktidara geçtiğinde de kolcuların ezici baskınlığı devam etmiştir. Yani emekçinin kaderi her halükarda zulüm görmektir.

Sermayedarları temsil eden orman şefi ve kolcuların, emekçinin temsilcisi köylüler üzerinde kurduğu baskı kapitalizmin oluşturduğu sınıflar arasındaki mücadelenin örneği olarak verilmiştir. Eserde bireyler arasında yaşanan çatışmaların tümü sınıf çatışmasını oluşturan çatışmalar niteliğindedir.

Yayla'da bireysel çatışmaların oluşturduğu örüntüye baktığımızda bunların birleşip sınıf çatışmasını oluşturduğunu görürüz. Zaten, toplumcu gerçekçi bir eser olan

Yayla'nın sunduğu tez de toplum içinde maddi adaletsizliklerin oluşturduğu sınıfların olduğu, bu sınıflardan birinin ezildiği, diğerinin ise egemenliği elde tuttuğu fikrini ileri sürmektedir.

Eserde olay örgüsünü oluşturan bir diğer çatışma da sınıf çatışmasıdır. Şahıslar arasındaki çatışmaların oluşturduğu sınıf çatışmasının temel çıkış noktası ezen ve ezilen arasındaki mücadeledir. Ezen (sermayedar) ile ezilen (emekçi) arasında Kapitalist düzenin oluşturduğu adaletsiz ekonomik paylaşımın meydana getirdiği bir mücadele söz konusudur.

Emekçi, emeği üreten olduğu halde ürettiğinin karşılığını alamadığı için fakirdir. Birçok maddi imkândan da mahrumdur. Sermayedarlar ise ekonomik gücü ellerinde tuttuklarından her türlü maddi imkâna sahiptirler. Onlar haksız yere elde ettikleri maddi gücün güvencesiyle, emekçiyi kendisine köle etmiştir, birçok yönden kendisine bağımlı kılmış ve bu bağımlılığı kullanarak onları ezmiştir.

Şahsi keyifleri için devletin her türlü hizmetinden yararlanan sermayedar kesim, emekçilere yardım konusunda kurallara bağlılıklarını hatırlar.

Bir emekçi olan ve zamanında Demokrat Parti tarafından aldatılan Çakır Hasan'ın bürokratlara, devlet adamlarına hiç güveni kalmamıştır. Tek ümidi halkta ve ilim adamlarındadır. İlim adamları her ne kadar sermayedar sınıftan olsa da onları halkın derdini anlayabilecek aydınlar olarak görmektedir Çakır Hasan.

Bu sebeple Morsay'a kazı için gelen ekibi yöneten profesöre sevgi ve saygı gösterir, o sırada Morsay'ın yakınlarına yerleşen Orman şefine ise yüz vermez. Çünkü o, kapitalist düzenin bir parçası, sermayedar sınıfın bir ferdidir. Çakır Hasan, onun emekçiye olan zulmünü, baskısını bilir.

Çakır Hasan'ın profesörle dostluklarını ilerlettiği bir sırada, torunu Gülcan rahatsızlanır, Gülcan'ın şehre gitmesi gerekmektedir. Ama profesör cipini vermez. Çakır Hasan, doktoru Morsay'a getirmek ister; ama doktor da atamasının başka bir ile çıktığını bu sebeple Morsay'a kendisinin resmiyette bakamayacağını söyler. Sonunda öğrenciler, Çakır Hasan'a (emekçiye) destek olur ve profesörün (sermayedarın) cipini kaçırır. Böylece Gülcan'ı şehre götürürler. İlk girdikleri hastane askeri hastane olduğu için Gülcan'ı kabul etmez, sonraki ise karnesi yok diye kabul etmez. Oysa Gülcan (emekçi) ölmek üzeredir. Sonunda bir hastaneye para vererek Gülcan'ı kabul ettirirler; ama

Gülcan tedavi göremeden ölür. Geri dönen öğrenciler de (emekçi yanlıları) profesör tarafından şikâyet edildiği için yakalanır. Çakır Hasan'ın sermayedar kesimden tek güvendiği grup olan bilim adamlarına da güveni kalmaz.

Artık ona göre, ekonomik gücü ve maddi imkânları ele geçirmiş olan sermayedarlar hangi konumda olursa olsun emekçiyi ezme zihniyetine sahiptir.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da üretim güçleri filler tarafından fark edilen karıncaların sömürülüşü ve bu sömürgeden kurtulma çabaları anlatılır.

Bu eser, alegorik bir eserdir. Burada filler sultanı ve diğer filler, teknoloji açısından ilerlemiş maddi gücü elde etmiş emperyalist toplumlar ve bu toplumların yöneticilerini temsil eder. Hüdhüdler ve onların başkanı ulu kepez ise emperyalist güçlere yardakçılık yapan ve onların sömürdüklerinden paylarını alan yardakçı toplumlardır. Karıncalar ise teknolojik olarak geride kalmış ancak iş gücüne ve doğal zenginliklere sahip olan üçüncü dünya ülkelerini temsil etmektedir. Buna göre eserde esasen emperyalizme karşı direnen üçüncü dünya ülkelerinin mücadelesi anlatılır.

Eser bir halk masalından yola çıkılarak kurgulanmıştır. Sekiz bölümden oluşan eserin, her bölümünün başında vaka halkası ile ilgili açıklayıcı bilgiler yer alır ve bu bilgilere uygun karikatürler verilir:

Birinci bölüme başlarken *"Fillerin karınca ülkelerine yürüyüp kentlerini yıkıp onları tutsak kıldığıdır"* ifadesi kullanılmıştır.

Her bölüm bu şekilde tanıtıcı bilgi ile başlar ve olay örgüsüne yeni bir vaka halkası ekler.

Olay örgüsünde vakanın işleyişi kronolojik bir sıra takip eder. Herhangi bir geriye dönüş ya da ileri atlama söz konusu değildir.

Eserde olay örgüsünü başlatan dramatik hamle filler sultanının karıncalar ülkesine saldırmasıdır.

Eserde; filler sultanının (sermayedar); Ulu Kepez (yardakçı), sarıca karıncalar (ihanetçi), kırmızı sakallı topal karınca (bilinçli emekçi) ve diğer karıncalarla olan münasebetleri toplumsal çatışmaya örnektir. Bu çatışmaların her biri sömürgeci anlayışı ortaya koymaktadır.

Kırmızı sakallı topal karıncanın, tüm kırmızı sakallarla olan çatışması ise birey – toplum çatışmasına örnektir. Kırmızı sakallı topal karınca akıllıca bir yöntem bulmadan fillerle savaşmanın doğru olmayacağını söyleyerek tüm kırmızı sakallıları karşısına alır. Çünkü kırmızı sakallılar tutsaklıktan bir an önce kurtulmak istemektedirler.

Fil toplumu haksız yere karınca toplumuna saldırır ve karıncaların ülkesini yerle bir ettikten sonra onları esir alır, kendilerini haklı çıkarmak için de savaşa nedenler uydururlar. Böylece filler karıncaların iş güçlerini sömürürler, onların benliklerini yok ederek, onlara düşünme fırsatını vermeyerek bilinçlenmelerini önlerler. Fillere bu konuda hüdhüdler de yardım eder. Karıncaları bölerek onların birleşmelerini de önleyen filer, karıncalara istedikleri işi yaptırırlar. Karıncalar, filler için çalışmaktan kendilerine yiyecek biriktiremeyip yoksul düşerler. Bu yoksulluk karıncaları fillere iyice bağlar. Yalnız karıncalardan bu duruma isyan edenler vardır. Bir gün tüm karıncalar bilinçlenir ve başkaldıran karıncaların önderliğinde filler yenilgiye uğratılır.

Eserde yoksul toplumlarla onları sömürmeyi hedefleyen emperyalist toplumların savaşımları (emekçi–sermayedar çatışması) anlatılmıştır. Burada işlenen toplum – toplum çatışması aslında küreselleşmenin küçük bir köy haline getirdiği dünyada yaşanan sınıf çatışmasıdır.

Acı Lokma'da olay örgüsünü oluşturan ve eserde ön plana çıkarılan en önemli çatışma sınıf çatışmasıdır. Kapitalist ekonomik düzenin adaletsiz yönetimi toplumu iki sınıfa bölmüştür: sermayedarlar ve emekçiler. Bunlardan sermayedarlar, emekçileri sömürerek haksız kazanç elde etmektedirler. Ekonomik gücü elde bulunduran sermayedarlar cebren yönetimi ele geçirmiştir ve emekçilere hükmetmektedir.

Kurtuluş Savaşı esnasında vatan toprağını Yunan'a peşkeş çeken burjuva takımı, İstiklal Mücadelesi kazanıldıktan sonra bir anda vatansever kesilir, vatan toprağına sahip çıkar. Bu arada Rumların gitmesinden sonra boş kalan mülkleri sevabına (!) sahiplenirler ve devletten ucuza satın alırlar. Bu suretle mülklerini genişleten burjuva takımı; topraksız, fakir kasaba halkını emri altına alır. Koskoca kasabayı üç kişi yönetmektedir.

Bunlardan birisi zeytincilikte, birisi üzümcülükte, birisi de tütüncülükte öne çıkmışlardır. Tütüncülükle öne çıkan Ali Rıza Bey halkın seçimiyle (?) belediye başkanı olduğundan piyasayı istediği gibi burjuva takımının lehinde yönlendirmekte, emeği ile geçinmeye çalışan fakir halkı perişan etmektedir.

Kasaba bakımsız, halk aç ve sefildir. Genellikle rençberlik yapan kasaba halkı bir yaz boyunca gece gündüz çalışmakta, emeğinin karşılığını alacağı sarıda piyasa açılmadığı için çaresiz kalmaktadır, bu çaresizlikle el emeklerini yok pahasına kasabanın burjuva takımına verip sefil hayatına devam etmektedir. Emeğinin karşılığını alamayan emekçiler mecburen zenginlerden borç almak zorunda kalır, öderken de aldıklarının üç katı geri öderler. Ellerinde hiçbir gücü olmayan emekçiler, burjuvaya muhtaç olduklarından seslerini çıkaramazlar.

Sınıf çatışması, tüm toplumcu gerçekçi eserlerde olduğu gibi **Acı Lokma**'da da olay örgüsünde ön plana çıkarılan, vurgulanan çatışma konumundadır. Bilindiği gibi toplumcu gerçekçi eserin temel amacı; kapitalist sistemin adaletsiz yönetiminde varsıl-yoksul sınıflarının oluştuğu, bu sınıf sisteminde varsılların yoksulları ezdiği fikrini vererek kapitalist sistemin kokuşmuşluğunu ortaya koymak ve bu suretle sosyalizme olan gereksinimi vurgulamaktır. Bunu yapmak için sınıflar arası çatışma ön plana çıkarılır.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da emekçi-sermayedar arasındaki münasebetlerin oluşturduğu sınıf çatışması eserin tezini ortaya koyar. Kapitalist ekonomi anlayışının hâkim olduğu toplumlarda uygulanan ekonomik sistemin neden olduğu düzensiz mülkiyet dağılımı toplumu iki sınıfa ayırmıştır. Toplum içinde azınlığı oluşturan bir grup ekonomik gücü elde tutmaktadır. Toplumun önemli bir bölümü ise bu grubun ekonomik gücünün baskısı altındadır.

Ankara'nın Çinçinbağları'nda yaşayan aileler de bu baskıyla maruz kalan, ezilen kişilerden oluşmaktadır. Bunlar iş üreten kesim oldukları halde ürettiği işin karşılığını alamayan, yoksulluğa terk edilen kimselerdir. Düzen ve düzenin bekçileri, onları sefalete etmiştir. Yoksulluk, sefalet Çincinbağları sakinlerini ahlaksızlığa, yolsuzluğa sevk etmiştir. Onları sefalete itip, yolsuzluğa girmelerine neden olan düzen sahipleri yolsuzluklarından dolayı onların karşılarına çıkar. Onların yolsuzlukları, düzenin bekçilerine onlara eziyet etme, onları ezme hakkı vermiştir. Bu durum toplumda sınıf çatışmasına (zengin – fakir) neden olmuştur.

Eserde olay örgüsünün ilk dramatik hamlesi Antep'in Fransızlar tarafından işgal edilmesidir. Fransızlar, Antep'i işgal ettiklerinde fakir halk işgalden kurtulmanın çarelerini ararken; şehrin zenginleri, çıkarlarını düşünerek düşmanla işbirliği yaparlar. Üstelik kendilerinden yardım isteyen halka yüz çevirirler, düşman askerlerine birkaç

yüz bin koyunu hediye olarak verirken elli koyunu vatanı savunan halktan esirgerler. Bu durum halk (emekçi) ile şehrin zenginlerini (sermayedar) karşı karşıya getirir.

Kurtuluş Savaşı kazanılıp, ülke kurtarıldıktan sonra zafere sahip çıkan burjuva kesimi maddi yetkinliklerinin sağladığı avantajla yönetime geçerler, yönetime geçtikten sonra ilkin şehrin halkına dâhil olan Ermenileri zorla topraklarından sürerler, ardından sahipsiz kalan Ermeni mülklerine sahip çıkarlar.

Bu şekilde güçlerine güç katan burjuva, halkı iyice baskı altına alır. Üretim gücüne sahip olan emekçi halk, ürettiğini onlar için üretir. Karşılığında ise hak ettiklerinin çok azını alırlar. Emekçi kendi ürettiğini kullanacak maddi yetkinliğe sahip değildir ve mevcut yönetimin sermayedarı zengin eden kapitalist ekonomi anlayışı onların maddi yetkinliğe ulaşmasını engellemektedir. Emekçinin maddi yetkinliğe ulaşması, sermayedarların sonu olacağından burjuva buna bir takım önlemler alarak emekçinin ekonomik bağımsızlığa ulaşmasına engel olur. Sermayedarlar lüks bir yaşam içindeyken emekçiler sefalete terk edilir.

Eserde kapitalist toplumlardaki bu adaletsiz mülkiyet dağılımının, toplum içinde sınıflaşma meydana getirdiği ve bu sınıflaşmanın da sınıf çatışmasını doğurduğu vurgulanır.

İş Sürgünleri'nde de asıl ön plana çıkarılan çatışma, sınıf çatışmasıdır. Kapitalizmin adaletsiz sistemi az gelişmiş ülkeleri açlığa, sefilliğe ve işsizliğe mahkûm etmiştir. Türkiye de bunlardan biridir. İş gücü fazla olan ülkenin işveren kapasitesi düşüktür. Dolayısıyla ülkede işsizlerin sayısı fazladır. Almanya ise tam tersi sanayide gelişmiş, işveren kapasitesini arttırmıştır; ancak çalışacak iş gücüne sahip değildir. Almanya her şeyi para ile elde ettiği gibi işçiyi de ekonomik gücüyle elde ederler. Türkiye'de aç, sefil dolaşan işçi ekmek parası için gurbeti göze alarak Almanya'ya gider, ilk zamanlar bir işe sahip olmanın mutluluğuyla ezildiğinin farkına varmaz. O zamanlar Türk işçiler için Alman fabrikaları kendisini açlıktan kurtaran birer kurtarıcı gibidir. Onlara göre Almanların Türklere bu işi vermeleri bir lütuftur. Bu sebeple her türlü horlanmaya, itilip kakılmaya, ağır işler görüp az maaş almaya razıdırlar. Ancak giderek işçilerin üzerlerindeki baskı artmış, işler ağırlaşmıştır. Bunun karşılığında alınan ücret değişmemiştir. Ford fabrikasında çalışanların birçoğu basit sebepler yüzünden işten atılmıştır. İşten atılanların yükünü de fabrikada kalan işçilerin üzerine bırakır yetkililer. İşçi artık nefes alacak vakit bulamaz. Ağırlaşan bu şartlar işçiyi çileden çıkarır.

Emekçinin ezildiği, sermayedarların emekçinin iş gücünü sömürerek beslendiği eserde açıkça gösterilir. Emekçi, hakkını alamadığı gibi bir de baskıya maruz bırakılmıştır.

Göçük de emekçi ve sermayedar arasındaki çatışmayı ön plana çıkarır. Eserde üvey anne baskısından kaçarak şoför muavini olan İbrahim'in hayat mücadelesi anlatılır. İbrahim Şehmuz'un yanında muavinlik yaparak geçimini sağlamaya çalışır; ama aklı hep İstanbul'daki arkadaşının yanına gitmektedir. İbrahim birgün Şehmuz'dan izin alarak İstanbul'a gider, burada bir konağa işçi olarak girer; ama konağın orta yaşlı dul hanımefendisi kendisini cinsel yönden sömürmektedir. İbrahim konağı terk edip bir tiyatroda ayak işlerine bakmaya başlar; ancak burada da emeğinin karşılığını alamadığı gibi küçümsenmekte, alay konusu olmaktadır. Sonunda İbrahim'in sabrı taşar ve tiyatrodaki artistlerden birini bıçaklar, hapse düşer. İbrahim, cezaevinden çıktığında arkadaşını bulur, onunla birlikte sokak satıcılığı yapmaya başlar. Bu seferde hal ile satıcı çocuklar arasında aracılık yapan Dayıbaşı'nın sömürüsüne maruz kalır. Sonunda İbrahim, Almancılık işine girmeye karar verir ama dolandırılır.

Eserde İbrahim'in hayatıyla belli noktalarda kesişen Kezban'ın öyküsüne de yer verilir. Kezban Seyitler köyünün en güzel kızıdır. Köyün orta yaşlı muhtarı onu üçüncü eşi olarak almak ister. Babası ve abisi muhtarın teklif ettiği paraya dayanamayıp Kezban'ı muhtara verir. Kezban bir şekilde kaçarak yazgısına karşı gelir.

İbrahim sermayedarlara karşı başarısız olmuş bir emekçidir; çünkü o mücadele etmemiştir. Kezban ise sermayedarı temsil eden muhtara karşı mücadele etmiş ve başarılı olmuştur.

Kapitalist ekonomi anlayışının yoksulluğa terk ettiği emekçi, sermayedarların elinde sömürülmektedir. Ekonomik gücün verdiği üstünlük sermayedara emekçiyi ezme yetkinliği vermiştir. Emeği sömürülen ve sefalete itilen emekçi çaresiz bu ezikliği kabul eder. Kapitalizmin kokuşmuş yapısı içerisinde sınıflar arasındaki bu eşitsizlik sınıf çatışmasına yol açmıştır.

Eserde asıl vurgulanmak istenen bu çatışmadır. Bireysel çatışmaların ardındaki sınıf çatışması ön plana çıkarılır.

Yağmur Sıcağı'nda olay örgüsünde öne çıkan çatışma sınıf çatışmasıdır. Emekçi ve sermayedar sınıf arasında yaşanan bu çatışma kapitalist düzenin uygulamalarının bir sonucudur. Sermayedarları güçlendiren ve böylece emekçiyi sermayedarların kölesi

haline getiren kapitalist düzenin uygulandığı toplumda doğal olarak sınıf çatışması (ezen–ezilen çatışması) meydana gelmiştir.

Eserde emekçi kesimi Osman Baba ve ailesi temsil eder. Osman Baba Kurtuluş Savaşı'nda büyük yararlılıklar göstermiş bir emekçidir. Milli mücadeleden sonra memleketi Adana'ya dönen Osman Baba alevi olduğu için dışlanır. Bu dışlamalara dayanamayan Osman Baba memleketini terk ederek bir ağanın yanında işe girer, ağanın kızını kaçırıp evlenir ve arabacılık yapmaya başlar, çok partili döneme geçildiğinde Osman Baba'nın huzuru kaçar; çünkü Halkçılar, Demokratsın deyip çadırını başına yıkar; Demokratlar, Halkçı olduğunu söyleyip kendisine eziyet ederler. Osman Baba geçimini sağlayamaz olur, sonunda ailesini de alarak İstanbul'a göçer, yolda oğlunu kaybeder. İstanbul'a gelen Osman Baba burada da tek bildiği mesleği arabacılığı tercih eder. Bir süre bu sayede ailesini geçindirir; ancak yeni gelen düzenleme ile İstanbul sokaklarında at arabası kullanmak yasaklanır. Osman Baba'nın atına da arabasına da el koyulur. Bu duruma dayanamayan Osman Baba travma geçirerek ölür. Osman Baba sermayedar kesimin zulmüne kurban gitmiştir.

Eserde emekçi pasif konumdadır, sermayedara karşı mücadeleyi aydın kesim üstlenir. Aydın kesimi temsil eden Zekeriya emekçiyi bilinçlendirerek toplumsal dönüşümü sağlamayı hedefler; ancak yaptığı faaliyetlerden dolayı suçlu bulunarak tutuklanır. Zekeriya'nın ilk hamlesi başarısız olmuştur ama eserde bu gelecek başarıların ilk atılımı olarak değerlendirilir.

Eserde yönetimdeki adaletsizliğin doğurduğu sınıf çatışmalarına işaret edilerek sosyalizmin gerekliliği vurgulanır.

2.3.2.3. Bireyin İç Çatışması

Toplucu gerçekçi eserlerde olay örgüsünü meydana getiren bir başka çatışma bireyin iç çatışmasıdır. Belli bir eylem içinde bulunan kahramanlar zamanla yaptıklarını sorgulama gereği duyar ve bir otokritiğe yönelir. Böylece anlatıya bireyin iç çatışması dâhil olur. Bu çatışma kahramanların iç dünyalarını vermesi açısından önemlidir ve toplumcu gerçekçi eserde tezin sunulmasına katkı sağlamaktadır.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde de iç çatışmaya yer verilerek kahramanların iç muhasebeleri yansıtılmıştır.

Kara Ahmet Destanı'nda olay örgüsünü oluşturan çatışmalardan biri bireyin iç çatışmasıdır. Bu çatışmanın eserdeki en iyi örnekleri Bayram'ın ve Ahmet'in yaşadığı iç çatışmalardır.

Şehre gelerek bir hastanede çalışmaya başlayan Bayram işine sıkıca sarılır. İşini kaybetme korkusu onu her türlü baskının boyunduruğu altına girmek zorunda bırakır. Ama Bayram, zaman zaman eski hayatını özler. Bu özlem onun içinde birbiriyle çarpışan zıt duygular geliştirir. Bayram, bir yandan Daşduraklı Hilmi'nin öğretileriyle namaza başlar, dine yönelir, bir yandan da eski çapkınlıklarını özler, çoğu kez aşağı mahalleli Fatma'yı düşünürken namazını şaşırır, sonra da kendini suçlar, Tanrı'ya karşı mahcup hisseder kendini.

Benzer şekilde Ahmet de iç çatışmalar yaşar, kendisini sorgular, eleştirir:

"(Sinmek benimki!' diyordu çekilip giderken. '(Gene korktum siniyorum işte! Fakat sosyalizm işçi sınıfının ideolojisini değil mi? Hani işçi sınıfı ortada? Niçin o temizlemiyor partiyi oportünistlerden?)" (Baykurt: 1977, 275)

Ahmet savunduğu dava içindeki hizmeti hususunda sürekli kendisini sorgular, yeterince atılgan olmadığını düşünür, korkak oluşunu eleştirir. Ahmet eserde dönüştürücü tip olarak, ezilmişliğe son vermek için roman boyunca mücadele eder. Ahmet ve onun gibi düşünenlerin başlattığı ihtilal girişimleri ilk etapta başarısızlıklarla sonuçlansa da eserin sonunda başarı adına bir umut ışığı yakılır.

Eser kazanılacak zafere işaret ederek biter. Yani olay örgüsünün ucu açıktır. Sosyalist romanların ortak özelliği olan bu yapı **Kara Ahmet Destanı**'nda da uygulanır. Çünkü eserin amacı okura devrimin gerçekleşeceği ve sosyalizmin geleceği fikrini vermektedir.

Doruktaki Öfke'de de olay örgüsünü zenginleştiren çatışmalardan biri bireyin iç çatışmasıdır. Kamyoncu Deli Cemil'in yaşadığı iç çatışma bunlardan biridir. Orman şefini yardan aşağı yuvarlayan Cemil'in ruh halini anlatıcı şöyle yansıtır:

"Bir yarış başlıyor içinde. Gitse şimdi. Ne kadar parası varsa verse, Mıstan, ben yaptım der miydi acaba? Evet, ben attım şefi uçurumdan aşağı. Kimse kimseyi yakalayamaz ki. Kimse görmemişti ki… Bakarlardı uçurumun dibine düşmüş derlerdi. Hatta tabanca bile kalsaydı orada çok iyi olurdu. Daha çok köylüler kullanırdı o tabancayı, onlardan bulurlardı. Cemil'e de onlar vermişlerdi nasılsa.

Yok, içi elvermedi yine. En iyisi düşmüş olmasıydı. Haydi, kaçakçılığı yüklüyorlardı köylünün üstüne. Ama cinayeti yüklememeliydiler." (Toy: 1977, 295)

Deli Cemil, işlediği cinayeti köylülerin üzerine yıkmayı geçirir aklından ama vicdanı elvermez.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de bireyin iç çatışmasına yer verilir. Bu çatışmanın iki boyutu vardır; bireyin iç çatışması, toplumun iç çatışması. Osmanlı Devleti, Almanlarla girdiği Birinci Dünya Savaşı'nı kaybetmiş işgale uğramıştır. Padişah bu durumu kabullenmiştir. Ancak Anafartalar kahramanı olarak bilinen Mustafa Kemal direnme taraftarıdır, direnmek için çevresine kurtuluşa inananları toplamıştır. Toplumun zihni karışmıştır. Ortada bir işgal vardır, vatan, din, namus işgal edilmiştir. Padişah bunu sükûnetle karşılamakta hatta vatanı savunma düşüncesini ortaya atan Mustafa Kemal'i kâfir ilân etmektedir. Bir yanda yüzyıllarca Türk milletine yöneticilik yapmış, halifelik bayrağını dalgalandırmış Al-i Osman vardır, diğer yanda ise ayakaltına alınan değerleri kurtarmaya azmetmiş bir kahraman. Toplum içindeki her fert aynı çatışmayı yaşamakta bu iç çatışma toplumun iç çatışması halini almaktadır.

"…bunun ağabeyleri, Enverler, Niyaziler de böyle sarhoş naralarıyla gelmişlerdi. Vatanı paralayıp def oldular. Bu da zahir baktı ki birkaç işgal edilmemiş vilayet kaldı. Haydi, bunlarında hatırı kalmasın! Biz de bunları da batıralım da… Elle gelen düğün bayram!" dedi. Baba mirası da değil ya… Anlının teriyle hiç kazanmadı… şu halde âdet değişmiş mirim. Dünya altüst olmuş besbelli! Eskiden paşalar muharebe kazanır, düşmandan kale fethederleri. Şimdi tersine elde kalacak gibi olanları da düşmana peşkeş çekiyor teresler!

Kıylükal gittikçe çoğalıyordu. (Tagi) diyen oldu. (Bağı) diyen oldu. (Deli) diyen oldu. (Veli) diyen oldu. Bir rivayet: padişah, din ve millet düşmanı! Bolşevik makulesi bir serseri! Diğer bir rivayet: tastamam Müslüman'a geleceği vaat olunan Mehdi-i Resul." (Tahir: 2004, 219-220)

Mustafa Kemal hakkındaki bu tereddütlü düşünceler birçok bireyin yaşadığı iç çatışmanın ürünü olarak verilir. Bu iç çatışma aslında toplumun iç çatışmasıdır. İnanmak ile inanmamak, kabul etmek ile reddetmek arasında yaşadığı tereddüdün oluşturduğu bir iç çatışmadır.

Acı Lokma'da olay örgüsünü oluşturan çatışmalardan biri de bireyin iç çatışmasıdır. Eserin başkişisi; fakirliğin, yobazlığın, anlayışsızlığın ve fikir hapsinin kendisini kıskaca aldığı bir zaman Sabahattin Ali gibi yurttan kaçmayı düşünür; ancak bunu yapamaz. Başkahraman yaşadığı bu ikilemi şöyle anlatır:

"Artık ben de S. Ali'ye her zamankinden daha yakındım. O da bana öylesine… Düştüğü yerde ben oturuyordum ama kalktığım zaman bende dirilen ve kan revan içinde doğrulan o idi. Hemen yürüyüveresim geldi. Onun yarıda kalan yolunu tekmillemek, kurtuluş eşiğini onun yerine atlayıvermek için. Bir adım isterdi yalnız atamadım. Cesaretim yetmedi.

Şimdi doğru oturup, doğru konuşalım. Görünmez bir kement geldi sanki ve beni ilmiğine alıp geri çekti. Neydi bu kement? Vatan mı, ölü anam mı, baba ocağı mı, evlat mı, son aylarımda acı lokmayı paylaştığım bir iyi kadın mı, yoksa bekâr odamda okuyup bitiremediğim son kitap mı?

Sonra arkamdan namussuzların namussuz, vatansızların vatansız diyecekleri kaygısı mı? (…) Hangisi olduğunu bilemedim. Bildiğim şu ki, bu kement beni yine İstanbul'a kadar çekti." (Erdinç: 2006, 265)

Eserde yurttan kaçmaya cesaret eden başkişi ve üç arkadaşının kendi içlerinde yaşadıkları çatışmaya da yer verilir:

"Üçü de sordu kendi kendine zaten. Bir kez daha sordular:

"Korkuyor muyum?"

"Yok, canım çocuk değilim ya!" (Erdinç: 2006, 15)

Düşünce suçundan dolayı baskı gören üç arkadaşın yurttan kaçarken yaşadığı korku bu şekilde ifade edilir.

Gemileri Yakmak'ta da iç çatışmaya yer verilir. Eserin başkişisi Memo, sevgilisi Sevda ile nişanlısı Yıldız arasında kalır ve bir iç çatışma yaşar. Sevda, âşık olduğu kadındır ve onu birçok yönden kendine bağlamıştır. Ama o bir genelev kadınıdır. Yıldız ise güzel temiz bir kızdır; ama onda Sevda'nınki gibi bir dişi yön yoktur. Bu durum Memo'yu ikilemde bırakır.

"Gitmek ya da gitmemek. Bir sorun muydu bu? Cezaevinde çok düşünmüştü; Sevda bir kadındı. Erkeğini her bakımdan doyuruyordu. Ama Sevda kendini satan bir kadındı

şimdi kendini değilse bile başka kadınları satıyordu. (…) Ve bu paraları özel işlerine harcamak. Söz gelimi bu paradan Yıldız'a armağan almak! "Olmaz!" diye bağırdı. "Olamaz!" (Bahadınlı: 1977, 178)

Memo'nun iç dünyası bu şekilde açılarak onun kimliğindeki değişme aşaması ortaya koyulmuştur.

Yağmur Sıcağı'nda da bireyin iç sorgulamaları iç çatışmayı oluşturmuştur. Osman Baba, Adanalı bir alevi Türkmen'dir. Alevî olduğu için dışlanan Osman baba, bir de Halk Particilerin hışmına uğramıştır. Halk Partisi taraftarları onu Demokrat zannedip çadırını yıkmışlardır. Osman Baba bunun üzerine İstanbul'a gelir, burada devrimciliği savunan üniversite öğrencisi Zekeriya ile tanışır. Zekeriya ona Sosyalizmi anlatmıştır, işçinin, emekçinin ezildiğini, sömürüldüğünü, buna dur denilmesi gerektiğini söylemiştir. Osman Baba, Zekeriya'nın söylediklerine hak vermektedir; fakat devrimcilerin 'komünist' olduğu duyumu onun, Zekeriya'ya tam olarak inanmasını engeller. Osman Baba, böylece kendi içinde bir ikilem yaşar. Bir yanda ülkeyi kurtaran Mustafa Kemal Atatürk'ün kurduğu Halk Partisi vardır; diğer yanda ise işçinin, emekçinin hakkını savunduğunu söyleyen İşçi Partisi vardır. Osman Baba, kendi içinde bu iki görüşü çatıştırır:

"Ama 'Zekeriya çocuk mu haklı yoksa?' Anlamsız bir başkaldırının öfkesiyle, arada bir gözlerinin içine baka baka kalabalığın, başparmağını burnunun bir yanına bastırıyor…" (Ceyhun: 1978, 126)

Osman Baba'nın bu iç çatışması aslında emekçinin iç çatışmasını temsil etmektedir. Emekçi sosyalist hareket karşısında kararsızdır. Bir yanda yıllarca inandığı siyasiler diğer yanda daha yeni baş gösteren bir hareketin partisi vardır ve emekçi bu ikisi arasında kararsız kalmıştır.

2.3.2.4. Birey-Toplum Çatışması

Birey-toplum çatışması, bireyin topluma yabancılaşması ve toplumdan soyutlanmasıyla oluşur. Birey yaşadığı toplumun hayat tasavvurunu eleştirir, bunu değiştirmeye çaba gösterir; ancak başarılı olamaz bunun üzerine içine kapanır ya da her şeye rağmen mücadeleye devam eder. Tüm bunlar bireyin toplumla yaşadığı çatışmaları meydana getirir.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde bu çatışmadan yararlanılmıştır. Topluma karşı olan birey eserlerde idealize edilmiş, olumlu tip olarak sunulmuştur.

Kara Ahmet Destanı'nda bireyin toplum ile olan çatışmasına yer verilir. Bunların ilki Irazca'nın dış dünya ile yaşadığı çatışmadır. Kendi hayat felsefesini oluşturan Irazca yaşadığı olaylar, eziklikler sonucu içine kapanmış adeta topluma cephe almıştır. Oluşturduğu dünyanın dışındakilerle hayat felsefesine uygunlukları ölçüsünde barışıktır, bunun haricinde topluma sırtını dönmüştür. Çünkü ona göre hayatta iki grup hüküm sürer; birisi ezenlerdir, ikincisi ezilenler. Ezenlere kesinlikle düşmandır. Ezilenler ise pısırık kaldığı için düşman olunmaya layıktır. Böylece toplumda hakkını savunanlar hariç herkes Irazca'nın düşmanıdır.

Bireyin toplumla olan çatışmasına bir başka örnek de Ahmet ile sosyalist arkadaşları arasındaki çatışmadır. Ahmet okuyup kaymakam olma isteğindedir. Ancak arkadaşları bu isteğe karşıdır. Çünkü kaymakam olmak demek düzenin kapıkulu olmak demektir. Ahmet bu yanlış anlayışı yıkmak için uğraşır.

Birey-toplum çatışması **Doruktaki Öfke**'de de tespit edilmiştir. Bu çatışmanın bir ucunda köyün bilgesi Cumali, diğer ucunda ise tüm köylüler yer almaktadır. Çampınarı köyünde Demokrat Parti rüzgârlarının estiği bir dönemde Mıstan'ın öncülüğünde tüm köylü Demokrat kesilmiştir; ancak köyden sadece Cumali, Demokrat Parti'ye karşı çıkmıştır. Onun karşı çıkmasının iki nedeni vardır; birincisi devlete karşı çıkmanın hayırlı olmayacağı kanaatini benimsemesi, diğeri ise cephede emrinde bulunduğu İsmet Paşa'ya vefa borcu hissetmesi. Bu iki sebepten dolayı Cumali, Demokrat Parti'ye karşı çıkar. Tüm köylü onu ikna etmeye çalışsa da o görüşünden vazgeçmez.

Yayla'nın Çakır Hasan'ı da toplumla çatışma halindedir. Çakır Hasan ve toplum arasındaki bu çatışmanın sebebi, Çakır Hasan'ın bir zamanlar Demokrat Parti üyeleri tarafından kandırılmasıdır. Çakır Hasan'ın gönül verdiği DP hiçbir sözünü tutamaz. Oysa partiyi iktidara getirmek için köy köy dolaşmış, partililerin yalanlarını halka anlatmıştır Çakır Hasan.

Anlattığı hiç bir şey çıkmayınca, Çakır Hasan hepsine birden küser, hiçbir devlet adamına güveni kalmaz, hepsine yüz çevirir. Onun yüz çevirmesi de aslında bir emekçinin düzen ve düzen adamları karşısındaki ezginliğinin sonucudur.

Birey-toplum çatışması Aziz Nesin'in **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz**'ında da görülür. Yaşar Yaşamaz'ın birey olarak içinde bulunduğu toplumla, toplumsal düzenle olan uyuşmazlığı birey- toplum çatışmasını meydana getirmiştir.

Yaşar Yaşamaz, bürokrasinin şekilci anlayışına, memur zihniyetine kurban gitmiş bir vatandaştır. O bürokrasinin bu anlayışı yüzünden nüfus kâğıdını almaya geldiğinde, herhangi bir işe girmek istediğinde, ev kiralarken ölü kabul edilir; askere alınırken, babasının borçlarını öderken, vergi verirken düzeni eleştirdiğinde yaşıyor olarak görülür. Yaşar'ın içinde bulunduğu bu trajikomik durum dış dünya ile onu karşı karşıya getirir. Yaşar, toplumla bir türlü uyuşamaz.

Acı Lokma'da da çok etkin olmamakla birlikte birey-toplum çatışmasına yer verilir.. Bu çatışmalardan ilki Bahri ve Yunan toplumu arasında yaşanır. Kurtuluş zaferinin kazanıldığı günlerdir. Pes eden Yunan, bölük bölük kaçar; ama kaçarken yakıp yıkar. Bahri evinin yandığını görünce kaçan Yunan ordusunun peşine takılır ve ömrü boyunca koşusunu sürdürür, adı Deli Bahri olur; Yunan askeri Bahri'nin vatanını alamamıştır ama evini, ailesini yakıp gitmiştir.

Birey–Toplum çatışmasının yaşadığı bir başka vaka da Halil Efendi'nin topluma, siyasilere küsmesidir. Halil Efendi yardımcı öğretmenlik yapmıştır. Boşta kaldığında köy imamlığı da yapar.

İçki içtiği gerekçesiyle tüm kasaba ona gâvur imam der. Araştırıp sormadan ölen eşinin ölüm nedenini, hatta eşeğinin ölüm nedenini bile onun üzerine yüklerler. O, kendisiyle hiçbir ilgisi olmayan bu suçlamalara cevap vermez. İçine kapanır ve tüm kasaba halkına küser.

"Babam küsmüştü artık. Ama herkese, her şeye. En başta feleğe, sonra Gaziye. Hani yoluna o Arap komiseri diken Gazi'ye. Hem de o kadar küskündü ki ona (…)" (Erdinç: 2006, 141)

2.3.2.5. Uluslar Arası Çatışmalar

İki farklı toplum arasında yaşanan çatışma uluslar arası çatışmaları doğurur. 1977 yılında yayımlanan eserlerde bu çatışma emperyalist güçlerle üçüncü dünya ülkeleri arasında gelişmiştir. Maddi gücü elinde tutan emperyalist toplumlar, ekonomisi zayıf ama yer altı ve yer üstü zenginliğe sahip olan üçüncü dünya ülkelerini sömürgeleri

altına almak için sıcak ya da soğuk savaşa başvurur. Bu çatışma aslında sınıf çatışmasının küreselleşmiş şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani bu çatışmanın özü yine emek-sermaye çatışmasıdır.

Toplum-toplum çatışması Kemal Tahir'in **Bir Mülkiyet Kalesi**'nde kullanılır. Eserde Osmanlı Devleti ile emperyalist devletler arasında yaşanan savaş bu çatışmayı meydana getirir.

Balkan Savaşı, ardından Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı Devleti'nin sonunu hazırlamıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale Cephesi'nde zafer kazanılmasına rağmen Almanlar mağlup olduğu için yenilmiş sayılan Osmanlı Devleti, İtilaf devletlerince işgal edilir. Eserde İtilaf devletleri sömürgeci güçleri temsil eder. Emperyalist güçlerin amacı bin bir sarsıntıyla zayıflatıp yok ettikleri bir gücün tüm imkânlarını sömürmektir. Bu amaçla Anadolu'nun büyük bir kısmı işgal edilir. İşgal edilen yerlerde önce halka baskı yapılır, bu güç gösterisinin ardından asimile edilmek istenilen halka makul davranılır. Bu şekilde emperyalist güçler Anadolu'nun hem yer altı hem de yerüstü zenginliklerini hem de insan gücünü elde etmiş olacaklardır. Bu durum karşısında Türk halkı ikiye bölünmüştür. Dini inanışları elvermediği için aynı zamanda halife olan padişaha karşı gelmeyen taraf ve padişahın karşısında Mustafa Kemal'e destek veren taraf. Esasen Mustafa Kemal'i destekleyen taraf da kendi içinde bölünmeler yaşamıştır. Düzenli orduyu kabul etmeyen çeteciler, hayal edilen zaferden sonrasını düşünerek koltuk sevdasına kapılanlar, her şeye rağmen padişah taraftarı olanlar.

Sömürgeci güçlerin amaçladıkları bu bölünme bir şekilde yerini birliğe bırakır. Türk halkı birleşir ve tüm dünyayı karşısına alır. Eserde bu direniş vatan kurtarmaktan ziyade emperyalizmin ağzının payını vermek amaçlı bir direniş olarak ele alınır. Bu direnişte emperyalizme karşı olan Bulgar ve Yunan Bolşevikleri ile Bolşevik Rusya da Türk toplumuna destek olmuştur. Bir bakıma Kurtuluş Mücadelesi'ni başlatan işaretin sosyalist düşünce olduğu fikri ortaya atılmıştır. Türk halkının sömürgeci güçlere karşı olan bu mücadelesi, sosyalist anlayışın bir çıkışı olarak değerlendirilmiştir.

Kemal Tahir, birçok toplumcu gerçekçi yazardan farklı olarak tarihteki önemli çıkışları değerlendirir, özellikle de milletçe hassasiyet duyulan olaylar onun çıkış noktası olur. Bu çıkış noktası onun fikri zeminini sağlamlaştırır. Ardından yazar, fikirlerini bu zemin üzerine inşa eder, dolayısıyla etki alanını arttırır. **Bir Mülkiyet Kalesi**'nde de bir

dönüm noktasını, Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna denk gelen yılları zemin olarak seçer. Bu eseri tarihi romandan ayıran nokta yazarın asıl anlatmak istediğinin tarihi bir dönem olmayışıdır. Burada iki toplumun, Türk toplumu ile batı toplumunun, tarihteki çatışması eserin alt zeminin oluşturur. Yazar bu zeminin yüzeyini tarihe göre değil, tebliğ etmek istediği fikre göre doldurmuştur.

Acı Lokma'da da uluslar arası çatışmaya verilmiştir. Bu çatışmanın temelinde de sömürgeci zihniyet vardır. Osmanlı Devleti'ni güçsüz gören emperyalist güçler bundan yararlanmak istemişlerdir. Bu amaçla yurdun dört köşesi işgal altına alınır. Ancak, Türk milleti esareti kabul etmez ve buna başkaldırır. En sonunda düşman pes eder; ama giderken vatan toprağına zarar vererek gider. Eserdeki bu çatışma sömürgeci zihniyetin tüm dünyada hâkim olduğunu gösterir.

Gemileri Yakmak'ta da uluslar arası çatışmaya yer verilir. Az gelişmiş Türk toplumunun emperyalist anlayışa sahip Fransız askeri tarafından işgali bu çatışmayı doğurur. Birinci Dünya Savaşı'nda hükmen yenik sayılan Osmanlı Devleti düşman güçlerce işgal edilir. Antep de Fransızların hakkına düşmüştür. Fransızlar Antep'i işgal edip bütün zenginliklerini yağmalar, halka zulmeder ve halkı sömürür. Antep halkı vatan toprağını bu sömürgeden kurtarmak için birlik olur; ancak mücadele için gereken maddi kaynak yoktur. Antep'in yobaz zenginleri Fransızlarla iş birliği yaparak vatanı düşmana peşkeş çekerken Antep halkı yokluk içinde mücadele etmektedir. Halk sonunda mücadeleyi kazanır ama zaferi zengin takımı sahiplenir.

Uluslar arası çatışma **İş Sürgünleri**'nde de görülür. Eserde Türk toplumu ile Alman toplumu arasındaki uçurum, bu iki toplumu oluşturan fertler arasındaki ilişkilerle ortaya konulur.

Türkler sabırsızdır; Almanlar rahat insanlardır. Türkler çok çabuk öfkelenir ve bazı değerleri için her şeyi gözden çıkarabilmektedir. Almanlar ise alttan almayı bilir. Türkler vakti diledikleri gibi kullanmayı sever, Almanlar ise son derece dakiktir.

Tüm bunlar iki toplum insanın farklılığını ortaya koyar. Türkler, Almanya'da bu farklılığın getirdiği kültür çatışmasını yaşar.

2.4. ŞAHISLAR KADROSU

Şahıs olaya dayalı eserlerde önem arz eden bir unsurdur. Kurgulanan vak'ayı sergileyecek olan olan şahıstır; çünkü olaylar onun başından geçecektir. Bu sebeple şahısların varlığı, kimliği, sosyal ve kültürel durumu bir olayı ortaya koymada önem taşır. Edebi metinlerde şahısların kurgulanmasında iki yöntem takip edilir: Belli bir zümreyi temsil eden tip ve kişisel kimliğini sergileyen karakter. Emin Özdemir Eleştirel Okuma adlı eserinde tip ve karakterin tanımını şu şekilde yapar:

"Tip yalın bir tanımla benzerlerinin ortak yönlerini kendisinde toplayan, onları simgeleyen kişilere denir. İnsana özgü onu yücelten ya da aşağılaştıran nitelikler, davranışlar, yönelim ve yönsemeler bir kişide toplanır. Bu bağlamda tipler olağan, gündelik yaşamda karşılaşılan sıradan insanlar değildir.(…) Karakter, bireylerin huy ve davranış özelliklerine verilen addır. Kişilikle özdeştir. Oluşumlarında bireysel ve toplumsal nitelikli, ulusal tarihsel etkenler vardır."(Özdemir:2007,131)

Toplumcu gerçekçi eserlerde ele alınan temel konu emek-sermaye çatışması olduğundan daha çok tip kurgulaması önplandadır. Belli sınıfları temsil eden belli tipler söz konusudur.

Buna göre şahıslar kadrosu dörde ayrılır: Emekçiler, sermayedarlar, sınıfına ihanet edenler ve emekçi yanlıları.

Toplumcu gerçekçi eserlerde emekçilerin yanlı bir tavırla kurgulandığı görülür. Köylü, işçi, hayat kadınları, kenar mahalle insanları gibi grupları içeren emekçi sınıfı her durumda haklı ve hakkı yenen taraf olarak kurgulanır. Patron, işveren, muhtar/ağa ve diğer yöneticilerin oluşturduğu sermayedar sınıf ise her zaman ezici ve sömürücü tipler olarak sunulur. Bu açıdan bakıldığında toplumcu gerçekçi eserlerde iyiler ve kötüler vardır; iyiler sonuna kadar iyi kötüler olabildiğince ezici ve sömürgendir. Sınıfına ihanet edenler de kötülere dâhil edilir. Öğrenciler ve meslek sahiplerinin oluşturduğu emekçi yanlıları ise iyiler grubunda yer alır. Toplumcu gerçekçi eserlerin birçoğunda yer alan bu sınıf, devrimin başlatıcısı ve teorik yönünü götüren taraf olarak yansıtılır. Bilindiği gibi sosyalist düşünce işçi ve emekçilerden ziyade onları destekleyen bilinçlendirmeye çalışan öğrenci grupları ve çeşitli meslek gruplarından kişiler tarafından benimsenmiştir.

Onlar sosyalist anlayışın ve bu anlayışı hayata geçirecek olan devrimin teorik yönünü götürürler. İşçi ve emekçilerin içinde bulundukları ezginliği fark etmesini sağlamak, bu iki grubu birleştirmek ve haklarını aramalarına yardımcı olmak onların faaliyetleri arasındadır.

Bu gruptakiler eserde olumlu ve örnek kimliklerdir. Onların bazıları emekçi sınıfından burjuvaya yükselmiş ama burjuva zihniyetini benimsememiş kimselerdir, bazıları da burjuva oldukları halde bu zihniyete karşı çıkanlardandır.

Toplumcu gerçekçi eserlerde idealize edilen tipler çoğunlukla emekçi yanlısı aydınlar olmuştur, bunun yanında sınıf bilincine ulaşmış toplumu dönüştürme yetkinliğini elde etmiş emekçiler de idealize edilmiştir.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarında şahıslar kadrosunun kurgulanış biçimi yukarıdaki gibidir.

2.4.1. EMEKÇİLER

2.4.1.1. İşçi/Irgat/Sömürülen Köylü

2.4.1.1.1. Irazca

Kara Ahmet Destanı'nda Ahmet Kara'nın ninesi Irazca mücadeleci bir emekçidir. Bilindiği gibi Irazca'nın hayatı **Kara Ahmet Destanı**'nın konu bakımından öncesi niteliğindeki **Yılanların Öcü** ve **Irazca'nın Dirliği** adlı eserde daha önplanda ele alınır. **Kara Ahmet Destanı**'nda ise çok etkin değildir. Irazca da tüm emekçiler gibi yoksulluğun çaresizliğin kıskacında yaşamıştır. Bu yaşam Irazca'da *"direşgen"* bir kimlik geliştirmiştir. Irazca hiçbir ezginliğin altında kalmayan, kendisine yapılan zulmün öcünü alma hırsını taşıyan mücadeleci bir emekçidir. Yaşlı olmasına rağmen bu dinamiği hiç kaybetmez. Eserde başkişi Ahmet Kara'nın mücadele hırsının kaynağı olarak Irazca gösterilir. Irazca, kendine ait bir hayat görüşü belirlemiştir. Bu görüşün dışında kalan her şey ona göre mücadele edilecek bir hasımdır:

"Kara Şali'nin direşgen avradı Irazca'dır o! Dininden döner, dediğinden dönmez! Dediğini der, eniğini yer. İddahçıdır."(Baykurt:1977,28)

Irazca moral değerler açısından olumlu bir kimliktir. Hatta eserde onun kimliği adeta kan bağı ile sirayet eden bir olgu olarak değerlendirilir ve Irazca örnek bir kimlik olarak

verilir. Irazca kendine ait görüşleri olan, kendi duygu dünyasını yaşayan birisidir, eserde onun kimliği dönüştürücü tipin kimliğinin oluşmasında etkin rol oynar. Bu açıdan Irazca, yönlendirici güç görevini üstlenir.

2.4.1.1.2. Bayram Kara

Kara Ahmet Destanı'nda emekçi sınıfına dâhil olan bir başka şahıs Ahmet Kara'nın babası Bayram'dır. Bayram köyünde çok ezilmiş, zulüm görmüş birisidir. Yaşadığı yoksulluğa bu zulümler de eklenince Bayram'da bir çekingenlik, içine kapanma tavrı hâkim olmuştur. Bayram, anası Irazca gibi direşken değildir, pısırık ve garanticidir. Bayram, bu yüzden muhtarla mücadele etme yerine şehre kaçmayı tercih eder; ama emekçi olmanın kaderi zulüm olduğundan şehirde de baskılara maruz kalır. Zaten köyde muhtar tarafından iyice sindirilen Bayram, şehirde de yobazların baskısını görünce onlara hemen boyun eğer, hayatını onların öğretileri doğrultusunda değiştirir ve ailesine de bu konuda baskı yapar. Çünkü Bayram, işinden olmaktan korkar:

"Geldik şuraya ayak uyduralım, köyde uyduramadık, şehirde uyduralım. Vardığın yerin demiş elin oğlu gözleri körse sen de birini yumuver."(Baykurt:1977,7)

"Bayram boldan atmış, yukardan tutmuştu hastanede: 'Oğlumu hoca yanına verdiğim gibi kızımı da hafızlığa yerleştiriyorum!..' Böyle boldan atar yukardan tutarsa, hastanede kendisinin, Haççа'nın yerinin demir çelik gibi sağlamlaşacağın, işten çıkarmaya kimsenin gücünün yetmeyeceğini düşünüyordu. Çünkü bir kez çıkarılırsa nereden bulacaktı hem karısına hem kendine böyle rahat biter bir iş."(Baykurt:1977,34)

Bayram son ana kadar bu korkak tavrını korur. Onun bu korkusu, onu sermayedar yardakçısı yapmasa da sermayedara yaranmaya çalışan birisi konumuna düşürür. Bayram'ın bu kişiliği eser boyunca eleştirilir. Bayram, şahsi çıkarları ile sınıfının çıkarları arasında kalmış ve şahsi çıkarlarını tercih etmiş bir emekçidir. Bu açıdan bakıldığında moral değerler açısından olumsuz bir kimliktir. Ancak hemen şunu belirtelim ki Bayram karşı güç değildir. Onu karşı güç olmaktan zihninde gizlediği emekçilik ruhu kurtarır. Zaten eserin sonunda bu ruh ortaya çıkarılır. Bayram eserde yardımcı güç konumundadır.

2.4.1.1.3. Mıstan

Doruktaki Öfke'nin başkişisi Mıstan, bir emekçidir. O da tüm Çampınarı köylüleri gibi geçimini ormandan kazanmaktadır.

Eserde Mıstan'ın çocukluk yıllarından gençlik yıllarına kadar olan dönem anlatılmıştır. Özellikle de Mıstan'ın gençlik döneminde yoğunlaşılmıştır. Çünkü Mıstan asıl görevini bu dönem zarfında gerçekleştirir.

Mıstan; zayıf, kara kuru bir delikanlıdır; ancak görünüşünün aksine çok güçlü ve çok zekidir. Aynı zamanda Mıstan, doğru sözlü ve büyüklerine karşı saygılı bir kişiliğe sahiptir. O belli bir yaşa geldikten sonra babasıyla oduna gitmeye başlar. Kısa sürede odunculuğu öğrenir ve çalışkan bir genç olduğunu da ispatlar. Onun kestiği odunlar hem çevre köylerde hem de şehirde ünlü olur. Mıstan, çalışkanlığıyla, becerikliliğiyle köyde herkes tarafından sevilen birisi haline gelir.

Mıstan köylünün kendisine olan sevgisini boşa çıkarmaz. Ormancılar gelip ormanı zapt ettiklerinde işsiz kalan köylüyü sefillikten kurtarmak için düğüne hazırladığı toplu parasını köye bağışlar:

"Eğer üç yaz önce Mıstan'ın ocakları yakılmamış olsaymış, köy çoktan açlığın pençesine düşecekmiş. Üç yıldestekledi onlar. Giysileri, damın köşesinde duran buğday çuvalları üç yıl yetişti onlara."(Toy: 1977, 153)

Bu Mıstan'ın köylüsünü ilk kurtarışıdır. Bu kurtarış asıl kurtuluş için verecek olduğu mücadelelerin habercisidir. O, köylünün iyice çaresiz kaldığı bir dönemde de cesaret gösterip kaçakçılık işini başlatacaktır. Mıstan, bu davranışıyla bütün köylünün peşinden gittiği bir lider olur. Mıstan'ın kabul ettiği her görüş köylü için de kabul edilmiş demektir. Demokrat Parti meselesinde de öyle olmuştur. Mıstan partiyi benimsediği için herkes bir anda Demokrat kesilmiştir.

Yine köylünün daraldığı birgün Mıstan'ın ağaç kesme yasağın delmesi ve ormana yürümesiyle tüm köylü onun peşinden gitmiştir:

"Mıstan'ın kendiliğinden ormana dalışı bir yasağı bir tabuyu yıkıvermişti. Baltasını kapan koşuyordu ormana. (…) Mıstan önderliğin sorumluluğunu bütünüyle yüklendiğini sandı."(Toy: 1977, 166)

Tüm bu yönleriyle Mıstan Pospelov'un tanımladığı olumlu tipi yansıtır. *"Görünürde hiç çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile bu kahraman yeni yaşamın kurulması amacıyla elinden geleni yapar."* (Pespelov: 1977, 496)

Mıstan ilk etapla köyünü, kolcuların elinden kurtarmak için yola çıkmıştır. Ancak Demokrat Parti üyelerinin yaptığı bilinçlendirmeyle amacı genele yayılır. Artık o tüm emekçilerin sermayedarlar karşısındaki ezginliğini öğrenmiştir. Sadece köyde yaşanacak bir dönüşüm olması mümkün değildir. Dönüşümün gerçekleşebilmesi için tüm emekçilerin hakkı savunulmalıdır. Mıstan bunu kendisine görev edinir. Bu sebeple düzenin temsilciliğini yapanlara karşı hep cesaretli davranır. Birgün şehre giderken kolcu Hasan'a rastlar ve karşısında cesaretle durur. Tüm köylüleri sindirdiğini zanneden Hasan, Mıstan'ın bu kadar cesur oluşuna şaşırır:

"İkirciklendi Hasan. Bir dümen vardı bunda. Hiçbir şey belli olmuyordu ki itin yüzünden. Hiçbir şey anlaşılmıyordu. Sanki dümdüz bir duvardı. Arpa ekmeği gibi kara, buruşuk, kavruk bir duvar.(...) Oysa kaç tanesini yakaladı bunlardan Hasan. Kolcu sesini duydular mı ya eşeklerini bırakır kaçmaya başlarlar can havliyle ya da kaçamayacaklarını anladılar mı titrerler oldukları yerde. Bu hiç birine benzemiyordu. Ne eşeğini bırakıp kaçıyordu ne de titriyordu korkusundan. Öyle Hasan nasıl bakarsa dimdik bakıyordu gözlerinin içine. (…) birden irkildi Hasan. Demek bu oydu. Ünlü kaçakçı Mıstan. Dağ köylülerinin kolcu yetişmez, kurşun işlemez dedikleri Mıstan."(Toy: 1977, 184-186)

Mıstan eserde emekçileri temsil eden bir tiptir. Bu sebeple ait olduğu sınıfın genel çizgileriyle sınırlı olarak verilir. Yani Mıstan'ın şahsi duygulanmaları, şahsı adına verdiği mücadeleler yoktur.

Mıstan'ın Eşe'ye duyduğu aşk bile yıllarca kalıplaşmış bir duygunun uzantısı niteliğindedir. Dedesi, babası nasıl âşık oldularsa o da aynı şekilde âşık olur ve onlar âşık olunca ne yaptılarsa o da aynısını yapar. Bir geleneği yerine getirir gibi yaparlar her şeyi. Yani Mıstan'ın aşkı da şahsi duygulanmadan ziyade tipikleşmiş bir tavırdır.

Eserde Mıstan ahlaki değerler açısından olumlu bir tip olarak verilir. O, köylünün henüz sermayedar ile yüz yüze gelmesinden önce örnek bir kimlik ortaya koymuştur. Diğer kahramanlardan bir adım öne çıkarılmıştır. Sermayedar ile olan mücadelesi de bu kimliğe eklenince Mıstan olumlu kahraman, dönüştürücü tip olma özelliği kazanır.

2.4.1.1.4. Cumali

Doruktaki Öfke'nin kahramanlarından Cumali, Çampınarı köyünün bilgesidir. Birinci Dünya Savaşı'na ve Milli Mücadele'ye katılmış olan Cumali, herkesten fazla bilgi ve tecrübeye sahiptir. Onun bu halini bilen köylü her şeyi ona danışır.

Birgün Çampınarı ormanında birkaç şehirli adamın görülmesi üzerine telaşa kapılan köylü bu durumu çözecek tek kişi olarak Cumali'yi görür ve onun olumlu düşünmesiyle tüm köylü bir bayram havası yaşar; çünkü köylü ona inanmaktadır:

"Cumali gülümseyince dağıldı köylü. Bir yolunu bulmuştu mutlaka. Bir çıkarını bulmuştu ki yüzünde o tilki gülümsemesi dolanmıştı Cumali dayılarının. Boşa gülmezdi o. Rahatlamışlardı. Ne olursa olsun bir çıkarını seçip bulurdu Cumalileri. Bulunca da böyle gülerdi."(Toy: 1977, 66)

"Köylü pek kuşkulanmaz. Cumali'nin bir yol bulacağını bilir köylü. Bildiği için de rahattır şimdi." (Toy: 1977, 71)

Cumali bir nevi köyün aksakalıdır. Yaşı orta yaşın üzerini bulan Cumali sakin mizaçlı ve sabırlı bir kişidir, olaylara mantıklı yaklaşır. Aklına yatmayanı asla kabul etmeyecek kadar inatçıdır. Tüm köylünün Demokrat olduğu bir dönemde o Demokratlığı kabul etmemiştir. Çünkü o kurtuluşun Demokrat Parti ile olmayacağını tecrübelerine dayanarak sezmiştir. Onun haklı olduğunu Demokrat Parti'nin iktidara gelmesinden sonra süren zulümler ortaya koyar.

Cumali, eserin başkahramanı Mıstan'ın fikri gelişiminde etkin rol oynar. Bu açıdan o yardımcı kahramandır.

2.4.1.1.5. Çakır Hasan

Çakır Hasan, **Yayla**'nın başkişisidir, geçimini besicilikle sağlayan, kışları köyde yazları yaylada geçiren bir yörüktür. Çakır Hasan, tüm emekçiler gibi orta halli bir hayat sürmektedir.

Gençlik yıllarında Demokrat Parti'yi desteklemiş ve seçimlerde partiye çalışmış birisidir, Ballıdere Köyü'nün Demokrat Parti temsilciliğini yapmıştır. Çakır Hasan seçim için toplam otuz iki köy gezmiş ve DP'nin seçimlerde başarılı olmasını sağlayanlardan biri olmuştur, ama DP iktidara geldiğinde hiçbir sözünü tutmayınca

Çakır Hasan'ın partiye olan güveni yıkılmıştır. Çakır Hasan, kendine göre kuralları olan, insanları neye göre seçeceğini bilen birisidir. Çakır Hasan'a göre devlet adamları, yalancı, fakirin kanını emen düzenbazların tekidir. Onlar adaletsiz düzenin haksız kazanç sağlayan üyeleridir. Bu sebeple Çakır Hasan onlara iltifat etmez. Partinin yalanlarıyla halkı kandırdığı için kendisini suçlu hisseden Çakır Hasan, devlete ve devlet adamlarına olan güvenini yitirmiştir, yaşadığı bozgundan sonra şehre küsmüş, köyüne ve yaylasına bağlanmıştır:

" 'Küstüm kasabaya !' diye bağırdı içinden. 'Kadıya, kaymakama, politikacıya kalmadı güvenim! Niçin varayım? Çıkarsam bu şu yaylaya çıkacağım, bir de köyüm Ballıdere'de köşenin başına. Öyle silinip gedeceğim buralardan…"(Baykurt: 2008, 5)

Eserde Çakır Hasan'ın orta yaş dönemi ele alınmıştır. Çakır Hasan yaşının verdiği olgunluğa ve tecrübeye sahiptir, tipik Anadolu insanı olmanın verdiği misafirperverlik, alçak gönüllülük, tok gözlülük ve sıcakkanlılık onun mizacının parçalarıdır. Moray yaylasına kazı ekibi geldiğinde misafirleri ilk o sahiplenir.

Çakır Hasan'ın dış dünyaya karşı sergilediği davranışlar ne kadar olgunsa iç dünyası da bunun tersine o kadar çocuksudur. O doğayla baş başa kaldığında içindeki çocuğu dışa vurur, iki çocuk beş torun sahibi birisi olmasına rağmen ruhunda çocuksu bir yön vardır. Bu yön onun yayla insanı olmasından kaynaklanmaktadır:

"Birden çoştu Çakır; fıkır fıkır kaynamaya başladı. Şapkasını çıkarıp attı. Attı kendini göğe! Ayaklarını kırdı, büktü. İki elinin üstüne dikildi, ayaklarını havada birleştireyim derken düştü. Toparlanıp yüzyukarı geldi, dönüp yüz aşağı kapandı. Fırlayıp kalktı yeniden. Bir deli oyunu oynadı, oynadı. "(Baykurt: 2008, 6)

Çakır Hasan eserde moral değerler açısından olumlu bir karakter olarak verilir.

Çakır Hasan, eserde düzeni idare edenlerin düzenbazlığının farkında olan bir emekçi olarak kurgulanır; ancak onun başkahraman olarak eksik bir yönü vardır. Çakır Hasan toplumun çürümüş bir düzenin çarklarında döndüğünü bilmesine rağmen bu düzeni dönüştürme girişiminde bulunmaz. Çünkü mevcut düzenin yerine neyi koyacağının bilincini taşımaz.

Eserde, bu dönüşümü gerçekleştirecek kişi olarak Çakır Hasan'ın oğlu Şükrü gösterilir. Eserde sadece adı geçen ve sosyalizmi benimsediği belirtilen işçi Şükrü, dönüşümü

gerçekleştirebilecek tip olarak müjdelenir. Çakır Hasan sadece dönüşüme ihtiyaç duyan bir emekçidir.

2.4.1.1.6. Kırmızı Sakallı Topal Karınca

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da kırmızı sakallı karıncalar üçüncü dünya ülkelerinin emekçilerini temsil eder. Kırmızı sakallı karıncalar; uygar kentler kuran, kendilerinden milyonlarca fazla ağır yükleri taşıyabilen iş gücü yüksek hünerli yaratıklardır. Filler Sultanı'ının yardakçısı Ulukepez, karıncaların hünerlerini şöyle anlatır:

"Bir kentler kurmuşlar, hiç sorma sultanım, yerin altına… Görkemli, uygar kentler. Ambarları yıl on iki ay yiyecek, bal, çiçek özü, tahıl, böcek ölüsü dolu, dopdolu."(Kemal: 2008, 8)

Karıncalar çalışkan oldukları kadar sıcakkanlı, misafirperver yaratıklsardır. Onlar diğer canlılara kötü niyetli bakmadıkları gibi, kendilerine kötü niyetle yaklaşanları da fark edemezler. Karıncalar ülkesini işgal etmek için gelen Ulukepez'i en güzel şekilde ağırlarlar:

"Karıncalardan iyi haberler var. Onların ülkelerinde tam yedi ay kaldım. Bana çok iyi davrandılar, konukladılar, yedirdiler, içirdiler, dostluk gösterdiler. Ben bu dünyada hiç böyle yaratıklar görmedim."(Kemal: 2008, 7)

Kırmızı sakallıların lideri Kırmızı Sakallı Topal Karıncadır. O tecrübeli ve becerikli bir demircidir. Ayrıca toplumda sözü geçen akıllı, saygıdeğer biridir. Diğer kırmızı sakallar ona 'usta' der. Topal karıncanın kırmızı sakallar üzerinde etkin bir nüfuzu vardır. Filler sultanı, karıncalar ülkesine saldırdığında herkes filler sultanına itaat ederken, o başkaldırmış dağa kaçmıştır. Kendisi gibi, filler sultanının tutsaklığını kabul etmeyen kırmızı sakallar onun emrine girmişlerdir. Topal karınca eserde dönüştürücü güç, toplumu içinde bulunduğu durumdan, sömürgeden kurtaran olumlu bir tip olarak sunulur. Toplumun en zor durumda kaldığı anda umulmadık bir çare bulan ve toplumunu kurtaran olumlu kahramandır.

Bilindiği gibi bu tip, toplumcu gerçekçi eserlerin vazgeçilmez tipidir. Çünkü toplumcu gerçekçi roman, toplumdaki adaletsizliği ve bu adaletsizliğin çözüm yolunu göstermeyi amaçlar. Çözüm yolunu ise dönüştürücü tipler bulur ve topluma örnek olur.

Kırmızı Sakalı Topal Karınca eserde bu misyonu üstlenir. Moral değerler açısından olumlu olan Kırmızı Sakalı Topal Karınca eserde başkahraman konumundadır.

2.4.1.1.7. Yaşar Yaşamaz

Yaşar ne Yaşar neYaşamaz'ın başkişisi Yaşar Yaşamaz saf bir köylüdür. Yaşar'ın küçükken nüfus kâğıdı kaybolur, okul çağına geldiğinde nüfus kâğıdı lazım olunca babası Yaşar'a nüfus kâğıdı almaya gider, ancak Yaşar'ın nüfus kütüğünde bir problem vardır. Kütükte Yaşar'ın 1915'te şehit olduğu kayıtlıdır. Yaşar ise 1915'te henüz dört yaşındadır. Yaşar'ın babası ne kadar uğraşsa da oğlunun yaşadığını ispat edemez, sonunda pes eder. Nüfus kâğıdı olmayan Yaşar okula gidemez. Sadece bu değildir sorun, Yaşar nüfus kâğıdı olmadığı için hayatının her anında sıkıntı yaşar. Ancak Yaşar, azimli birisidir, yılmaz, hayat mücadelesi verir; ama saf birisi olduğundan sürekli kandırılır. Yaşar, kandırıla kandırıla kandırmayı öğrenir ve bu yoldan zengin olur. Hayatın birçok gerçeğini de acı tecrübelerle öğrenen Yaşar, yaşamanın yolunu bulur. Cezaevinde imamı alet ederek uyuşturucu kaçakçılığı yapan Yaşar bir anda zengin olur. Yaşar'ın böyle bir kurnazlık düşüneceği başta imam olmak üzere kimsenin aklına gelmez:

"Koğuştakiler bu söz üzerine gülmeye başladılar 'Şeytanın bile aklına gelmez bir kurnazlık' bu garip bu saf oğlanın aklına nerden gelecek! Demek bu anlatan alay ediyordu."(Nesin: 2008, 16)

Eserde Yaşar'ın yaklaşık yirmi yıllık hayatı ele alınır. Bu yirmi yıllık süreç hep trajikomik olaylarla doludur. Biraz Yaşar'ın saflığından kaynaklanan daha çok da nüfus kâğıdının olmamasının verdiği sıkıntılar Yaşar'ın peşini bırakmaz. Yaşar'ın en belirgin özelliği saf olmasıdır. O her söylenene inanır, öte yandan uyumlu birisidir. Yaşar, her ortamda uyum sağlamaya çalışır, aynı zamanda çok azimlidir. O, küçük yılgınlıklar gösterse de yaşadığı zorluklarla mücadele eder.

Yaşar Yaşamaz, eserin başkahramanıdır; ancak hemen şunu belirtelim ki Yaşar, toplumcu gerçekçi roman anlayışının öngördüğü dönüştürücülük özelliğini taşımaz. O toplumdaki bozuk yapı karşısında edilgen bir konumdadır. Yaşar, bozuk düzenin harcadığı kişileri temsil eder. O, tüm iyi niyetiyle bu bozuk düzene tutunmaya çalışsa da bunu beceremez.

Ahlaki değerler açısından olumlu bir kişilik taşıyan Yaşar, düzen kurbanlarını temsil eden bir tiptir.

2.4.1.1.8. Raşit

Dik Bayır'ın kahramanlarından Raşit, yirmili yaşlarda evli, bir çocuk babasıdır. Ataerkil bir ailenin mensubu olan Raşit'in ailesinde söz, babası Müslim Ağa'nındır. Müslim Ağa, Raşit'in Almancı olmasını istemiştir, bunun için en iyi tarlasını satmıştır. Raşit de Almanya'ya işçi olarak gitmiştir. Almanya'da çalışma koşulları zordur. Raşit, çok zor şartlar altında kazandığı paranın dörtte üçünü ailesine göndermektedir. Bu şekilde kendisi için satılan tarlanın karşılığını ödemeye çalışmaktadır. Ama ailesi ondan her defasında daha fazla para bekler, üstelik bu duruma içerleyen eşi Halime de ayrıca para istemektedir. Eşini de kırmak istemeyen Raşit arada kalmıştır. Bir yandan emeğinin karşılığını vermeyen Alman firması, bir yandan çalıştığının dörtte üçünü sömüren ailesi, bir yandan da gelecek günlerin kaygısında olan eşinin para isteği Raşit'i iyice boğar. Ailesine son derece bağlı olan Raşit durumu idare etmeye çalışır.

Eserde Raşit'in kişilik özellikleri ve fiziki görüntüsü ile ilgili bilgiye yer verilmez. Eserin amacı belli bir tezi iletmek olduğundan bu teze hizmet etmeyen tüm öğeler saf dışı bırakılır. Sadece Raşit'in içinde bulunduğu durum üzerinde durulur.

Moral değerler açısından olumlu bir karakter olan Raşit sıradan bir kişilik olarak kurgulanır. Raşit'in dönüştürücülük yönü yoktur. Çünkü eserin tebliğ etmeyi amaçladığı fikir sınırlıdır. Eser sadece kapitalizmin kokuşmuş yapısını göstermeyi hedeflemiştir. Bu düzene baş kaldırılması, düzenin yıkılarak yerine yeni bir düzen kurulması gibi fikirler ortaya konmadığı için Raşit'in dönüştürücü güce sahip olmasına gerek görülmemiştir.

2.4.1.1.9. Gani

Dik Bayır'ın kahramanlarından olan Gani, köydeki yoksul hayattan bıkmış bir emekçidir. Köydeki uğraşlarla sefaletten kurtulamayacağını anlayan Gani, bir çıkış yolu aramaya başlar; Almancılık işini öğrenir. Gani, şehirde belli mercilerle irtibat kurarak Almancılık nedir ne değildir hepsini araştırır ve sonunda Almanya yolunu kolaylaştırmanın tek çıkar yolunun kooperatif açmak olduğunu öğrenir. Gani, biraz

kurnazlığıyla biraz da işinin yolunda gitmesi sayesinde kooperatifi kurar. O artık köylünün önderi olarak kabul edilir. Gani bir anda köylünün gözünde büyür, onu sevmiyenler bile takdir etmeye başlar:

"Bütün bu işlerde baş kılavuz Gani oldu. Öbürleri Gani'nin aklına, fikrine şehirdeki itibarına şaşakaldılar.

_Bütün işler Gani Efendi sayesinde oldu. Ev danası öküz olmaz. Biz birbirimizi küçültüp dururuz. Gidin de adamın şeherdeki böyükler indindeki yerini yurdunu görün. İnsanın Beydiyarlı olarak göğüsleri kabarıyor."(Sayar: 2002, 52)

Gani bir yandan köylüye yarar sağlamak için çalışırken bir yandan da kendi çıkarlarını düşünür. Almancılık yolunu açtığı on dört kişiden belli miktarlarda para alır. Sonunda Almancılık için kontenjan gelir ve Gani, eşini, iki çocuğunu, kooperatifi bırakarak Almanya'ya gider.

Eserde Gani zeki, hileci bir tip olarak kurgulanmıştır. Ancak buna rağmen Gani ahlaki değerler açısından olumlu bir kimlik olarak sunulmuştur. Çünkü Gani'yi sahip olduğu kötü alışkanlıklara zorlayan yokluk ve sefalettir.

Gani içinde bulunduğu ezginliği fark eder; ancak bunun nedeninin kokuşmuş düzen olduğunu algılayamaz. Gani eserde sınıf bilincine ulaşmamış bir emekçi olarak kurgulanmıştır.

2.4.1.1.10. Müslim Ağa

Dik Bayır'ın kahramanlarından Müslim Ağa, kalabalık bir aileyi yönetmenin sorumluluğu altında ezilmiş bir emekçidir. Müslim Ağa, iki oğlu, iki gelini, üç torunu ve eşi ile birlikte köy yerinin yokluklarını paylaşmaktadır. Orta yaşını çoktan geçmiş olan Müslim Ağa, o yaşa kadar hep yokluk ve sefalet görmüştür. Tek amacı çocuklarının bu sefaletten kurtulmasını sağlamaktır. Bunun için her şeye razı olur. Gani'nin cep altı etmek için istediği iki bin lirayı tüm güçlüklere rağmen denkleştirir. Müslim Ağa, köy kurnazıdır, sadece köyün işlerine akıl erdirir; Gani'nin niyetini sezmez, oğlunun birini Almanya'ya gönderdikten sonra yeni düşler kurmaya başlar, para ve rahatlık üzerine kurulan hayallerle dolaşır.

Müslim Ağa, sakin ve düzenli yaşamayı prensip edinmiş bir kişidir. Hayatı kendine göre bir düzen içindedir. Bu düzenin içinde yaşının getirdiği gereksinimle Tanrı'ya ibadet de vardır. O Tanrıya ibadeti ahrette kurtarıcı olarak görür. Müslim ağanın ev içinde kurduğu düzen bir yasa gibi hergün eksiksiz uygulanır:

"Güneş başını yastığına dayar dayamaz Müslim Ağanın evinde akşam sofrası kurulur. Oğlu, iki gelini, gelinlik çağındaki sözlü kızı, karısı, üç torunu sofrada hazır bulunacaktır. Ağanın evinde bir yasadır bu… Ve bu yasayı asla bozdurmaz."(Sayar: 2002, 36)

Müslim Ağa ahlaki değerler açısından olumlu bir karakterdir. Eserde yardımcı kahraman olarak kurgulanmıştır.

2.4.1.1.11. Mahmut

Dik Bayır'ın kahramanlarından olan Mahmut, fakir bir aileye mensuptur. Ağabeyi onun sırtından kazanılan parayla şehre göçmüştür. Babası ise hastalıktan ölmüştür. Mahmut annesiyle yalnız kalmıştır. Yazın köy işini bitirdikten sonra şehre inşaat işçisi olarak giden Mahmut, hayatla ilgili birçok tecrübeyi burada edinir. Mahmut, zor koşullar altında çalışır ve inşaatlarda arkadaşlarıyla birlikte yaşar, sabah akşam bulgur pilavına talim eder. Mahmut, hayatın daha da zor yönlerinin olduğunu bu inşaatlarda öğrenir:

"Beydiyar köyünde Mahmut'a 'Kesik Mahmut' derler. Yaşı otuza çengel atmıştır. Ağabeyi kasabaya göçeliden beri anası ile birlik oturur baba evinde. Dar arazi, zülümlü bir yaşam. Daha askere gitmeden kasabanın, şehrin yolunu tutturdu Mahmuta. Kendi gibi gariban beş sekiz gençle yorganı er bahar sırtlardı. Sabahın ilk aydınlığında amale pazarına çömelip iş beklerdi. Bahçe, bağ beklemek işi mi Mahmut hazırdı.(…) Ev yapımında gayretli amele olurdu. Taş taşır, kum eler, ustasına tuğla götürür, her bir işe 'can baş üstüne' der. Severlerdi doğrusu Mahmut'u."(Sayar: 2002, 146)

Mahmut kumarı, içkiyi, kadını da buralarda tanır. Utangaç, terbiyeli Mahmut'un yerini yolsuz bir delikanlı almıştır. Öyle ki köye geldiğinde dayısının evli ve bir çocuk annesi kızına tecavüz edecek kadar kişiliği bozulmuştur:

"Halime Mahmut'un bakışlarından kendini gizlemek için sırtını dönüp kağnının art gölgesindeki toprağa oturdu.(…) Ankara'daki gâvurluklarını köyün karı milleti iyi

bilirdi. Halime de sağda solda Mahmut'un üç beş Ankara öyküsünü dinlemişti. Hep karı, kıza dair."(Sayar: 2002, 148)

Onu yolsuzlaştıran, ahlakını elinden alan da yoksulluktur. Eserde Mahmut örneğiyle ekonomik seviye ile kişinin ahlak yapısının doğru orantılı olduğu fikri vurgulanır. Mahmut'un bu hale gelmesine sebep olan faktör yoksulluktur. Mahmut moral değerler açısından olumsuz bir karakterdir, eserde yardımcı kahramandır.

2.4.1.1.12. Halil Efendi

Acı Lokma'nın kahramanlarından Halil Efendi; iki devlet görmüş, pek çok savaş geçirmiş bir köy öğretmeni yardımcısıdır. Kurtuluş Savaşı'ndan sonra okuma yazma bilen az kişiden birisi olduğu için öğretmen yardımcısı olarak atanır. Halil Efendi öğretmendir ancak aldığı az miktardaki maaş üç çocuğunu geçindirmeye yetmez. Ömrü boyunca fakirlik, yoksulluk içinde yaşayan Halil Efendi, yoksul olmanın verdiği çaresizlikle sert ve baskıcı bir mizaç geliştirmiştir, öte yandan çok da inatçıdır, ayrıca kendine güveni de tamdır. Öğretmenlik yapamadığı zamanlarda imamlık da yapmıştır. Bu dönemde içki içme alışkanlığından vazgeçmediği için kendisine 'gâvur hoca' denir. Ama o hiç kimseyi umursamaz. Çünkü o, kendi kurallarını sınırlayan bütün ahlaki normlara karşıdır:

"_Doğru seni rakısız bile bırakmıyor.

_Yooo, benim rakıma söz yok!

_Komşulara söyle onu 'gâvur hoca' diyorlar senden ötürü.

_Çocuklarımın lokmasından kesip de içmiyorum ben bu zıkkımı ya!(…)

_ Komşulara anlat dedim ya… Camide bile cebinden rakı şişesi düşmüş onun diyorlar."(Erdinç: 2006, 71)

Halil Efendi, kasaba halkı tarafından sürekli eleştirilir; ancak herkese içinden küs olduğundan kimseyi umursamaz:

"Eloğlu ne bilsin. Çok geçmeden babamın bir daha adı çıktı. 'Gâvur hoca' diyorlardı 'çekivermiş ayıtlığa da, bağ testeresiyle kıtır kıtır kesip atmış hayvancığın sıpasını. Tanık göstermek için o yörüğü(sıpayı satın alan adam) bulmak, sıpayı da getirip bu

zevzeklerin gözüne sokmak babamın aklından bile geçmedi. Çatır çatır karşılık verdi hepsine:

_Ne yapalım sizin gibi koç kurban edemedik Tanrı'ya, ancak bir sıpa kesebildik. İsterse kabul etsin."(Erdinç: 2006, 87)

Halil Efendi, moral değerler açısından tam anlamıyla olumlu bir kimlik sergilemez. Onu olumsuz kılan karakteri oluşturan sebep yoksulluktur. Halil Efendi, eserde yardımcı güç konumundadır.

2.4.1.1.13. Mustafa

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'un kahramanlarından olan Mustafa, her türlü yolsuzluğun olduğu Çinçinbağları'nda yaşamaktadır. Buradaki ailelerin geneli fakirdir ve çocuklarının birçoğu hırsızdır. Mustafa'nın ailesi, Mustafa'yı yolsuzluklardan korumak için uğraşır. Mustafa'nın okuyup kendini bu yoksul hayattan, bu mahalleden kurtarmasını isterler. Mustafa da aynı görüştedir. Okuyup bir yerlere gelmek, iki odalı gecekondudan kurtulmak, yokluktan kurtulmak, ailesini de kurtarmak Mustafa'nın da hayallerini süsler. On üç yaşındaki Mustafa bu amaçla okuluna sarılır. Ancak zamanla kafası karışır. Kitaplardaki hayatla kendi hayatını uzlaştıramayan Mustafa, yavaş yavaş içinde bulunduğu hayat şartlarına isyan etmeye başlar:

"Mustafa, alfabenin ilk sayfasını baştanbaşa kaplayan bu resme, resimde yer alan her şeye imrenere, iç çekerek, özellikle de, o güzel kız çocuğunun karşısında, o oğlan çocuğunun yerinde olmak isteyen, erişilmez özlemlerle dolu bir yüzle bakıyor.

Alfabenin güzel çocukları gibi olmadı hiç Mustafa; kız çocuklarıyla el ele tutuşup, ördeklerin, köpeklerin, ip atlayan, koşan, oynayan mutlu çoçukların kendilerine özgü dostluğuyla dopdolu kardeş dünyalarında hiç yaşamadı; yakınına bile varamadı.(…) O çocukların ne burunları akıyor, ne sğuktan elleri çatamış…"(Güney: 1999, 39)

Mustafa hem okuluna devam etmekte hem de hamallık yaparak evin geçimine yardım sağlamaktadır. Bir gün zengin bir kadın ona eşyalarını taşıtır ve karşılığında çok az para verir. Bu Mustafa'nın içindeki isyan duygularını galeyana getirir. Mustafa bundan sonra çalmaya karar verir; ama ilk hırsızlığında yakalanır; İlk hırsızlığı olduğu için serbest bırakılır. Ancak Mustafa bir kere okuldan soğumuştur ve çalmaya alışmıştır, bundan sonra da çalar, bir gün yine yakalanır. Korkularla, acıyla dolu hapishane günlerinden

sonra Mustafa yolsuzluğu bırakmaya karar verir, bir dişçinin yanına temizlikçi olarak girer. Mustafa çok becerikli bir çocuktur, kısa sürede işine alışır; ancak bir gün doktor ona iftira atar, hırsızlık yaptığını söyleyerek onu işten çıkarır. Mustafa başka bir işe girer, burada bir arkadaşına uyarak bir araba çalarlar; amaçları biraz eğlenip arabayı yerine bırakmaktır. Ama Mustafa yakalanır, amacının hırsızlık olmadığını söylese de inandıramaz. Dördüncü koğuşun, sobasız, ekmeksiz, penceresiz kötü günlerine geri döner. Bu çileli günler Mustafa'yı iyice olgunlaştırır. Cezaevinde devrimcilerle irtibat kuran Mustafa haklarını arama konusunda bilinçlenmiştir. Mustafa amacını gerçekleştiremese de bu amacın gerçekleşmesine ön ayak olmuştur.

Mustafa atılgan, sorgulayan bir kişiliğe sahiptir, içinde bulunduğu sefalete neden olan sebepleri sürekli sorgular. Mustafa ayrıca duygusal ve vefalı biridir.

Eserde Mustafa'nın fiziki özelliklerine yer verilmez. Mustafa ile ilgili öne çıkarılan onun yaşadıklarıdır.

Mustafa, toplumcu gerçekçi eserlerde öne çıkarılan dönüştürücü tip ile örtüşür. Toplumdaki bozuk yapıyı fark eden, bundan rahatsız olan, bunu sorgulayan ve düzeltmek için çaba harcayan Mustafa bir dönüştürücü tiptir.

Moral değerler açısından olumlu bir kimlik sergileyen Mustafa eserde başkahramanlık fonksiyonunu üstlenir.

2.4.1.1.14. Yaşar

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'un kahramanlarından olan Yaşar, Çinçin bağlarında yaşayan bir tufacı (hırsız) dır. Bir çete kuran Yaşar, Ankara'nın çeşitli yerlerinde çetesiyle birlikte hırsızlık yapar. Yaşar, fakir bir ailenin çocuğudur babasının kazancı eve yetmeyince annesi de çalışmaya başlar. Anne zamanla kötü yollara sapar ve kendini satmaya başlar. Bunu öğrenen baba, anneyi bıçaklayarak öldürür. Anne mezara, baba cezaevine gidince Yaşar'a ablası bakar. Çaresiz abla evi geçindirmek için kendini satar. Bir gün abla eve gelmez. O günden sonra Yaşar hep yalnız kalır, aç kalınca mecburen hırsızlığa atılır. Yaşar, hapishaneden, orada gördüğü işkencelerden çekinmesine rağmen hırsızlıktan vazgeçemez. Sonunda ytolsuzluk yapmamaya karar verir, bir kahvehanede işe başlar; ancak kahvehanenin sahibi Jandarma Sabri zamanla onu yolsuzluğa mecbur eder. Yaşar'ın sonu yine cezaevi olur.

Yaşar'ın kişilik özellikleri ve fiziki özellikleri eserde ele alınmaz, daha çok hayatı ve faaliyetleri ön plandadır.

Moral değerler açısından olumlu bir karakter olan Yaşar, eserde yardımcı güç fonksiyonu üstlenir.

2.4.1.1.15. Memo

Gemileri Yakmak'ın kahramanlarından olan Memo, fakir bir ailenin çocuğudur. Onun çocukluğu fakirlik içinde geçer. Memo güçsüzün yanında yer alan bir karaktere sahiptir. Memo, bu özelliğiyle kısa sürede herkes tarafından tanınır. Açık sözlü, kabadayılık yönü ağır basan, biraz da savruk bir hayat yaşayan birisi olan Memo çevresince saygın bir kimlik olarak görülür. Onun namı ilk mahalleliyi zorbalığıyla bıktıran Abdadir'i öldürmesiyle yayılır:

"Memo'yu güçlü yapan salt Abdadir olayı değildi. Sokakta oynamaya başladığından beri Memo mahallenin bökesiydi. Oyunda kavgada koşuda hep öndeydi. Ayrıca Kürt Mahallesi'nden okuyan tek çocuktu. Arkadaşları onu hem sever hem de ondan çekinirlerken daha aşağıdan davranırlardı."(Bahadınlı: 1977, 28)

"Yahu Memo bayağı yiğit adam. Hem Kürt, hem Alevi, hem de fukara çocuğu, yine de bir kente meydan okuyor."(Bahadınlı: 1977, 164)

Memo'nun bu özellikleri sosyalizmle tanıştıktan sonra iyice ön plana çıkar. Artık o, güçsüzü daha çok savunmaktadır, üstelik eski başıboş hayatı da terk etmiş, hayatını düzene sokmuştur. Onun tek amacı haklının derdine derman bulabilmektir. Bun amaçla İşçi Partisi'ne üye olur ve işçiyi bilinçlendirip bu partiye çekmeye çalışır.

Moral değerler açısından olumlu bir karakter olan Memo eserde başkahramanlık fonksiyonunu üstlenir. Memo, dönüştürücü güçtür. Sosyalizmin eşitlik ortamını hayata geçirecek dönüştürücü bir güç olarak kurgulanmıştır.

2.4.1.1.16. Musdo

Gemileri Yakmak'ın kahramanlarından olan Musdo, hayatını seyyar satıcılıkla kazanmaya çalışan bir emekçidir. Memo'nun babası olan Musdo da oğlu Memo gibi cesur, açık sözlü birisidir. O da güçsüzlerin yanında olmayı tercih eder. Güçsüzleri

sömürmeye çalışan burjuva takımına meydan okur. Ayrıca Fransızlar Antep'i işgal ettiğinde hiç tereddüt etmeden, eşini ve yeni doğan oğlunu bırakıp Kuvayı Milliye'ye katılır ve şehrin savunmasında görev alır:

"Musdo, arkadaşlariyle birlikte kazma sallıyor, toprak kürüyor, taş taşıyor, duvar deliyor, tünel açıyor, yol tıkıyordu. Fırsat buldukça da eve koşuyor, yavrularına gagasında yem taşıyan bir baba kuş gibi elinde, cebinde Memo'ya süt olsun diye Zelluş'a bir şeyler taşıyordu."(Bahadınlı: 1977, 102)

Musdo ahlâki değerler açısından olumlu bir karakterdir. Eserde dönüştürücü gücü hazırlayan ve onu destekleyen yardımcı güç görevindedir.

2.4.1.1.17. Şevket

İş Sürgünleri'nin kahramanlarından Şevket, Adanalı bir Türk'tür, Türkiye'deki imkânsızlıklar dolayısıyla Almanya'ya işçi olarak gelmiştir. Şevket, Almanya'ya ilkin kendisi gelmiş bir müddet çalışıp bir gecekondu alınca ailesini de yanına almıştır, eşi ve iki çocuğuyla küçük bir gecekonduya sığışmaya çalışmaktadır.

Şevket orta yaşlı, esmer bir adamdır. Anlatıcı Şevket'in fiziksel görüntüsüyle ilgili küçük ipuçları verir:

"Bıyıkları yüzünü örtecek denli kocaman esmer suratlı adam (…)" (Dal: 1977, 5)

Şevket her Türk işçisi gibi Almanya'ya, onun kurallarına dinine, diline alışamamıştır, Her şeyiyle kendisine yabancı görünen bu ülkede gurbeti iliklerine kadar duymaktadır.

En başta dil sorunu yaşamaktadır Şevket. Almanca onun için bilinmezliklerle dolu bir tılsımdır. Bir gün Şevket, izin kullanıp memleketi Adana'ya gitmiştir, dönüşte evinde bir mektup bulur. Dilini anlamadığı bu kâğıt parçası onda önce korku uyandırır, ardından onun hülyalı hayallere dalmasına sebep olur. Sonunda Şevket ikisi arasında bir bekleyişin içine düşer, ertesi gün mektubu tercüme odasına götürür ve çalıştığı Ford fabrikasından atıldığı öğrenir, tercümandan bir de Ford Firmasından kendisi gibi birçok işçinin çıkarıldığı haber alır.

O güne kadar Almanya'nın her türlü ağır işini göğüsleyen ve hatta bunu mutlulukla, sorumluluk bilinciyle yapan Şevket ezildiğini fark edememiştir. Ancak işten atılması onun bilincinin ateşleyicisi olur. Şevket, kendisi gibi işten atılan arkadaşlarıyla hakkını

aramaya karar verir. Tam bu günlerde Ford fabrikasının bütün işçileri greve gitmişlerdir. Şevket de bu harekete katılır.

Moral değerler açısından olumlu bir karakter olan Şevket eserde başkahramanlık fonksiyonunu üstlenir. Ancak Şevket, toplumcu gerçekçi anlayışın öngördüğü dönüştürücülük özelliğini taşımaz. Onun atılganlığı sadece dönüşümün önünü açacaktır.

2.4.1.1.18. Kadir Derya

İş Sürgünleri'nin kahramanlarından Kadir Derya da köyünde yaşadığı geçim sıkıntısından dolayı Almanya'ya gelen bir işçidir. Berlin'e yerleşip bir fabrikada iş bulur. O da diğer Türk işçiler gibi önce kendisi bir müddet çalışır, kazancıyla bir gecekondu alıp eşi Asiye'yi ve iki çocuğunu yanına aldırır. Gecekondu çok küçüktür, içindeki birçok eşya da Almanların beğenmeyip çöpe attığı eşyalardandır.

Kadir Derya sağlıklı olarak geldiği Almanya'da stresten ülser olur. Dilini bilmediği, kültürüne aşina olmadığı bu ülke bir süre sonra onun vücudunda hasarlar meydana getirmiştir. Kadir, iş yerindeki doktorun verdiği haplar da olmasa hiç ayakta duramayacaktır. Onu üzen hayata küstüren başka bir sebep daha vardır; göğüsleri gün geçtikçe büyümektedir. Bu durum onun hayattan soyutlanmasına neden olur. Bu dert onun için tüm dertlerin önüne geçmiştir. Orta yaşına gelmiş, iki çocuk babası bir adamın göğüslerinin büyümesini hiç kimseye açıklayamaz Kadir. Köln'den işçi hareketine destek almak için gelen arkadaşı Şevket'e anlatır sadece. Onun teklifini de tehlikeli bulduğu için, aç kalma korkusuyla reddeder. Onun için büyük kurtuluş göğsünün üstündeki et yığınlarından kurtulmaktır. Kadir Derya en sonunda onları kesmek ister ve bir fırsatını kollayıp keser. O kan kaybından öldüğünde, ailesinden sonra en çok hayıflanan iş yerindeki doktor ve yardımcısı olur. Kadir Derya'nın her defasında ilaç istediği bu doktor ona ağrı kesici yerine hormon hapı verdiği için biraz üzülür.

Kadir Derya, moral değerler açısından olumlu bir karakterdir. Eserde yardımcı güç görevini üstlenir.

2.4.1.1.19. İbrahim

Göçük'ün kahramanlarından olan İbrahim, küçük yaşta annesini kaybetmiş ve üvey anne zulmü altında yaşamıştır. Evin temizliği, hayvanların bakımı İbrahim'in üzerine kalmıştır. İbrahim tek çocuk olduğu için babası onun üzerine titrer, ekonomik durumu elvermediği için onu okutamaz ama ona kitaplar alır. Babasının İbrahim'e olan sevgisi, onu üvey anne zulmünden kurtaramamıştır. İbrahim biraz okuduklarından biraz da arkadaşı Nusret'in anlattıklarından İstanbul'u öğrenir ve oraya kaçmayı planlar, üvey annesinin zulmünün arttığı günlerde evi terk eder, dayısına gider. Çünkü İbrahim ezilmeyi kabul edemeyecek bilince ulaşmıştır. O yazgısına başkaldırmak suretiyle evdeki ezginlikten kurtulur. İbrahim, dayısının yardımıyla Şehmuz adında bir kamyon şoförüne muavin olur. Artık onun için ezginlik sona ermiştir. Ancak bir gün Şehmuz'dan da ayrılıp İstanbul'a gider ve burada zor şartlar altında çalışır. Birçok zorluğa katlanan, sürekli sömürülen, kandırılan İbrahim sonunda İstanbul'un sömürgenliğinden yılar ve ustasının yanına döner.

Eserde İbrahim'in kişilik özellikleri ve fiziki yapısı üzerinde durulmamıştır. Eserde İbrahim'in çocukluk döneminden, gençlik yıllarına kadar olan süreç anlatılır.

İbrahim eserde başkişi olmasına rağmen pasif bir kimliğe sahiptir. O, toplumcu gerçekçi eserlerin çoğunda görülen dönüştürücü tipin özelliklerini taşımaz. Çünkü eserin ortaya koymak istediği tez için buna gerek yoktur. Yazar sadece düzenin çarpıklılığını ortaya koymayı hedeflemiştir. Bu nedenle İbrahim pasif bir kimlik taşır.

Moral değerler açısından olumlu bir karakter olan İbrahim, kapitalist düzenin kokuşmuş yapısı içinde ezilen bir emekçi olarak tanıtılır.

2.4.1.1.20. Kezban

Göçük'ün kahramanlarından olan Kezban, bir köylü kızıdır. Her köylü kızı gibi onun da hayatı büyüklerinin elindedir. Köyün en güzel kızı olan Kezban'a elli beş yaşındaki muhtar talip olur. Muhtar, köyün en zenginidir, iki eşinin üstüne Kezban'ı almak ister. Kezban bu evliliği istememektedir; ama onun fikir beyan etme hakkı yoktur:

" Muhtar 20 bini bastırmıştı Kezban için. Bu yörelerde 20 bin büyük başlık sayılırdı. Böyle olunca da baba elbet karşı çıkmadı muhtara, çıkamadı. Ama Kezban istemiyordu

muhtarı. Günler geceler boyu oturup ağladı hep. Hatta bir akşam köyden kaçmayı denedi olmadı."(Çetin: 1978, 19)

Kezban çaresiz kalmıştır, bir süre sonra ağır hastalık geçirir ve bayılır. Ailesi onu öldü zannedip gömer. Ancak o mezarda tekrar kendine gelir. İbrahim onu mezardan kurtarır. Kezban, İbrahim'e yakınlıkduyar, ailesine dönmek istemez; ama İbrahim ve Şehmuz onu ailesine teslim eder. Kezban için kâbus dolu günler yeniden başlamıştır. Muhtarla evlenmemeye kesin olarak karar veren Kezban, evden kaçarak İbrahim ve Şehmuz'a sığınır. Kezban yazgısına başkaldıracak kadar cesaretli bir kızdır; ancak onun kişiliğinde köy kadını olmanın çekingenliği vardır. Kezban, İbrahim ve Şehmuz'un yanında kendini güvende hisseder. Ama muhtar onların peşini bırakmamıştır. Sonunda Kezban'ı vuran muhtar amacına ulaşır. Yaralı Kezban hastaneye götürülür. Kezban muhtardan kurtulmayı kafasına koymuştur. Durumunu kendisiyle ilgilenen doktora açar. Kezban doktorun yardımıyla hastaneden kaçar ve bir okul müdürünün evinde hizmetli olarak işe başlar. Kezban, burada peşine düşen muhtarın adamını öldürür ve hapse düşer.

Kezban pasif kimliğinin arkasında mücadeleci bir yapı gizler. O şartların ağırlığına rağmen yazgısına başkaldırmıştır.

Moral değerler açısından olumlu bir kimlik sergileyen Kezban eserde yardımcı güç fonksiyonunu üstlenir.

2.4.1.1.21. Osman Baba

Osman Baba **Yağmur Sıcağı**'nın kahramanlarındandır. Adana'nın bir alevî köyünde dünyaya gelen Osman Baba bir süre sonra alevî olduğu için dışlanır. O da tüm köylüleri gibi Adana'dan uzaklaşmayı yeğler. Bir çiftlikte seyis olarak çalışmaya başlar. Kurtuluş Savaşı'na da katılan Osman Baba, Rüzgâr Osman olarak bilinir. Rüzgâr Osman kurtardığı vatanda dışlanmaktadır, seyisliğe de alevî olduğunu gizleyerek girmiştir. O burada zamanla ağanın kızına âşık olmuş ve onu kaçırmıştır; Mersin dolaylarında bir çadır kurmuş ve arabacılık yaparak ailesinin geçimini sağlamaya çalışmıştır. Ancak ona yine rahat yoktur. Halkçılar, Demokratsın diyerek çadırını yıkmış; Demokratlar, Halkçısın diyerek üstüne gelmiştir. Baskılara dayanamayan Osman Baba, eşini ve bir oğlunu alıp İstanbul'a göçmek üzere yola çıkmış; yolda oğlunu sıtmadan kaybetmiştir.

Osman Baba, İstanbul'a geldiğinde bir oğlu daha olur. O yine ailesine arabacılık yaparak bakar; oğlunu okutmaya çalışır. Ancak oğlu da alevi olduğu için okulda hırpalanır, en sonunda okulu bırakır.

Osman Baba fakirdir, kendini savunacak gücü yoktur, onuruyla yaşamak için mücadele eder. Atı ve arabası ona umut olur; ama belediye zabıtaları bir gün onu atından da eder. Bu Osman Baba için son darbe olur. Travma geçiren Osman Baba ölür.

Osman Baba, eserde ezilen taraftır eserde emeği ile geçinen ve sömürülen bir emekçi olarak tanıtılır. Moral değerler açısından olumlu bir karakter olan Osman Baba eserde yardımcı güç konumundadır.

2.4.1.2. Düşmüş/Yozlaşmış Kadın

2.4.1.2.1. Abla

Dik Bayır'ın kahramanlarından olan Abla, Mahmut'un inşaattayken tanıştığı bir hayat kadınıdır, çocuklarını geçindirebilmek için kendisini satmaktadır. Abla iş aramıştır; ancak bulamamıştır, iki çocuğuyla aç kalınca çareyi kendini satmakta bulmuştur:

"Nerde var, nerde yok, alacalı mantosu bedenine dar gelen, başını, saçlarını rengi soluk bir eşarpla sıkı sıkıya bağlamış bir kadın gözüktü. Bir kırklarında gösteriyordu. Sağlıklıydı… Tatara kaçan yüzü elma gibi aldı.(…) Güleçti, kırk yıllık tanıdık gibi yaklaştı bizim amelelere."(Sayar: 2002, 152)

"_Yok, kalamam. Çocuklar evde yalnız… Çamaşır yıkamaya gittiğimi sanıyorlar. Oysa biz aranızda sürtüp duruyoruz. Korkarlar. Üstelik karınları da aç… Eve vaıp Allah ne verdiyse hazırlayacağım önlerine."(Sayar: 2002, 157)

Yoksulluğun yozlaşmaya ittiği fikri eserde Abla ile desteklenir. Abla, eserde yardımcı fonksiyondur.

2.4.1.2.2. Makbule ve Hatice

Makbule ve Hatice, **Soba Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz**'un kahramanlarındandır. Her ikisi de yoksulluk nedeniyle düşkünlüğe itilmiş kadınlardır. Onların tek kazançları vücutlarıdır. Kendilerini satarak geçinen bu kadınlar yoksulluğun

verdiği arsızlık ve ahlaksızlık içindedirler. Her ikisi de güzel ve alımlıdır. Onların tek zenginlikleri budur:

"_Sen haksız yere kıskanıyorsun Hatice ablayı. Onun işi bu…

_Ne işi?

Bildiği bir gerçeğin bir başkası tarafından açıklanması neden sarsıyor Yaşar'ı.

_Neyle geçiniyor ki Hatice abla?

Yaşar bunalıyor.

'Sen bu işlerde daha cahilsin Yaşar Abi.' diyor Nuri. 'Sabri abi bu işlerin ustası. Akıllı adam. Âşık maşık da olmaz kimseye. Başıboş bir kadın bulsa, şöyle bir bakar, hoşuna giderse bir süre tadına bakar, sonra da dost olur onunla ve satar genelevlerden birine. Senede on kadın satsa, en azından yüz bin lira girer cebine. Bir de Makbule abla var ki kapı gibi karı. Makbule abla kumbaraya benzer, her gün para atılır içine, o paralar da doğru Sabri abinin cebine. Aynen bir banka. Sabri abi ne kızar, ne kıskanır. O, cebine giren paraya bakar, gezer tozar, hergün bir manitayla keyfine bakar, uydurduğunu da satar. (…) bana kalırsa sen Hatice ablaya başka türlü yaklaş.

'Nasıl?'

'Şoförün yaptığı gibi yapabilirsen.(…) karı sana bir güldü aklın başından gitti. Tabi gülecek kırıtacak, işi bu, cilve yapmadan olur mu?"(Güney: 1999, 218)

"Makbule ablanın yirmi lirası kaç adam demektir. Makbule ablanın televizyonu, Makbule ablanın kumbarası. Mor boyalı sessiz ev ve yüreğine sığmayan, Makbule ablanın bir başka çeşidi olan Hatice."(Güney: 1999, 225)

Eserde makbulenin hayatı önplana çıkarılmıştır. Onun asıl adı Makbule değildir. Makbule ilkin Ö.T. adında içkici bir adamla evlendirilmiştir. Ö.T. , üç çocuk sahibi olan Makbule'yi kumar borcunu ödemek için satmaya başlar, sonunda borcunu kapatmak için çocuklarını da Makbule'yi de M.Z. adında bir adama satar. M.Z. bir süre Makbule ile yaşar, ardından onu bir geneleve satar. Makbule artık hayat kadınıdır, çareyi kendine dost bulmakta görür, K.G. adında birini dost seçer. K.G. her fırsatta onu bu hayattan kurtaracağını söyler; ancak bir gün ortadan kaybolur. Dostu olmayan hayat kadınının durumu zordur, Makbule kendisine Sabri'yi dost edinir.

Makbule ve Hatice, eserde hayatın sillesini yemiş, kokuşmuş toplumun çarpık düzeninde çürümüş kişiler olarak tanıtılırlar.

2.4.1.2.3. Sevda

Gemileri Yakmak'ın kahramanlarından olan Sevda dişilik yönü ağır basan, ahlâki açıdan yozlaşmış bir genelev patronudur. O her ne kadar otuza yakın ev çalıştırıp bu evlerde çalışanları sömürse de esasen kendisi de sömürgeci anlayışın üyeleri tarafından her yönden sömürüldüğü için ezilen bir kişidir.

Sevda içinde bulunduğu durumu kabullenen birisidir. Sevda toplumun yozlaşmış kesimini temsil eder, eserde yardımcı güç fonksiyonunu üstlenir.

2.4.2. SERMAYEDARLAR

2.4.2.1. Ağalar/ Muhtarlar/iş Adamları

2.4.2.1.1. Cımbıldak Hüsnü

Kara Ahmet Destanı'nda Karataş Köyü'nün muhtarı Cımbıldak Hüsnü sermayedarları temsil eder. Köylünün emeği üzerinden geçinen muhtar bürokrasiyi de elde tutmaktadır. İstediğini elde etme adına köylüye zulmeder, her şeyi kitabına uydurarak kendi çıkarına çevirmesini bilir. Topraksız köylü kıt kanaat geçinirken o zenginliğe zenginlik katmak için uğraşır:

"Muhtar komşunun tarlasını kendi tarlasıyla birleştirmiş, traktörüne alan sağlamıştı. 'Köyde kaç tarla satılırsa alacağım! Başkası almış olsa da alacağım.(…) Şu köyün hiç olmazsa üçte bir tarlası elime geçmeli ki motor aldığıma değsin!"(Baykurt:1977,16)

Muhtar şehirdeki siyasileri de ele geçirmiştir. Bu sayede yönetimi de kendinden yöne çeker.

Birgün evi yanan muhtar bu işten Irazca'yı sorumlu tutar, azlarını da alrak Irazca'yı mahkemeye götürür. Mahkeme her ikisini de dinleyip Irazca'yı haklı bulur; ama muhtar araya adam koyarak Irazca'nın tımarhaneye atılmasına neden olur. Muhtar bu şekilde adaleti de kendisinden yana çekmeyi başarır.

Cımbıldak Hüsnü, ahlaki değerler açısından olumsuz bir tiptir. O sermayedar sınıfı temsil eder, eserde karşı güç olarak ele alınır.

2.4.2.1.2. Filler Sultanı ve Diğer Filler

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da filler ve filler sultanı, sermayedarları temsil eder. Filler doymak bilmez sömürgen yaratıklardır. Onların hiçbir hünerleri yoktur. Ancak onlar vücutça büyük ve güçlü olduklarından her istediklerini elde edebilirler. Onlar kendilerinden güçsüzleri ezerler ama ezdiklerini görmezler. Kendilerinden güçsüzlerin hizmetleriyle yaşamlarını sürdürürler.

Fillerin başı filler sultanıdır. Filler sultanı beyaz renkli, iri gövdeli, yılan kuyruklu, düğme gözlü, yelken kulaklı devasa bir yaratıktırkarıncalar onu şu şekilde tanımlar:

" 'Bizimle alay ediyordu o sultan olacak şiş karın.'

'O, kepçe kulak.'

'Sultan olacak sinekli, kızıl göt.'

'Çamur hortum.'

'Düğme göz.'

'Solucan burun.'

'Yılan kuyruk.'

'Yumru alın'

'O çirkinlik kumkuması!'

'Paytak bacak…'"(Kemal: 2008, 106)

Filler sultanının da diğer filler gibi hiçbir hüneri yoktur ama diğerlerinden akıllıdır. O gücünün farkına varmış ve diğer yaratıklara hükmetmiştir, hükmettiği zayıf varlıkların hünerlerini sömürür ve haksız yere onlara baskı yapar. Böylece filler sultanı kendisini her yönden güçlendirir. Filler Sultanı aç gözlü bir yaratıktır, dünyada ne kadar canlı varsa hepsini emri altına almak ve kendisi için çalıştırmak ister:

"Filler Sultanı sevinçten dolup taşıyordu. Artık bu karıncalar varken şu yeryüzünün üstü de altı da onun olmuştu. İçinden çok da hayıflanıyordu, neylemişti de şimdiye

kadar karıncaları akıl etmemişti, ah ah ah, diyordu. Şimdiye kadar görkemli sarayları olurdu, ellerini ılıktan soğuğa vurmazlardı filler. Bir elleri yağda bir elleri balda olurdu. Ambar ambar yiyecekleri, kasa kasa altınları, elmasları, zümrütleri, yeşimleri, yakutları olurdu. Ah ah, aaah!" (Kemal: 2008, 24)

Moral değerler açısından olumsuz bir tip olan filler Sultanı, haksız yere güçsüz devletlere saldıran ve onları sömürge haline getiren emperyalist güçlerin yöneticilerini temsil eder. Filler Sultanı eserde karşı güç konumundadır. Diğer filler ise ona yardımcı olan, moral değerler açısından olumsuz kahramanlardır.

2.4.2.1.3. Nüfus Memuru

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'ın kahramanlarından olan ve eserde adı verilmeyen nüfus memuru, kalıplaşmış memur zihniyetine sahip birisidir. Nüfus memuru, yazılı belgelere bağlı hareket eden, akılcı düşünmeyen, mekanik bir işleyişin içinde alışılmış tavırlar sergileyen birisidir. Ona göre resmi yazılar yanlış olamaz, bir durum tüm delilleriyle apaçık ortada olsa da resmiyetin zıddına ise kabul görmez. Nüfus memuru bu anlaşıya sahip olduğundan yaşadığı ortada olan Yaşar'a nüfus kâğıdı vermez. Çünkü resmiyette Yaşar 1915'te (hem de dört yaşında) şehit olmuştur:

"_ Ölüye nüfus kâğıdı çıkar mı yahu? Nerde görülmüş ölüye nufus verildiği? Senin oğlan ölmüş…

Ben bunu duyunca ağlamaya başladım. Babam, 'Aman o nasıl söz memur Bey? Benim oğlum işte bu yanımda.'dedi.(…) Memur babama 'bak' dedi 'Defterden künyeni kaydını künyeni bir daha okuyorum. Adın Reşit mi?

_Evet Reşit.

_Babanın adı Mehmet mi?

_Evet Mehmet.(…)

_Doğru hepsi doğru!

Memur birden parladı 'Peki bu defter her şeyi doğru yazıyor da Yaşar'ın öldüğüne gelince mi doğru yazmıyor." (Nesin: 2008, 34)

Eserde nüfus memurunun fiziki görüntüsü hakkında da bilgi verilir:

"Ben böyle adam görmedim. Adam dediysem adam değil de adamın zarı… Öyle zayıf, öyle kuru ki adamın salt zarı kalmış, zar gibi bir adam. Hani kışları açlıktan tahtakurusunun içi boşalır da salt zarı kalır, işte o memur da öyle."(Nesin: 2008, 32)

Nüfus memuru bu itibarla yerleşik memur zihniyetini temsil eden bir tiptir. Eserde yardımcı güç fonksiyonunu üstlenmiştir.

2.4.2.1.4. Obalı Mehmet – Hacı Şerif oğlu – Ali Rıza Bey

Acı Lokma'nın kahramanlarından olan bu üçlü, kasabanın zenginleridir. Obalı Mehmet, bağcılıkta; Hacı Şerifoğlu, zeytincilikle; Ali Rıza Bey ise tütüncülükte öne çıkmıştır. Kasabanın bu üç geçim kaynağını ellerinde tutan üçlü, yönetimi de ele geçirerek piyasayı kendi lehlerinde etkileyip emekçinin emeğini çok ucuza satın alabilmektedirler. Onlar bu suretle emekçiyi sömürerek zenginliklerine zenginlik katarlar.

Milli Mücadele yıllarında vatan toprağını Yunan'a peşkeş çeken bu üçü, zaferden sonra vatansever kesilirler, ülkeyi terk eden Rumların mülklerini da usulsüzce sahiplenirler.

Halk üzerinde maddi – manevi baskı oluşturan bu üçlü, aynı zaman da halk için vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Çünkü sömürerek de olsa halkı ayakta tutan onlardır.

"Bir de var ki, bu bereket ovasına veren her şeyi vermiş diye sevinirken, bir yandan kasabamıza Obalı Mehmet Ağa, Hacı Şerifoğlu, Ali Rıza Bey gibilerini neden vermiş diye için burkulur. Elbet, yoksulun çok olduğu yerde zengin üçü beşi geçmez. Yoksulları kaldırıver zenginin olduğu yerden Karun bile olsa acından ölür. Tersine, bu zenginleri kaldırsan bizim kasabadan bu kez de bütün ırgatlar boğaz tokluğuna çalışmak "mutluluğunu" yitirir. Gel de çık işin içinden! Zenginleri nasıl kaldırırsın bizim kasabadan?" (Erdinç: 2006, 50)

Bu üç zengin köyü ekonomik açıdan ele geçirdiği gibi yönetime de el atmışlardır, böylece her yolsuzluğu resmiyete uydurarak yapabilmektedirler:

"‹Obalı Ağamız›, fırka reisidir. (Nasıl olmasın!) Ali Rıza Bey Belediye Başkanıdır.(İstersen seçme!) Şerifoğlu da bütün yönetim kurullarında demirbaş üyedir. Bu kurulların hepsi onun istasyon ardındaki yağ fabrikasında toplantı yapar."(Erdinç: 2006, 52)

Bu üç zengin aynı zamanda vatanı düşmana peşkeş çekip zafer kazanıldıktan sonra fakir halkın başarısını sahiplenecek kadar yozlaşmış kişilerdir:

" Kasabamız işte bu üç adamıyla övünür. Çünkü Yunan bayrağını öpen fırka reisimi, kurtuluş günü ateşli konuşmasıyla ünlüdür. Öteki Yunanlılara hangi ambarları soyacaklarını, hangi Yahudi sarrafı sıkıştıracaklarını, Kosti'nin meyhanede kafayı çektikten sonra hangi güzelin kapısına ükleneceklerini salık vermesiyle ünlüdür. Daha öteki de Kuvayi Milliyeci görünüp, Yatağan'da çeteleri arkadan vurmasıyla, giderayak kasabayı kundaklayan Yunanlılar'a Belediyeden beş on teneke gaz vermekle 'muhacir mahallesinden başlayın' demesiyle ünlüdür. Yerli gâvur bile etmemiştir bunların ettiğini."(Erdinç: 2006: 52)

Eserde bu üç zengin düzenin güçlendirdiği mütegallibe güçleri temsil etmektedir.

2.4.2.1.5. Antep Zenginleri

Gemileri Yakmak'ın kahramanlarından olan bu zenginler, Antep'te; Yüncüzadeler, Keyfzadeler, Naimzadeler maddi gücü elde tutan sülalelerdir. Bu sülaleler Kurtuluş Savaşı'ndan çok partili döneme kadar maddi yetkinliği ellerinde tutmuşlar, Antep'i kendi malları gibi görmüşlerdir. Halk işgal döneminde şehrin içinde savaşmak isteyince buna razı olmazlar:

"Mal da bizim mülk de kimin hesabına çalışıyorlar! Unumuzun, buğdayımızın, malımızın, mülkümüzün üstünde sıçan ölüsü görmek istemiyoruz. Gitsinler başka yerde gebersinler."(Bahadınlı: 1977, 65)

Çıkarlarına ve rahatına düşkün olan bu burjuva grubu, Fransızlar Antep'i işgal ettiğinde vatanı Fransız askerlerine peşkeş çekmiş, onlara yardakçılık yapmışlardır. Bu dönemde halk sefalet içindeyken onlar lüks bir hayat yaşamaktadırlar. Şehri savunan milli çetelerden elli koyunu esirgeyen burjuvalar, Fransız askerlerine bir kaç yüz bin koyun hediye eder. Bu arada milli mücadeleyi üstlenen halkın başarı ihtimali doğduğunda millicilere de yakın görünmeye çalışırlar:

" 'Bağışlayın ağalar bir çift kelam da ben etmek istiyorum. Şimdi harp Antep'in dışında cereyan ediyor. Milliciler harbi şehrin içine sıçratmak istiyorlar. Görünen o ki harp şehrin içine sirayet edeceğe benzer. Toprak ayağımızın altından kayıyor. Bunu böyle bilelim. Birgün Fransızlar Antep'i terk ettiklerinde bunlar bizim başımıza kakarlar.(…)

kurulmuş bir sürü cemiyetler var. Cemiyet demek para demek. Eninde sonunda bize gelecekler. Hiç nazlanmayalım, her birimiz bir cemiyete girip söz sahibi olalım.'(…)

'Telgrafı öyle kaleme almalıyız ki Fransız dostlarımız, asıl niyetimizin ne olduğunu anlamalı. Kuvayı Milliyeciler de Fransızlara karşı olduğumuzu, onlarla harp etmek istediğimizi sanmalı.' "(Bahadınlı: 1977, 67)

Halkın direnişi sonucu Antep kurtulduğunda ise zaferi ilk sahiplenen onlar olur. Ermeni halkı şehirden sürerek onların mallarına konarlar. Böylece maddi güçlerine güç katan burjuva takımı yönetimde de yerini alır. Bu durum onların halkı sömürmesini daha da kolaylaştırır.

Moral değerler açısından olumsuz tipler olarak kurgulanan bu sülale başkanları eserde karşı güç konumundadır.

2.4.2.1.6. İsmet Paşa

Gemileri Yakmak'ın kahramanlarından İsmet Paşa, burjuvaları el üstünde tutan; fakir halkın dertlerini ise dikkate almayan bir devlet başkanı olarak kurgulanır. Halkın sorunlarını ortaya atanları da cezalandıran İsmet Paşa halk tarafından eleştirilir:

"Xwede İsmet bıhele

Meaş dide me

Wısa meaş dide me ku

Nagije em hav vexum

(Allah İsmet'i korusun

Maaş verir bize

Öyle bir maaş verir ki

Yetmez su içmemize)" (Bahadınlı: 1977, 168)

İsmet Paşa eserde karşı güç konumundadır.

2.4.2.1.7. Ford Fabrikasının Sahipleri ve İşçi Temsilcisi Ernest Lacht

İş Sürgünleri'nin kahramanlarından olan Ford fabrikasının sahipleri, işçiyi iş üreten makine olarak görürler. Onları sömürgeyi hedefleyen bu işveren grubu işçilerin çektiği sıkıntıların bilincinde değildir. Sadece fabrikanın çıkarlarını düşünen bu grup işçiyi baskı altına alarak, üretimi arttırmayı planlar. İşçiye yaptırım olsun diye birçok işçiyi işten çıkarırlar, onları sefalete terk ederler. Geride kalanların ise işlerini yoğunlaştırırlar. Kapitalist düzenin bekçileri olan bu burjuva grubu işçinin emeğiyle beslenir. İşçi temsilcisi Ernest Lacht da onlarla beraber bu sömürüye ortak olur. Moral değerler açısından olumsuz kimlikler olarak kurgulanan bu grup eserde karşı güç (kart karakter) fonksiyonunu üstlenmiştir. Eserde bu kişilerin kendileri aktif değildir; yaptıkları sömürünün sonuçları önplandadır.

2.4.2.1.8. Muhtar (Kadir Salmaz)

Göçük'ün kahramanlarından olan muhtar köyün en zengin adamıdır. Onun iki eşi, sekiz çocuğu vardır. Köyde onun sözü geçmektedir. Toprağa, paraya ve kadına doymayan muhtar elli beş yaşında, kocaman göbekli, tıknaz bir adamdır, köyün en güzel kızı Kezban'a talip olmuştur. Onun için satın alınmayacak bir şey yoktur. Kezban'ı da satın alır, yirmi bin lira başlık parası ve bir atla Kezban'ı elde etmek ister:

"Muhtar 20 bini bastırmıştı Kezban için. Bu yörelerde 20 bin büyük başlık sayılırdı. (…)Ama Kezban istemiyordu muhtarı. Çaresizdi genç kız, o güzelim uçkun mevsiminde sevmediği birine gelin gidecekti. Hem bu çiçek bozuğu yaşlı adamın engüzel en körpe karısı olacaktı. Ama bu da altında kalmadı bunun tuttu en güzel, en cins atını Kezban'ın ağabeyi Hurşit'e hediye etti."(Çetin: 1978, 19)

Kezban muhtardan kaçar; ancak muhtar onu bir şekilde bulur, üstelik ele geçirmek için onu vurdurtur. Yaralı Kezban bu sefer de kaldırıldığı hastanedeki doktorun yardımıyla kaçıp bir evde hizmetçi olarak çalışmaya başlar ama muhtarın adamları onun izini yine bulur. Kezban sonunda muhtarın adamlarını çldürerek hapse girer. Muhtar Kadir Salmaz, böylece genç bir emekçinin hayatını karatmış olur.

Muhtar, eserde kapitalist düzenin temsilcisi olarak sunulur. Son derece zalim, insanî özelliklerini yitirmiş olan muhtar, zenginliğiyle yetkinlik sağlamaktadır.

Moral değerler açısından olumsuz bir kimlik taşıyan muhtar eserde karşı güç fonksiyonunu üstlenir.

2.4.2.2. Yönetici/ Eşraf/Kolcu Güçleri

2.4.2.2.1. Delibaş Hasan

Doruktaki Öfke'nin kahramanlarında olan Delibaş Hasan, ova köylerinden birinde ekmeğini topraktan kazanan bir emekçidir. Hasan, askere gittiğinde eşi Fadime bir dağ köylüyle kaçar. Bunu kendine yediremeyen Hasan şehre gider, orada Hancı Nalbant Mehmet'in vesilesiyle kolcu olur. Bu olay, Delibaş Hasan için bir dönüm noktası olmuştur. O zamana kadar emeğinin gücüyle yaşamını kazanan Delibaş Hasan, o andan itibaren arkasına kapitalist düzenin gücünü almış, zorba bir devlet memuru olmuştur. Dağ köylere şahsi nefret duyması, onun zorbalığını iyice arttırmıştır.

Delibaş Hasan, artık sermayedarın haksız gücünü elde etmiştir. Yirmili yaşlarını yaşayan Hasan, sonradan elde ettiği beklenmedik memuriyetine sımsıkı sarılır. Görevini en iyi şekilde yerine getirmenin isteğini duyar. Bu açıdan bakıldığında onun asıl amacı emekçiyi ezmek değil görevini en iyi şekilde yerine getirmektir:

"Şef kumaş topunu terziye verirken göstermişti. Yönetmelikte çakı gibi bir korucu vardı.(…) kalın palaskalarının yanında bir de tabanca sallandırmıştı korucu. Bunları alsın bir kez. Bakalım bir tek kişi sokuyor mu ormana. Bir kimsecikler adım atabiliyor mu?"(Toy: 1977, 116)

Eserdeki objektif tutum Delibaş Hasan'ın da haklı olduğunu ortaya koyar. Aslında o da bir şekilde kapitalist düzenin çarpıklarına kapılmış, kendisini sermayedara hizmet ederken bulmuştur. Hizmetini en iyi şekilde yapmanın gayreti içine düşmüştür. Asıl zulüm düzenin bozuk yapısından kaynaklanır. Mıstan'ın babası Hasan Hüseyin, Delibaş Hasan'ın bu durumunu şöyle yorumlar:

"Kolcular da emir kulu oğlum. Neden durup durup onlara ileniyorsun. Ne oluyorsa büyük yerden olur." (Toy: 1977, 247)

Ancak o yine de sermayedar sınıfındandır. Tüm dağ köylerinde en azılı kolcu olarak tanınmıştır. Emekçinin hakkını elinden alan, emekçiyi ezen birisidir. Delibaş Hasan, ahlaki açısından olumsuz bir kişilik olarak kurgulanır.

Sadece zorbalığı ile tanıtılan Delibaş Hasan'ın görünümü hakkında bilgi verilmez. Esasen bu diğer kahramanlar için de geçerlidir. Çünkü **Doruktaki Öfke**, tezli bir eser olduğu için kişilerin görünümünden çok yaptıklarını anlatmıştır. Bu sebeple Delibaş Hasan'ın yaptığı zulümler anlatılır sadece. Delibaş Hasan, emekçinin karşısında, ona zulmeden karşı güçtür.

2.4.2.2.2. Hasan Kırat

Damağası'nın kahramanlarından Hasan Kırat, Çorum Cezaevi birinci sınıf gardiyanlarındandır. Bir yüzbaşının oğlu olan Hasan Kırat, çok cesur olduğu kadar çok da merhametli birisidir. Eserde Hasan Kırat ile ilgili geniş bilgiler verilir. Aile yapısından, kişilik özelliklerine kadar en ince ayrıntı anlatılır:

"Çorum Cezaevi birinci sınıf gardiyanlarından Hasan Kırat Efendi, iyi kalpli bir insandı. Tahtakurusu şurada dursun, mahpusları bile herhangi bir maksatla ezmek istemezdi.(…) Hasan Kırat, mensup olduğu aile dolayısıyla, korkak bir adam olmamak icap ederdi. Çünki evvela kahraman Türk zabitinin mahdumu idi. Sonra, askerliğinde önce jandarmalık etmiş, ihtiyata çağırılınca sahil muhafaza kıtasında bulunmuş(…) Yine inzibatlığı sırasında, alay komutanının muvazaa ile kiraladığı meyve bahçesini cansiperane müdafaa etmiş, tavukları bile telörgüden beriye geçirmemiştir."(Tahir: 2006, 7)

Soylu bir aileye sahip olan Hasan Kırat'ın askerlikten sonra bir tuhafiyecinin yanında çalıştığı, ardından gardiyan olduğu anlatılır.

Eserde Hasan Kırat'ın fiziki özelliklerine ve şahsi meraklarına da yer verilir:

"Hasan Kırat, pek uzun boylu, pek zayıf, ipertropi bulunan sırtı kamburca bir delikanlıydı. Her rastladığı yazıyı, ne kadar acele iş olursa olsun, okumak âdetiydi. Kendisine dehşetli itimadı olduğu halde kibirli biri değildi. Herkese, yaşça daha küçük olanlara bile "ağabey" demekten çekinmez bu suretle etrafında meydana getirdiği bütün antipatileri kısa bir müddet için de olsa giderirdi. Hiç kimseye yüz yüze fenalık etmeye cesaret edemez. Fakat kahraman arkadaşları bir mahpusun elini bağlayıp dövmeye başladılar mı, aradan ve daima arkadan "namussuzun kıçına" mükemmel tekmeler atar, çelmeler takardı. Herifin yüzü gözü kan revan içinde zindana atıldıktan sonra, keyifle çay içmeye koyulan arkadaşlara bir hizmet yapıyormuş gibi, nöbette

olsun olmasın, anahtarları alır, mahpusları kontrol etmek bahanesiyle zindana iner, dayaktan yarı ölü hale gelmiş zavallıya bir şey isteyip istemediğini sorduktan sonra (…) başta müdür ve sergardiyan olmak üzere, kendisinden başka bütün gardiyanların "puşt" olduğunu söyler." (Tahir: 2006, 11)

Hasan Kırat yozlaşmış toplumun bir parçası olarak karşımıza çıkar. Mahpuslardan haraç alması, diğer gardiyanlara nazaran iyi olmakla birlikte mahpusları baskısı altına alması ve zengin mahpuslara torpil yapması eserde onun yozlaşmışlığını ortaya koyan bazı durumlardır. Hasan Kırat eserde karşı güç konumundadır.

2.4.2.2.3. Lütfü Özbalcı

Damağası'nın kahramanlarından Lütfü Özbalcı, Çorum Cezaevi müdür vekilidir. Mal ve mevki hırsı ile yaşayan Lütfü Özbalcı'nın tek emeli Çorum Cezaevi müdürü olmaktır. Bu sebeple Çorum'a gelen cezaevi müdürlerinin bir şekilde hata yapmasına ve görevden alınmasına neden olur; ancak bir türlü amacına ulaşamaz. Lütfü Özbalcı gelen her müdürü bir oyuna getirir ve sürülmesine neden olur, böylece kendisinin müdür tayin edilebileceğine inanır; ancak her defasında devlet yeni bir müdür gönderir. Binbir yolsuzlukla kuyusunu kazdığı müdürün yerine yenisinin gönderilmesi Lütfü için en büyük hayal kırıklığı olur:

"Alman mağlubiyeti hükümetimiz için ne kadar beklenmedik bir facia olmuşsa, bu mektubun getirdiği kara haber de Çorum Cezaevi müdür vekili Lütfü Özbalcı için o derece büyük bir inkisar-ı hayal ve ümitsizlik doğurmuştu. O zamana kadar 'Halimize bin şükür(…)Vatan uğruna canım kurban olsun.' diye göğsünü yumruklayan müdür vekili, birden bire lisanını değiştirerek, bu memlekette hamiyetten zerresinin kalmadığını(…) hak adalet denen şeyin erbab-ı namusa verilmediğini (…) yeminle temine başladı." (Tahir: 2006, 32)

Lütfü Özbalcı, mahpuslara da kendince hükmeder, onlardan haraç alır, belli cezalar icat ederek aldığı haraçları resmileştirir. Lütfü Özbalcı da yozlaşan toplumun, yozlaşmış bir ferdi olarak kurgulanmıştır.

2.4.2.2.4. Çökük Rıza

Damağası'nda adı çökük Hamarat olarak da geçen Çökük Rıza, Çorum Cezaevi mutemet muavinidir. Burnunun üzeri frengiden çöktüğü için "çökük" lâkabını alan Rıza, mahpusların korkulu rüyasıdır. Mahpusları kandırarak onlardan haraç alan Çökük Rıza böylece maaşını iki katına çıkarır, hatırı sayılır mahpuslara, para karşılığı belli iltimaslar yapılmasına yardımcı olur. Böylece Çökük Rıza güçsüzleri gücüyle, güçlüleri mevki aracılığıyla sömürür. Kurnazlığı ile yeni gelen gardiyanların da maaşının bir kısmına el koyar. Eserde onun kurnazlık yönü önplana çıkmıştır:

"Cezaevi mutemed muavini Çökük Rıza, pek kurnaz bir herifti."(Tahir: 2006, 17)

Çökük Rıza, insanların zayıf yönünü alaya almayı ve onları küçümsemeyi seven birisidir. Cezaevine yeni tayin olan Hasan Kırat'ın saatlere olan düşkünlüğünü bilen Rıza diğer gardiyanları da ikna edip Hasan Kırat'a bir oyun oynar. Bu oyun Hasan'ın arkadaşlarıyla ilgili tüm iyi niyetini yok eder ve onun ileriki zamanlarını güvensizlik içinde geçirmesine neden olur.

Çökük Rıza da yozlaşmanın bir göstergesi olarak karşımıza çıkar.

2.4.2.2.5. Deli Ömer

Damağası'nın kahramanlarından Deli Ömer, hırsızlık suçundan mahkûm olan birisidir. Açık sözlü ve girişken yapısı onun cezaevi yönetimi tarafından sevilmesini sağlamıştır. Böylece cezaevinde gardiyanlardan sonra sözü geçen birinci sınıf mahkûm pozisyonu almıştır. Gardiyanların bütün yolsuzluklarına Deli Ömer de ortaktır.

Eserde Deli Ömer ile ilgili şu bilgilere yer verilir:

"Çankırılı Deli Ömer bu dünyada herkesle, Reisicumhur'dan dağ köylerinin henüz karpuz yememiş çobanlarına kadar herkesle serbest serbest konuşmasını bilen bir adamdı. Hırsızlıktan yatıyordu. Afyonkeşti. Ufak tefek olduğu için yaşını göstermezdi amma bulunduğu mahpushaneleri saymaya başlayınca (…) ferah ferah kırkını boylamış demekti." (Tahir: 2006, 26)

Deli Ömer, toplumun yozlaştığını gösteren bir örnektir.

2.4.2.2.6. Ambar Memuru – Dr. M. Ali Bey

Acı Lokma'nın kahramanlarından olan Ambar memuru ve Dr. M. Ali Bey, Balıkesir öğretmen okulunun yurt personelleridir. Her ikisi de görevini kötüye kullanan, öğrencinin hakkını sömüren kişilerdir.

Ambar memuru, devletin öğrenciye gönderdiği erzakların birçoğunu çalmakta, öğrencinin hakkını kendisi yemektedir:

" 'Ne oluyor?'

Bizim sofradan hemen tabureye binen Kürt Kasım:

'Peynir yokmuş!'

'E yoksa yok. Babanın evinde de peynirle mi kahvaltı ederdin?'

'Babamın evinde peynir de yoktu ama bu millet evinin ambarında var. Parasını da babalarımız ödemiş hem…'

'Yok, Kasım, ambarda da yokmuş.(…)'

'Ambarda var, vermiyor.'"(Erdinç: 2006, 187)

Dr. M. Ali Bey ise devlet tarafından öğrencilerin sağlık durumu ile ilgilenmesi için atanmıştır. Ancak o her hasta öğrenciye aspirin verir. Onların sağlıklarını hiçe sayar:

"Doktora çıkar veremli efendi. Mehmet Ali Bey sağ olsun, kan tükürene de aspirin, kodein yazar. Ulen yahu doktor bey kardaşım, kahvaltının yanına iki de yumurta yaz şu Ferit Efendiye. Yok, ambarcı vermez."(Erdinç: 2006, 158)

Eserde her ikisi de ahlaki değerler açısından olumsuz kahramanlar olarak kurgulanmışlardır.

2.4.2.3. Din Adamları

2.4.2.3.1. Daşduraklı Hilmi ve Mestan Hoca

Kara Ahmet Destanı'nın kahramanlarından olan Daşduraklı Hilmi, sermayedar sınıfın temsilcilerindendir, personel şefinin en yakın adamıdır, aşırı yobazdır. Daşduraklı Hilmi, hastane çalışanlarını baskısı altına almaya çalışır, işçilerin işsiz kalma korkularını kullanarak onlar üzerinde baskı kurar, yobazca düşüncelerini onlara kabul

ettirmeye çalışır. Hilmi, işçinin bilinçlenmesini, hakkını aramasını önler, ayrıca bireyin Tanrı ile olan münasebetlerine de karışır ve emri altındakileri ibadete zorlar:

"Daşduraklı Hilmi kontrol kurdu üstümüzde. Bizim hastanenin namaz abdas çavuşu.(…) alay ediyor, ettiriyor: 'Oooo Bayram Efendi! Ponturunun ütüsü neden hiç bozulmuyor? Neden olacak namaz kılmıyorsun. Eğilip doğrulmuyorsun, çökmüyorsun.' Bir, iki, üç. Kafamı sinkaf ediyor hergün."(Baykurt: 1977, 8)

Bütün kötü özellikleri üzerinde toplayan Daşduraklı Hilmi'nin bir de özrü vardır. O elinde olmadan yellenir. Bu kusuru onun alaya alınmasına neden olur.

Fakir Baykurt, sermayedarları temsil eden diğer şahıslara da benzer eksiklikler atfederek okurun onlardan iyice iğrenmesini sağlamıştır. Mesela romanın başkişisi Ahmet'in Mestan Hoca hakkındaki tahmini de bu amaca hizmet içindir. Mestan Hoca'yı hiç görmeyen ama onu gördüğü biri ile özdeşleştiren Ahmet'in tahmini şöyledir:

"Kırmızı yüzünün alt yanına dolduran sakalları ile iri yarı bir adam görmüşlerdi, geniş bahçenin köşesindeki helâdan çıkıyordu, oydu belki Mestan Hoca. Elini falan yıkamadan, ibriği iğdenin dibine koydu, gitti beli eline aldı, tükürdü avcuna, çalışmağa başladı." (Baykurt: 1977, 17)

Ahmet tahmininde yanılır, Mestan Hoca o gördüğü adam değildir; ama zihinlerde Mestan Hoca'nın da o adam gibi pis birisi olabileceği ihtimali kalır.

Mestan Hoca, Daşduraklı Hilmi kadar baskıcı değildir ama o da yobazlığı temsil eder.

Bayram büyük oğlu Ahmet'i hafızlık için onun yanına götürdüğünde Mestan Hoca çocuğun hafız olmak yerine kaymakam olmak istediğini öğrenince sert çıkar. Mestan Hoca'ya göre okumak serseriliktir:

"Boşa gelmişsiniz Bayram Efendi. Gönülsüz olmaz bizim iş. Çocuk hoca olmak istemiyor. Belki külhanbey olacak, sürtecek sokaklarda, meyhanelerde işret eyleyecek."(Baykurt: 1977, 23)

Daşduraklı Hilmi ve Mestan Hoca, moral değerler açısından olumsuz tiplerdir. Eserde karşı güç konumundadırlar.

2.4.2.3.2. Durmuş Efendi

Bir Mülkiyet Kalesi'nin kahramanlarından Durmuş Efendi, mahalle imamıdır. Köse olduğu için köse imam olarak anılmaktadır. Durmuş Efendi dini körü körüne benimsemeyen, aklın süzgecinden geçirerek hak ile batılı ayırabilen bir imamdır, tutucu ve bağnaz değildir. İnsanların eşit olduğuna inanan Durmuş Efendi, sosyalizmi Hz. Ömer şeriatı olarak görür. Sosyalizmin ileri sürdüğü haklar, eşitlikteki adalet ona göre Hz. Ömer'in uyguladığı adalettir:

"_Bolşeviklikte ırz namus daha sağlam. Hazreti Ömer kanunu yürüyor. Hazreti Ömer kanunu!

_ Hâşâ! Hazreti Ömer'e kurban olayım. Moskof zagonunu getirip de neye benzetti?

_Doğruluk birbirine benzer. Hazreti Ömer devrinde şeriat öyle miydi görmedim. Lakin Rusya'da olanlara şahidim. Yarın ahrette de şahit olacağım."(Tahir: 2004, 218)

Durmuş Efendi bu sebeple sosyalizmi hayat görüşü olarak benimsemiştir. Birinci Dünya Savaş'ından sonra emperyalist güçlerin vatanı işgal etmesi, sömürgeyi kabul etmeyenlerin direnişe geçmesini sağlamıştır. Durmuş Efendi de sosyalizme inanan biri olarak Milli Mücadeleye destek vermiştir.

Durmuş Efendi kimliği, toplumcu gerçekçi anlayışın kurgulamasının dışındadır. Bilindiği gibi toplumcu gerçekçi eserlerde dini temsil eden imamlar olumsuz kimliklerdir. Kemal Tahir bu yaklaşımın dışına çıkmıştır. Türk toplumunun dini inanışlara karşı yaklaşımını çok iyi bilen yazar, fikrini tebliğ ederken buna uygun davranmış imam Durmuş Efendi'ye sosyalist bir kimlik vererek din ile sosyalizmi uyuşturmuştur.

Durmuş Efendi, moral değerler açısından olumlu bir karakterdir. Eserde yardımcı güç konumundadır.

2.4.2.3.3. İmam

İmam, **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz**'ın kahramanıdır. Yıllarca suçlularla uğraşmaktan bıkmış, onların yola gelmeyeceğini anlamış olan imam, hep ciddi hep çatık kaşlı dolaşan birisidir. İmam, esasen görevine bağlı insanları hidayete erdirmek için gayret gösteren bir din adamıdır. Cezaevindeki suçluların hidayete ermesi için uğraşır. Ancak

hep tutukluların ikiyüzlü tavırlarıyla karşılaşmıştır. Bu yüzden artık tutuklulara karşı mesafelidir; ama Yaşar'ın dine karşı olan yakınlaşması onun eski umutlarını canlandırır.

İmamın bu ümit dolu günleri kandırıldığını anlamasıyla son bulur. Çünkü Yaşar'ın onu farkettirmeden uyuşturucu kaçakçılığına ortak ettiğini anlar.

Yaşar cezası dolmak üzere olan bir arkadaşıyla anlaşmış ve imama belli ettirmeden onun cübbesinin altına uyuşturucuyu yerleştirip cezaevine getirtmiştir. Bu uzun bir süre böyle devam etmiştir. Çünkü İmam, Yaşar'a son derece güvenmekte, hatta caminin anahtarını bile ona emanet etmektedir. İmam Yaşar'ın bu yaptığını fark edince eski karamsarlığına geri döner.

Ahlaki değerler açısından olumlu bir kişilik sergileyen imam eserde yardımcı güç görevindedir.

2.4.2.3.4. Köy Hocası

Acı Lokma'da başkişinin ilk öğretmenlik yeri olan Afyon'un bir köyünde tanıştığı köy hocası, yobaz kişiliği ile ön plana çıkar. Müftülükte arkası olan ve yönetim birimlerinde sözü geçen bu yobaz adam, müsbet ilimlere kesinlikle karşıdır. O güne kadar köye gelen bütün öğretmenleri kaçıran köy hocası, eserin başkişisini de pes ettirir:

"Daha ilde, ilçede kulağımı doldurmuşlardı. Ünlü bir köye gidiyorsun, demişlerdi. Nesiyle ünlü? Hocasiyle. Öğretmen dayandırmazmış. Üfürüğü zorluymuş. Ta Cumhuriyetle beraber gelen öğretmene bir üflemiş, anında söndürmüş."(Erdinç: 2006, 204)

Köy çocuklarına el koyan ve bazı şeyler karşılığında (tavuk, koyun, iaşe) onları hafız yapan köy hocası, gelirinin elinden alınacağını anlayınca başkişiye tavır alır:

"Hoppala! Vermez oğlum. Kendisi okutuyor dedik a. Yalnız namaz dualarını belletti mi, harman kalkımında üç ölçek ekin her çocuğun babasından. Eğer hafız ederse, bütün harman hocanın! Artık kuzusu, tavuğu, yağı, yumurtası, fitresi, zekâtı da caba."(Erdinç: 2006, 207)

Dini bilgilerini sermaye sağlamak için kullanan köy hocası, başkişiye ve ona yardımcı olan Bekir Çavuş'a ambargo uygular. Köy hocası yobaz zihniyeti temsil eden bir tiptir.

2.4.3. SINIFINA İHANET EDENLER

2.4.3.1. Keresteci Halil

Doruktaki Öfke'nin kahramanlarından olan Keresteci Halil, hem devlet daireleriyle arasını iyi tutmak istemekte hem de tomrukları ucuza almak için köylülere yakın görünmeye çalışmaktadır. Keresteci Halil'in en çok öne çıkan yönü çıkarcı olmasıdır. O, çıkarları için sermayedarların temsilcisi orman şefiyle yakın arkadaşlık kurar, hatta işini sağlama alarak kumar oyunlarında bilerek yenilir orman şefine. Böylece Halil, onu kendisine bağlayıp her istediğini yaptıracağını düşünür. Orman müdürlüğünü de kurnazlığıyla kandırmayı başarır:

" Hani iyice bilip tanımasa Halil'le Osman'ı, onlardan kuşkulanacak. Geçen akşam ne demişti bir ara. Hani alışmış olmasam, meslek edinmiş olmasam bırakacağım bu kerestecilği. Kârından geçtim kuşku da uyandırıyor insanlar üzerinde."(Toy: 1977, 132)

Çaresiz kalan köylülere de kaçakçılık işinde yardım eden Halil, onlara yakın gözükerek köylünün getirdiği tomruğu ucuza kapatır.

Keresteci Halil, çıkarcılığından kaynaklanan bir zekâya sahiptir, ayrıca onda yine çıkarcılığın doğurduğu iki yüzlülük söz konusudur.

Ahlaki değerler açısından olumsuz bir kimlik sergileyen Keresteci Halil eserde yardımcı karakterdir.

2.4.3.2. Ulu Kepez

Filler Sultanı ve Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın kahramanlarından olan Ulu kepez ve ona bağlı hüdhüdler bu gruba girer. Bunlar, güçsüz oldukları halde güçlünün yanında yer alarak güçsüzleri sömüren sermayedar yardakçılarını temsil etmektedirler.

Hüdhüdlerin yöneticisi Ulu Kepez, filler sultanının gücünü görüp, devir fil devridir deyip filler sultanına yanaşır, onun ayak işlerini görür, o ne buyurursa yapar. Bunun karşılığında kendisini ve diğer hüdhüdleri filler sultanının sömürdüğü sermayeye ortak eder. Hem filler sultanının sömürgesinden kurtulur. Hem de yardakçılığı sayesinde filler sultanının lütfuna mazhar olur:

"Ulukepez çok yaşlı bir kuştu. Alacalı kanatlarının, tupturuncu kepezinin tüyleri seyrelmişti. Gözleri de küçülmüştü ya ferini yitirmemişti. Hüdhüdler başı olduğundan beri yumurtadan çıktığı andan bu yana işi gücü düşünmek olmuştu. Gökler boyunca Hüdhüd soyunu korumak için durmadan düşünmüş, şimdi de yeryüzünün tekmil yaratıklarını tutsak etmek isteyen fillere yanaşmıştı. Fillerin çağıydı bu çağ.(…) Filler sultanı çok akıllı gidiyordu. Ona yardım etmeliydi."(Kemal:2008, 43)

Ulu kepez; çıkarlarına düşkün ikiyüzlü bir kuştur. Karıncaların hünerlerini öğrenmek için karıncalar ülkesine gelmiş, onlarla dost olmuş, onların yemeğini yemiştir. Onların tüm hünerlerini görüp filler sultanına iletmiş, filler sultanının karıncalara saldırısına ortaklık etmiştir, çünkü amacı şahsi çıkarlarını korumaktır. Ahlaki değerler açısından olumsuz bir tip olan Ulu Kepez eserde yardımcı güç konumundadır.

2.4.3.2. Sarıca Karıncalar

Filler Sultanı ve Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın kahramanlarından olan sarıcalar sınıfına ihanet edenler arasında yer almıştır. Sarıcalar bir karıncadır, ancak filler sultanı onlara ayrıcalık verir. Filler sultanının amacı karıncaları bölmek hiç değilse bir grubu iyice kendisine bağlamaktır. Filler sultanı bu iş için sarıcaları seçer. Bu sarı karıncaların görevi diğer karıncaların sultana iyi hizmet etmelerini sağlamaktır. Ayrıca karıncalar içinde olan biteni sultana taşımaktır. Onlar bu görevi tereddütsüz kabul ederler. Sarıca karıncalar ikiyüzlü, yalancı ve kurnaz yaratıklardır. Onlar da hüdhüdler gibi kendi çıkarlarını düşünürler:

"İçlerinde sarıca karıncaların ileri gelenlerinden de vardı. Bakışları kurnaz, cin fikirli ve hayındı. Hüdhüdlerin başı hiçbir karıncaya belli etmeden onlara bir işaret çaktı. Sarıca karıncalar her şeyi anladılar, sevinçten etekleri zil çaldı."(Kemal: 2008, 42)

"_Sizi kentten çıkarken kimsecikler görmedi ya?

_Hiç gözükür müyüz, senin ne demek istediğini hemen anlatık.

_Sultan sizi, sizin soyunuzu karıncalar üzerine bilumum koruyucu atadı. Bundan sonra siz tekmil dünya karıncalarının koruyucusu olacaksınız. Huzuruna varınca sultana söyleyeceksiniz ki, biz ta ezelden bu yana, fil sultanlarınca karıncalar ülkesine atanmış koruyucularız. Bu ödevimizi bu ödevimizi sonuna kadar yerine getirmişizdir. Karıncalar bu yeryüzünde bizden sorulur."(Kemal: 2008, 48)

Sarıcaların başkanı başbuğdur. Başbuğ da diğer sarıcalar gibi yalancı ve ikiyüzlüdür, kırmızı sakalları birbirine düşürmek için elinden geleni yapar.

Sarıcaların renklerinin sarı olması yani şeffaf olması onlardaki millet sevisinin belirgin olmadığına, bu konudaki tavırlarının muallâkta olduğuna işaret sayılmıştır. Ahlaki değerler açısından olumsuz bir kimlik sergileyen sarıcalar, eserde yardımcı güç görevini üstlenirler.

2.4.3.3. Fırıncı Süleyman

Acı Lokma'nın kahramanlarından Fırıncı Süleyman, bir fırıncının yanında çalışan hamurkârdır; yani emekçidir. Eserde fırıncı Süleyman şöyle anlatılır:

"Fırıncı Halim'in işçisi. Pehlivan. On beş yıldır her gün iki yüz kilo hamurla güreşir. Bilekleri var iki burgatalık halat. Yumrukları var, bahadır topuzu. Un çuvalından yapılmış donu, gömleği içinde yüz okkalık bir et – kemik çatkısı. Bu çatkının içinde bir çocuk yüreği. Tepesinde kirli traşlı bir kafa. İki yanağında iki elma. Bir de kız sesi. İşte sana Süleyman!" (Erdinç: 2006, 190)

Bu fırıncı Süleyman'ın işçilik yıllarındaki tasvirdir. Süleyman okumayı öğrenip "patıran" olmayı kafasına koyar. Bu konuda Halil Efendiden yardım ister. O da küçük oğluna (başkişi) bu görevi devreder. Başkişi kısa sürede Süleyman'a okuma yazma ve hesap işlemlerini öğretir. Okuma yazmayı öğrenen Süleyman, işçiliği bırakır kendisine bir fırın açar, hgiderek işini büyütür. İşi büyüdükçe onun 'çocuk yüreği' doymak bilmez bir canavara dönüşür. Öyle ki, başkişiye okuma yazma öğretmesinin karşılığı olarak söz verdiği ekmeklerin parasını bile ister, hem de yazılı olarak.

2.4.3.4. Osman

Gemileri Yakmak'ın kahramanlarından Osman; genç ve atılgan bir sosyalisttir. Halkın içinde bulunduğu durumdan, sefaletten, sermayedarların sömürgesinden, baskısından kurtulması için çaba sarf eder, daha doğrusu öyle görünerek sosyalistlerin yanında yer alır. Ancak Osman, sonunda arkadaşlarına ihanet eder, partinin seçim kampanyasında, partinin en çok faaliyet gösteren adamlarından Memo'yu yaralar. Osman'ın amacı Memo'yu öldürerek, sosyalistlerin gözünü yıldırmaktır:

“ ‘Osman neden gelmedi?’ diye sordu.

‘Gelemedi.’

‘Neden?’

‘Cezaevinde.’

‘Neden düştü?’

‘Seni Osman vurdu.’

‘Neee, Osman mı?’

‘Osman.’

Memo, yine gözlerini kapadı, öylece kaldı bir süre. Dudaklarını güçlükle oynattı.

‘Avcı, avcı kekliğinden de kötü.’ Diyebildi.”(Bahadınlı: 1977, 244)

İkiyüzlü, yalancı bir kişiliğe sahip olan Osman, moral değerler açısından olumsuz bir tip olarak kurgulanır, eserde yardımcı güç konumundadır.

2.4.3.5. Ramazan Gayeli

İş Sürgünleri’nin kahramanlarından Ramazan Gayeli, Almanya’ya işçi olarak gelmiştir. Bir süre işçi olarak çalıştıktan sonra Almancayı öğrenip bir tercüme odası açarak Türk işçilere tercümanlık yapmaya başlamıştır. Ramazan Gayeli, yobaz birisidir. Din adına alıyorum diyerek tercüme odasına gelenlerin para üstünü kumbaraya atar. Ramazan Gayeli, Almanya’da yükselmenin çıkarını sermayedarlara yalakalık yapmakta bulur. Haklarını aramak için grev yapan işçilere suçlu gözüyle bakar. Bu işçiler yüzünden Almanların tüm Türkleri kovacağını düşünür. Böyle olursa o da mevkisini yitirecektir. Öte yandan ne olursan olsun sermayesinin kaynağı olan Türk işçilere de iyi davranır. İki yüzlülük yaparak içinde bulunulan çalkantılı dönemden sıyrılmayı düşünür.

Ramazan Gayeli eserde itici bir kişi olarak tanımlanır:

“İlk bakışta, çevirmen Ramazan Gayeli’nin güdük, iri parmağındaki altın yüzük, bir yüzükten çok altından oluşmuş habis bir ura benziyordu. Ramazan Bey’in vücudundaki şakadan hoşlanan garip bir hücre, sahibine olan kızgınlığından mıdır nedir, yüzük parmağında bu altından uru oluşturmaya başlamıştı.”(Dal: 1977, 11)

Ramazan Bey halkın okuyup bilinçlenmesini de istememektedir:

"Cahilden değil, okumuştan korkun bu böyledir kardeşim, cahil vatandaşa anlatırsın ne yapacağını, anlamadı bir daha anlatırsın. Eğer adam biraz mektep görmüşse seni deli eder. Yok, efendim o öyle değilmiş de böyleymiş."(Dal: 1977, 13)

Moral değerler açısından olumsuz bir karakter sergileyen Ramazan Gayeli eserde yardımcı güç konumundadır.

2.4.4. EMEKÇİ YANLILARI

2.4.4.1. Aydınlar

2.4.4.1.1. Dönüştürücü Aydınlar

2.4.4.1.1.1. Ahmet

Kara Ahmet Destanı'nın başkişisi Ahmet, bir emekçidir. O da bütün emekçiler gibi hayatın getirdiği yoksunlukları yaşar. Eserde Ahmet'in çocukluk yıllarından gençlik yıllarına kadarki hayatı anlatılır.

Ahmet, Burdur'un Karataş köyünde fakir bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesinin yeterince toprağı yoktur, var olanları da köyün muhtarı sahiplenmek ister, bu yüzden muhtar Ahmet'in ailesine ağır baskı uygular. Ahmet de bu baskılardan nasibini almıştır. Muhtarın oğlu ve arkadaşları onun ırzına geçmeye çalışmışlardır. Ahmet'in yaşadığı ilk ezginlik budur. Ama bu ezginlik onun kişiliğinde kalıcı olmaz. Ahmet, zaman ilerledikçe mücadeleci ve atılgan bir kimlik geliştirir. Bu kimlik ilkin muhtarın samanlığını yakmasıyla kendini gösterir. Ahmet, henüz ilkokulu yeni bitiren bir çocuk olmasına rağmen öcünü alma cesareti göstermiştir. Ahmet bunu sadece kendisi için yapmamıştır, ait olduğu sınıf adına yapmıştır. Ahmet'in bu tavrı eser boyunca devam eder.

"Sosyal yapının düzenleyeceğine ve haksızlıkların sona ereceğine ilişkin bu iyimserlik, şahıslar noktasında toplumcu gerçekçiliğin önemli bir ilkesi olan olumlu dönüştürücü tipin doğuşunu hazırlamıştır." (Yeşilyurt: 2003, 110)

Ahmet'in, babasıyla mücadele ederek tahsil hayatını sürdürmesinin asıl sebebi de sonunda kaymakam olup emekçi kesimi çektiği çileden kurtarma isteğinden kaynaklanmaktadır, üniversite yıllarında kendini tehlikeye atarak emekçileri

desteklemesi de aynı nedene bağlıdır. Tüm bu özellikleri onun dönüştürücü bir rol üstlendiğini gösterir. Ahmet Kara, eser boyunca toplumun dönüştürülmesi için çaba göstermiş ve hep bu inancı taşımıştır:

"Ahmet okumayı sadece kendisi için istemiyordu. Anasına, kardeşlerine de yararlı olacaktı, ama en çok da köyüne koşacaktı okuyup büyük adam olunca. Köyün yoksulları başta olmak üzere öteki köylerin yoksullarına bütün gücüyle destek olacaktı. Hele bir ilçenin kaymakamı olduğunda yok mu, kulüpte kasabada hiç oynamayacak, fırsat buldukça köye koşacaktı. Tarlalarda yoksulların yanına varacak 'Kolay gelsin. Tuttuklarınız altın olsun!' diyecek, hep yoksulların yanında yer alacaktı."(Baykurt:1977,18-19)

Ahmet olumlu tipin bütün özelliklerini üzerinde taşır, ilkin moral değerler açısından artı tavırlar sergileyen bir kimliktir. Öte yandan Ahmet'in kendi hayatından ziyade sınıfın durumunu ön plana çıkarması, yaşatmak için yaşama mülahazası onu olumlu tip haline getirir. Ahmet davası için âşık olmayı bile erteler. Ahmet'in tek hedefi yoksunluklar içindeki ailesini ve ailesi gibi yoksunluk çekenleri kurtarmaktır. Bunun için de devrimin gerekli olduğuna inanır. Ancak o inandıkları gerçekleştirirken duygularıyla değil aklıyla hareket eder. Devrimci arkadaşlarının derslere girmeye karşı olmaları, herhangi bir göreve atanmanın kapitalizmin uşağı olmak anlamına geldiği yönündeki fikirleri Ahmet'e göre yanlıştır. Çünkü bir devrimci en iyi yerlerde olmalıdır. Ahmet'in devrimin gerçekleşmesi için emekçilerin de bu harekete katılması gerektiğini düşünmesi onun akılcı yönünü gösterir:

"Ben okumak ne olursa olsun okumak ama devrimciliği de sürdürmek istiyorum. Halk ortada.(…) oysa ben bu yola kınanma korkusuyla girmedim. Koşullarımdan yürüyerek geldim. Ama şimdi okuma zamanı, okuyarak sınıfları geçme, diplomayı alıp işbaşı yapma zamanı.(…) Kaymakam da olacaksam olup halktan yana, işçiden yana olmanın zamanı."(Baykurt:1977,288)

Ahmet Kara, sınıfı adına mücadele eden emekçi tipinin bir yansımasıdır. Eserin sonunda Ahmet adeta emekçi sınıfını çözüme ulaştıran bir kahraman gibi tanıtılır.

2.4.4.1.1.2. Kitaplı Casus

Kitaplı Casus **Damağası**'nın kahramanlarındandır. Asıl adı Cemal olan kitaplı casus, bir gazetecidir. İdeolojik görüşleri nedeniyle on beş yıl hapis cezası alan Kitaplı Casus, İstanbul ve Malatya cezaevlerinden sonra Çorum'a gönderilmiştir. Cezaevindeki mahkûmlar kendisinin sosyalist olduğunu anlayıp kendilerini sömüren cezaevi idaresinin zora düşeceğine sevinmişlerdir:

"_Müjdeler olsun arkadaşlar!.. Cezaevimiz idaresi, koca Tanrı'nın izniyle belasını bulmuştur, çünkü bu gelen Ankara'nın avanak müfettişi değildir. Mahpusdamı sürgünüdür. Ve de sürgünlerin gözlüklüsüdür. Başkaca göçü ardı sıra fayton yüküyle gezinen bir gözlüklü sürgündür ki, gardiyan cellâdı bir herif olduğu gözlerinden belli.

_Aman Dedo kardaşım bu nasıl mahpus göçü?

_Ne sandın kuru Muharrem, gözlüklü mahpusla sen gönül mü eğlendirmektesin. "(Tahir: 2006, 235)

Çorum'da mahpusların nasıl sömürüldüğünü, parasız olanların nasıl ezildiğini görmüştür. Kendisine de aynı uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Ancak o biraz da itibarlı olmanın verdiği yetkinlikle bunları önlemiştir. Kitaplı Casusa göre cezaevindeki bu illegal yapılanma ortadan kaldırılmalı, hak ve adalet hüküm sürmelidir. Gazeteci Cemal, bu anlayışla dönüştürücü güç olarak karşımıza çıkar. Ancak onun dönüştürücülük yönü düşünce planında sınırlı kalmış, eyleme geçememiştir. Ama yine de Kitaplı Casus olarak bilinen gazeteci Cemal'in düşünceleri toplumun bir gün dönüştürüleceği fikrini ortaya atar.

2.4.4.1.1.3. Başkişi

Acı Lokma'da ismi verilmeyen ve sadece 'Birinci' adlandırmasıyla anlatılan eserin başkişisi bir emekçidir. Bir Ege kasabasında dünyaya gelen başkişi küçük yaşta annesini kaybeder. Babası kasabaya yakın bir köyde imamlık yapmaktadır. Başkişi iki kardeşiyle birlikte komşuları Zahide Teyze tarafından gözetilmektedir.

Yoksulluk, sefillik hatta yalnızlık içinde çocukluk yıllarını geçiren başkişi cılız, sıtmalı bir çocuk olarak tanınmıştır. Üstelik uyuz hastalığı da ona musallat olmuştur.

Başkişinin fiziki tasviri yapılmaz. Sadece onun renkli gözlü, sarışın bir kişi olduğu söylenir.

Belli bir döneme kadar öksüzlüğün ezginliği içinde yaşayan başkişi, babasının ikinci evliliğinden sonra üvey ana dayağının ezginliğini hissetmiştir. Başkişi, öğretmen okulunda okuduğu yıllar, halkı aydınlatmayı kendine amaç edinir. Halkın ezilmesinin, sömürülmesinin temel nedeni, onun cahil bırakılmasıdır. O, halkı aydınlatmak için yola çıkar; bir yandan sermayedarlar, bir yandan yobazlar onun yolunu keser, çabuk pes eder ve öğretmenliği bırakır, tiyatroculuk işine girer. Başkişinin burada S. Ali ile tanışması onun hayatının dönüm noktası olur.

S. Ali, onun dağınık fikirlerini toplar ve onda sosyalizm adına bir uyanışın gerçekleşmesini sağlar. O artık halkının derdini, yoksulluğunu ve zorbaların zalimliğini yazılarında dile getirmeye başlar. Ama emekçiye söz hakkı vermeyen yönetim onu hemen hapse atar. Cezasını doldurduktan sonra; fakirliğin sefilliğin ve acıların kapladığı bu ülkeyi kurtarmaya, en azından bunun için çabalamaya kesin olarak karar verir. Bu kararda S. Ali'nin fikirlerinin önemli etkisi vardır. Başkişi onunla tanışıncaya kadar herhangi bir bireydir. Onunla tanıştıktan sonra fikirleri olgunlaşır ve 'dava adamı' olma yoluna girer. Onun davası, milletinin selametidir. Bu davayı vatan toprağında gerçekleştiremeyeceğini anlayınca 'vatanı' için 'vatanını' terk eder.

Başkişinin otuz yıllık hayatı anlatılır. O, ülkeden kaçtığında, eşinden boşanmış ve bir çocuğunu geride bırakarak gitmiş otuzlu yaşlarda bir adamdır.

Ahlaki değerler açısından olumlu bir kimlik sergileyen başkişi, karakter olarak kurgulanmıştır. O işçi sınıfının bir üyesidir, ancak temsilcisi değildir. Eserin sonuna kadar ferdi hayatını, şahsi tavırlar sergileyerek sürdürür. Eserin sonunda bilince ulaşan başkişi emekçinin davasını benimseyerek dönüştürücü kahraman özelliğini üstlenir.

2.4.4.1.1.4. Ali

Ali, **İş Sürgünleri**'nin kahramanlarındandır. Bir sosyoloji öğrencisi olan Ali, aynı zamanda gazete çıkarmaktadır. Ali, Türkiye'den üniversite okumak için gelmiştir. Türk işçilerinin Almanların sosyal hayatındaki yerini araştırmaktadır. Bu araştırma esnasında Ali, Türk işçilerinin Almanya'da hiçbir değeri olmadığını görür.

Sadece iş üreten makine olarak algılanan Türkler, Alman işverenin sömürgesi altında ezilmektedir. Bir Türk olarak ve emekçi yanlısı birisi olarak durumu yakın takibe alan Ali Görgün, Türk işçilerle irtibata geçer, Ford firmasında çıkan greve hem gazetesi aracılığıyla hem de maddi olarak destek verir. Ali Türk işçilerin durumuna üzülmektedir:

" 'Olur mu nakus inlesin beyninde Osman'ın?'

Şimdi çanlar Osmanlının beyninde inlemiyordu ama ozanın ülkesinden kopup gelmiş milyonlarca kişiye çan sesleri dinletiliyordu. Ve onlar bunu neredeyse bir yazgı gibi kabullenmekteydiler. Daha yüzbinlerce işçi bu çan seslerini saat başı dinleyebilsin diye ülkede sıraya koyulmuştu. Mark verilip çan sesleri dinletilebilsin diye. Emperyalist bir kültürün tohumları işçilerimizin kafalarına dikilebilsin diye. Az geliştirilmiş ülkelerin işçi sınıfına oynanan bu oyun birgün geri tepecektir kuşkusuz."(Dal: 1977, 40)

Devrimci kişiliğe sahip olan Ali, hayatını buna göre düzenler; sağlıklı kalmayı bile davasına daha iyi hizmet edebilmek için ister hatta Helga'ya karşı duyduğu ilgi de davasıyla ilgili bir duygu olarak gelişir. Ali dönüşüme fikri yönden katkı sağlar, dönüşümü gerçekleştirecek olan Türk işçilerdir.

Moral değerler açısından olumlu bir karakter olarak kurgulanan Ali eserde yardımcı güç fonksiyonu üstlenir.

2.4.4.1.1.5. Doktor Cengiz

Göçük'ün kahramanlarından olan Doktor Cengiz, sosyalizmi hayat görüşü olarak benimsemiş eşitlikçi bir gençtir. Sermayedarların haksız kazanç sağlamasını, emekçinin sömürülerek sefalete terk edilmesini eleştirir. Ona göre ülkenin geri kalmasının sebebi emekçinin sefalete itilmesidir. Doktor Cengiz, sömürünün karşısında yer aldığı için muhtarın, emekçi kızı Kezban'ı sömürmesine izin vermemiş, onu hastaneden kaçırarak muhtardan kurtarmıştır.

Doktor Cengiz'e göre bu düzen kokuşmuştur ve dönüşüme muhtaçtır:

"_Düzen sömürü düzeni değil mi? dedi Doktor Cengiz. Ve ekledi hemen:

_Türkiyede politikacısı da bu yarış içinde iş adamı da… Hep çıkarlar sözkonusu ve çıkar kavgaları… İşte dün buraya gelen parti liderini dinlediniz... Hepsi halkı aldatma halkı uyutma çabası içinde değil mi? ”(Çetin: 1978, 154)

Ahlâki değerler açısından olumlu bir kimlik taşıyan Doktor Cengiz, eserde yardımcı güç fonksiyonunu üstlenmiştir.

2.4.4.1.1.6. Zekeriya

Yağmur Sıcağı'nın kahramanlarından Zekeriya, Adanalı bir emekçi ailenin oğludur. İstanbul'a üniversite okumak için gelmiştir, resim bölümü öğrencisidir. Zekeriya, üniversitede devrimci gruplarla tanışır, amcasının oğlu olan Yıldıray'ın da etkisiyle sosyalizmi hayat görüşü olarak benimsemeye başlar. Ona göre okumak, meslek sahibi olup kendini kurtarmak küçük şeylerdir artık. Zekeriya, sosyalizmi tanıdıkça ona daha da bağlanır ve hayatını bu düşünce doğrultusunda düzenlemeye başlar. Onun için artık okumak da, birileriyle tanışmak da hatta evlenmek de devrim için yapılması gereken şeylerdir.

Kişi birey olmanın yanısıra bir topluma bağlıdır ve içinde bulunduğu toplumun aksaklıklarını düzeltmekte sorumludur. Bu da ancak devrimle gerçekleşecektir. Bu görüşler Zekeriya'nın yaşam tarzı haline gelir.

Zekeriya, üniversiteye geldiğinde arkadaşlarını emekçinin durumu ile ilgili bilinçlendirir, onun bu faaliyeti zararlı bulunur ve devlet yurdundan atılır. Bir arkadaşının yardımıyla pansiyon bulan Zekeriya, bilinçlendirme çalışmalarına burada da devam eder. Halkla irtibat kurması gerektiğini düşünerek Osman Baba ve ailesiyle tanışır. Osman Baba bir emekçidir, Zekeriya onu hakları konusunda bilinçlendirmeye çalışır. Osman Baba, Zekeriya'ya hak verir; ancak hak arayışına girmek, bunun için İşçi Partisine oy vermek ona tehlikeli gelir. Osman Baba'nın oğlu Şefik, Zekeriya'nın fikirlerini kabullenir. Zekeriya için halkı aydınlatmak, hakları konusunda bilinçlendirmek aydın olmanın verdiği bir sorumluluktur ve o, tüm bunları bu sorumluluk duygusuyla yapar.

Zekeriya, toplumcu gerçekçi estetiğin öngördüğü dönüştürücü güçtür. Onun amacı, kapitalizmin kokuşmuş yönetimini ortadan kaldırmak ve yerine sosyalizmi getirmektir. Bu dönüştürücü tipin ortak özelliğidir.

Zekeriya, dönüştürücü tip olmanın verdiği bazı özelliklere sahiptir. Adanmış bir ruha sahip olma, mücadeleci olma, acıya dayanıklı olma, bütüncül düşünme gibi özellikler onun dönüştürücülük niteliğine bağlı olarak ortaya çıkan özellikleridir.

Zekeriya ahlakî değerler açısından olumlu bir kimliğe sahiptir. Eserde başkahramanlık fonksiyonu üstlenir.

2.4.4.1.2. Yozlaşmış Aydınlar

2.4.4.1.2.1. Hoca Bey

Yayla'nın kahramanlarından olan arkeoloji profesörü Asım Al, Morsay Yaylası'nda "Hoca Bey" lakabı ile tanınır. Eserde Hoca Bey'in orta yaş döneminden bir kesit verilmiştir. Profesör olduktan sonra eşini de boşayan Hoca Bey, Morsay'da yapılacak olan kazıdan çıkan sonuçla meşhur olmayı planlamaktadır. Hoca Bey rahatına düşkün ve bencil bir kimliğe sahiptir. Hoca Bey'in orta yaşlı olmanın verdiği kaprisli bir yapısı vardır. O, herkesin kendisine hizmet etmesini ister. Halka inmek, halkı bilgilendirmek Hoca Bey'in ideallerinin dışındadır. O, yaşlandığını düşünerek boşadığı eşinin yerine kazı ekibinden seçtiği bir öğrenciyi almak, ardından ün sahibi olarak medyanın gözdelerinden olmak istemektedir.

O, kazı çalışmalarını ortaya bilimsel bir sonuç koymak için değil meşhur olmak için yönetir:

" 'Kazıdan da büyük bir sonuç alırsa hele yok muu?' Büyük bir tören salonu düşündü birden. 'Ladies and gentlemen…' Üç dilde çevirisi yapılıyor konuşmaların. Ödüller ve ödül diplomaları veriliyor. Nobel gibi bir ödül örneğin bir ödül de arkeoloji için konulmuş. Onu da Asım Al alıyor Türkiye'den yaptığı parlak kazılar için."

Hoca Bey, Morsay'a geldiğinde Çakır Hasan ile tanışır ve onunla dost olur. Çakır Hasan, onu misafir olarak kabul ettiğinden ona hizmette kusur etmez. İlk etapta Hoca Bey de alçak gönüllü yaklaşımlarıyla sevecen tavırlarıyla bu hizmeti hak eder; ancak dostluklarının ilerlediği bir zamanda Çakır Hasan'ın torunu hastalanır. Hastaneye gitmek için Hoca Bey'in cipine ihtiyaç vardır. Ama o ana kadar çok dost canlısı olan Hoca Bey iş çıkarlarına dayanınca tavır değiştirir, bütün yalvarmalara rağmen cipi vermez. Hoca Bey, kendi çıkarlarını bir genç emekçinin hayatından üstün görür.

Hoca Bey; maddi gücü elde tutan, kapitalist düzenin hizmetçiliğini yapan bir burjuva olarak kurgulanmıştır. Moral değerler açısından olumsuz bir karakter olarak kurgulanan Hoca Bey eserde karşı güç konumunda yer alır.

2.4.4.1.2.2. Ali Şirin

Yayla'nın kahramanlarından Doçent Ali Şirin esasen iyi bir karakterdir. Sessiz, kimseye kötü etkisi olmayan ciddi bir adamdır:

"Ali Şirin, ama hiç de şirin değil. Öyle puskun. Mazlum bir adam. O kadar okumuş, o kadar gezmiş, o kadar da yer kazmış gene de puskun. Ve de ciddi adam… Ben severim ciddi adamı." (Baykurt: 2008, 3)

Ali Şirin'in halkı eğitmek, bilinçlendirmek ya da halka yardımcı olmak gibi kaygıları yoktur. O, sadece kariyerini düşünmektedir.

Eserde sessiz kimliği ile öne çıkan Ali Şirin, Çakır Hasan'ın torunu Gülcan'ın rahatsızlığı sebebiyle ortaya çıkan cip tartışmasında sessizce Hoca Bey'in yanında yer alır. Çıkarları, kariyerini yitirme korusu onun bu tavrı benimsemesine neden olur. İlkin tarafsız olan Ali Şirin eserin sonunda Hoca Bey'in tarafında onunla birlikte hareket eder. Moral değerler açısından olumsuz bir karakterdir. Eserde karşı gücün yardımcısı konumunda kurgulanmıştır.

2.4.4.1.2.3. Casus Yüzbaşı

Bir Mülkiyet Kalesi'nin kahramanlarından Casus yüzbaşı, casusluk ettiği gerekçesiyle ordudan atılmıştır. Dersim Harekâtında birliğini terk edip Dersimlilere katıldığı için casus sayılmıştır. Casus Yüzbaşı bu olayı Türklere ve Çerkezlere başka, Kürtlere başka başka anlatmaktadır. Olay Türklere anlatılırken, Dersim halkına görevi gereği katıldığını ve operasyon esnasında halk içinde bozgunculuk çıkararak orduya yardımcı olduğunu, ancak terfisini istemeyen bazı kimselerin iftirasına uğradığını anlatır. Kürtlere ise operasyon esnasında Kürt kardeşlerinin halini görünce dayanamayıp orduyu terk ettiğini her şeyi göze alarak kardeşlerinin yanında olduğunu anlatmaktadır. Casus Yüzbaşı'nın birbirini tutmayan bu ifadeleri onun cezaevindeki güvenilirliğini azaltmıştır. Böylece onun dönek birisi olduğuna karar verilmiştir.

Eserde Casus yüzbaşının fiziki özelliklerine de yer verilir:

"Yüzbaşı Bey o kadar ufak tefek bir adamdı ki, insan ömründe böyle küçük bir yüzbaşı görmediğini düşünerek, bunun herhalde ordudan tard edildikten sonra "dert ile" küçüldüğünü zannederdi.

Suratı iki tane kalın, gayet siyah, gayet çatık kaştan ibaretti. Omuzları daracık, bacakları biraz çarpık, elleri insanı şaşırtacak kadar kocaman yamru yumru idi. Derisi ancak kömürcülerde görülen esmerlerdendi. Bu kavruk vücudun bütün erkekliği yalnız sesinde toplanmıştı." (Tahir: 2006, 48)

Dış görünüşü yukarıda verilen yüzbaşının en büyük merakı marangozluktur. Casus yüzbaşı, eserde kapitalist sistemin böldüğü toplumun yaşadığı ikilemi ortaya koyan bir tiptir. Eserde bölünmüş zihniyeti temsil eder. Casus Yüzbaşı kendisi ikilemde olduğundan halkı da bilinçlendiremez.

2.4.5. DİĞERLERİ

2.4.5.1. Deli Müdür ve Kara Müdür

Damağası'nın kahramanlarından Deli Müdür (Mehmet Karahan) ve Kara Müdür (Celal Kartal) eserde yardımcı güç olarak karşımıza çıkar. Her ikisi de farklı süreçlerde Çorum Cezaevi'nde bulunmuş ve cezaevindeki yolsuzlukların önünü geçmek için çaba sarf etmişlerdir. Düzenli ve cesur olan bu kişiler en sonunda cezaevindeki yolsuzluk düzenin koruyucuları tarafından pes ettirilir. Çorum Cezaevi toplumun bir minyatürüdür. Burada her mahpus toplumun farklı bir yönünü temsil eder. Bu mahpusların ve onları yöneten gardiyanların kurduğu yolsuzluk düzeni kökleşmiştir. Bu sebeple bu iki müdür cezaevindeki yolsuzluğun önüne geçememiştir. Ancak yolsuzluğa karşı verdikleri mücadele ile toplumun dönüşümünün gerçekleşeceğini göstermişlerdir.

2.4.5.2. Ali İhsan Arta

Yağmur Sıcağı'nın kahramanlarından Ali İhsan Arta, ellili yaşlarda bir profesördür. Tıp bitirmiş, yolculuğu sevmediği için doktor olmaktan çekinmiş, üniversitede kalmıştır. Onun soğuk ve kuralcı bir yapısı vardır. Ona göre her şey bilimle açıklanır. Ali İhsan, soğuk kimliğine karşın son derece anlayışlıdır.

Ali İhsan Arta'nın sosyalizmle tanışması eşi Güher aracılığı ile olmuştur. Güher'in, sosyalist Zekeriya'ya olan ilgisi, onda Güher'i kaybetme korkusu yarattığı için o da sosyalist olmuş, İşçi Partisi'ne üyeliğini yaptırmıştır. Ali İhsan Arta, sosyalizmi kalbiyle değil mantığı ile benimsemiştir.

Moral değerler açısından olumlu bir karakter taşıyan Ali İhsan Arta, eserde yardımcı fonksiyon görevindedir.

2.5. ZAMAN

Tahkiyeye dayalı anlatı metinlerinin temel kavram dokusu içinde yer alan öğelerden biri de zamandır. Anlatıda yer alan olay belli bir zaman içerisinde gerçekleşmektedir. Bu sebeple zaman unsuru diğer unsurlardan ayrılamaz. Forster; *"Her romanda bir saat vardır."*(Forster: 2001,68) derken zaman unsurunun bir tahkiyeli eserin vazgeçilmezi olduğunu vurgular.

Zaman, anlatının belli bir sıraya dizilmesini sağlayan unsurdur. Anlatıcı, olayları bu sırayı takip ederek aktarır:

"Bir anlatının ne olduğunu anlamak onun dizimsel düzenini yöneten kurallara egemen olmak demektir."(Ricceur: 2007, 115)

Bir tahkiyeli eserde zaman kronolojik olarak kullanılabileceği gibi geri dönüş veya ileri atlama yöntemiyle de kullanılabilir:

"… roman dünyasında zaman, ne akıp giden bir unsur ne de efsanevi bir dairedir; zaman binlerce parçaya bölünmüş ayna veya mikroskobik parçalardır."(Bourneuf, Quellet: 1989, 126)

"Zaman katagorilerinin eskiden olduğu gibi geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde değil, iç içe bilinçte yer ettiği gibi yansıtılması, romanda sürekli bir şimdinin varlığını tartışma alanına sokmuştur. "(Aytaç: 1995, 30)

Eserde zaman öykünün anlatıldığı zaman ve öykü zamanı olarak ikiye ayrılır.

Anlatıcının öyküyü anlattığı zamana öyküleme zamanı denir. Öyküleme zamanı öyküden önce, öykünün akışı esnasında ya da öyküden sonra olabilir.

Toplumcu gerçekçi eserlerde öykünün, öykü zamanını bir tarihsel olaya dayandırılır. Yani toplumcu gerçekçi yazar sosyal zamanı kurguya dâhil eder. Böylece toplumun tarihsel süreç içindeki devinimini, toplumda meydana gelen sınıfsal yapıları ortaya koymak ister. Zaten toplumcu gerçekçi yazarın amacı yoktan yeni bir kurgu oluşturmak değil toplumsal olayları kurgu malzemesi olarak kullanmaktır. Böylece toplumcu gerçekçi yazar hem tezini sunar, hem de anlatısını tarihte bir noktaya dayandırdığı için inandırıcılığı sağlar.

"Sanat, objektif toplumsal görünüşleri (ve toplumsal önemi bakımından doğa görünüşlerini de) objektif, ekonomik, hukuksal, sosyal, politik, tarihsel görünüşler, ilgiler, olaylar olarak ekonomik, politik, tarihsel objektifliği içinde yansıtmaz. Sanat, doğa ve toplumun objektif görünüşlerini insan varlığı için sahip olduğu anlam ve insan süje'si ile ilgisi içinde, somut tarihsel koşullar altında insan ile ilgisi yönünden kavrar." (Alıntılayan: Tunalı 2003, 72)

Toplumcu gerçekçi eserlerde insanla doğrudan bağlantılı olan tarihsel zaman önplana çıkarılmıştır.

Toplumcu gerçekçi eserlerde çoğunlukla geniş zaman dilimleri tercih edilir; çünkü eserde toplumun dönüşümüne örnek verilir ve belli bir zaman gerektiren bu dönüşümü anlatmak için uzun bir zaman dilimi kullanılır. Bu durumda anlatıcı zamanda özetlemelere ve anlamalara başvurur.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde zaman öğesinin kullanımı yukarıda bahsedilen tasarrufta olmuştur

2.5.1. Öykü ve Öyküleme Zamanı

Öykü zamanı anlatıdaki olayların gerçekleşme zamanıdır. Öyküleme zamanı ise anlatıyı sunmak için kurgulanan anlatıcının öyküyü anlatma zamanıdır. Esasen her ikisinin çıkış noktası da yazarın muhayyilesidir; yani ikisi de kurgudan ibarettir.

Toplumcu gerçekçi eserlerde öykü zamanı geniş bir zaman dilimini kapsar. 1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde de durum aynıdır. Eserlerin öykü zamanı geniştir ve çoğunlukla kronolojik olarak ilerlemez; zamanda geri dönüşler, ileri atlamalar ve özetlemeler görülür. Eserlerde öyküleme zamanı olarak sonradan öyküleme tercih edilir. Her şeye hâkim olan dış öyküsel anlatıcı olayların öncesini,

sonrasını bilir ve bunları geri dönüşler ileri atlamalar yaparak aktarır; yani anlatma zamanı olarak öykü zamanından sonrasını tercih eder. Bunu yanında eş zamanlı anlatımın tercih edildiği de görülür.

Kara Ahmet Destanı'nda aktüel zamanın ilerleyişi kronolojik bir çizgi takip eder. Aktüel zamanda geri dönüşler yoktur. Zamanın işleyişi ileriye yöneliktir. Ancak bu işleyiş esnasında zaman öğesi bazen genişler, bazen de hızlı ilerler. Mesela Kara ailesinin köyde yaşadıkları adeta özet olarak verilip geçilmiştir, aynı şekilde Ahmet'in ilkokul ve ortaokul yılları da hızlı geçilir; ama lise ve üniversitenin ilk yılı geniş bir zaman dilimine yayılır. Çünkü eserin başkişisi Ahmet'in dönüştürücü bilinci kazandığı ve uygulamaya geçirdiği yıllar bu yıllardır. Bu yıllar içinde de özellikle eylem anlarında zaman unsuru genişletilerek verilir. Eylem öncesi, eylem anı ve sonrası tüm ayrıntılarıyla anlatılır. Zamanın kullanımındaki bu tasarruf, eserin ön plana çıkarmak istediği fikre hizmet eder. Eserin geneline bakıldığında sermayedarların zulmü, emekçinin çaresiz kaldığı durumlar ile eylem anlarının geniş zaman dilimine yayıldığı görülür.

Eserin aktüel zamanı yaklaşık on iki yıllık bir süreci kapsar. Bu zamanı Ahmet'in tahsil sürecinden çıkarabiliyoruz. Aktüel zaman Ahmet'in İlkokulu başladığı yılda devreye girer ve onun üniversite birinci sınıfta olduğu dönem son bulur.

Eserde zamanın ilerleyişi bildirilirken saat, gün, hafta, ay, yıl gibi zaman dilimlerinin yanında kozmik zamanlardan ve zamanın ilerlediğine dair ipucu veren belirsizlik anlamı içeren kelimelerden de yararlanılmıştır.

Eser kozmik zaman belirten bir ifade ile başlar.

"İkindiüstüydü. Gün yorulmuştu. Ütünün başındaydı Haççа. Çocuklar öteki odada dersin başında, Bayram hastanedeydi. (…) Ütüye de hevesliydi geldi geleli. Beş yıl geçti, bu yıl alabildiler." (Baykurt: 1977, 6)

""Kalk Ahmet!" dedi İkindiüstü babası. "Gidiyoruz!"

Akşamın aşını kesini hazırlıyordu Haççа." (Baykurt: 1977, 19)

"Sınavların bitmesine iki gün kala ivecenliğini arttırdı Bayram." (Baykurt: 1977, 33)

"Merdiven başında ikindi güneşinin karşısında duruyordu Irazca." (Baykurt: 1977, 50)

"Sabah erkenden sacı hayat bacasına kurmuştu Irazca." (Baykurt: 1977, 64)

"Ninesinin topraklarını ortak eken Kerimoğlu ile konuştu bir gün." (Baykurt: 1977, 70)

"O gün ikindin fırlayıp gitti Türk – İş'in genel merkez yapısını görmeye" (Baykurt: 1977, 376)

"Tam 19.00 oldu. Ankara mor bir Akşama yuvarlanırken çıktılar yeni terminalden." (Baykurt: 1977, 381)

Eserde dikkat çeken bir husus, kozmik zaman olarak hep 'ikindi' vakitlerini tercih edilmesidir. Bu vaktin sık kullanılmasının nedeni, eserin taşıdığı mesajla alakalı olmalıdır. İkindi vakti, günün bitimine işaret eder, az bir süre sonra gün hâkimiyetini yitirecektir. Karanlıkta boğulup gidecek, yerine yeni daha aydınlık bir gün gelecektir. Kapitalist sistem adeta ikindi güneşi gibi hükmünü yitirmek üzeredir. Devrimin getireceği aydınlık onu karanlığa boğacaktır. Bu bir çıkarımdır ama yazarın eserin başından sonuna kadar aynı vakti ısrarla kullanması bilinçsiz olmamalıdır.

Eserde öyküleme zamanı, öykü zamanıyla aynıdır; yani eş zamanlı öyküleme yapılır. Anlatıcı olayları kahramanlarla birlikte takip eder.

"Bekledi, sığır hergele çıktı köy içinde. Bekledi millet aşağıya yukarıya çekildi. Irazca, katardan kalmamış, gidip çoktan ekmişti gövertesini köyün başındaki harıma. Herkes yerken yoksunluk çekmeyecekti. Daha o verecekti olmayanlara yesinler… Bekledi hâlâ uyuyordu torunu. Ama kalkma zamanı gelmişti artık. Usulca kapıyı açıp girdi. Uzanmıştı yüz yukarı. Sağ elini göğsünün üstüne koymuştu. Güzel melek uykularındaydı. Öküz güttüğü yerde başına gelen olaydan önce de böyle güzel uyurdu. Şimdi de yatıyor, alnı açık korkusuz."(Baykurt:1977,64-65)

Görüldüğü gibi anlatıcı olayları kahramanla birlikte takip eder ve eş zamanlı olarak aktarır.

Doruktaki Öfke'de yaklaşık on yıllık bir süreç ele alınmıştır. Bu süreç kronolojik olarak ilerlemektir. Vak'a zamanı, zaman zaman özetlenilerek, zaman zaman da atlanarak verilmiştir.

Eser, Mıstan'ın ormana gittiği ilk günün anlatımıyla başlar. Bu ilk gün tüm tafsilatıyla anlatılır. Sonra birden Mıstan'ın gençlik yıllarına geçilir. Mıstan'ın ormana iyice alıştığı söylenir:

"Artık köylüleriyle birlikte geliyor ormana. Ve gücünün durmadan arttığını hissediyor Mıstan. Bedeni sızılardan arınıyor." (Toy: 1977, 19)

Burada Mıstan'ın ilk günden sonra yaşadığı alışma süreci atlanmıştır.

Zamanda atlamanın yapıldığı bir başka süreç de Mıstan'ın düğününden sonra geçen üç yıldır. Mıstan, düğünü için yüz yüklük ocak yakar. Ancak o yıl köy kolcuların baskısına maruz kalmıştır. Bu durumun ortaya çıkmasıyla Mıstan kazancını köye bağışlar. Bundan sonra yaşanan üç yıl atlanır ve anlatıma üç yıl sonrasından devam edilir:

"Eğer üç yaz önce Mıstan'ın ocakları yakılmamış olsaymış köy çoktan açlığın pençesine düşecekmiş. Üç yıl destekledi onları." (Toy: 1977, 153)

Eserde bazı olaylar da özet halinde verilir. Mıstan'ın düğünü bu yolla anlatılır.

"Bu yüzden ne davul vurdurabildiler, ne dernek kurdular. Horzum imamı çağrılandı bir gün. Köylü toplandı bir araya. Kadınlar kına gecesini, gelin övmesini kendi aralarında yaptılar. Ve Sultan nine, kendisi okudu manileri. Kaynanasının, görümcesinin, damadın tüm yakınlarının ölmesini dileyen maniler söyledi. Mıstan, babaların yardımıyla, yeni bir dam kurdu. Daha yazdan hazırladığı tahtalarla." (Toy: 1977, 152)

Eserde kozmik öğelerden de yararlanılır:

"Gün doğmasına çok zaman var daha. Gece karanlığını tüm gücüyle sürdürüyor. Mıstan derin uykuda." (Toy: 1977, 5)

*"Güneş tam enselerine dikilmişti. Yanıyordu Mıstan." (*1997, 24)

"Gün yarıyı geçeli çok oldu." (Toy: 1977, 225)

Eserde gün, ay, mevsim, yıl bildiren ifadelere de yer verilir:

"Yaz, baharda alınan bir nefesin salıverilmesi kadar çabuk geçti Mıstan için." (Toy: 1977, 126)

"Bir hafta sonra iki yıldır özlemini çektiği bir davranışın içindeydi Mıstan." (Toy: 1977, 182)

Eserde öyküleme zamanı öykü zamanından sonradır. Anlatıcı sonradan öykülemeyi tercih etmiştir. Bunu anlatıcının zamana ve olaylara hâkim tavrından anlıyoruz:

"Bir hafta sonra, iki yıldır özlemini çektiği bir davranışın içindeydi Mıstan. Bir tek çöp kırıntısı bile sarmadığı eşeğinin üstüne kurulmuş, bacaklarını sallayarak kent yolunu

tutmuştu.(…) Kolcu Hasan'la tanışması böyle oldu Mıstan'ın. Sesler yankılandıkça ikirciklenmişti Hasan. Dağ altı bölgesi ona verilmişti son zamanlarda. Yollarda kol geziyordu. Geziyordu ya bir şeye rastlayamamıştı. Yar başından doğru bir ses duyunca pusuya yatmış beklemeye başlamıştı. Hiç de böyle kaçakçı bulunacağını ummuyordu."(Toy:1977,182)

Yukarıda anlatıcı ormanın kolcular tarafından koruma altına alınmasından bir hafta sonraki süreci anlatır. Burada anlatıcı bir haftalık süreci atlamış bir hafta sonrasını aktarmıştır; yani olayların sonrasına hâkimdir. Öte yandan Mıstan'la Hasan'ın tanıştığını söyleyip geri dönüş yapmış bu tanışma anını anlatmıştır; anlatıcı olayların öncesini de bilmektedir. Anlatıcı olayları kahramanla birlikte takip etmez, öykü zamanı yaşanıp bitmiştir anlatıcı tüm öyküyü bilir ve bu yetkinlikle anlatır.

Yayla'da yaklaşık altmış günlük bir süreç ele alınır. Bu sürecin yedi günü atlanır. Bu yedi günden önceki yaklaşık on beş gün tüm ayrıntılarla anlatılır. Atlanan yedi günlük süreçten sonrası da özetlenerek verilir. Ancak bu süreç kesin olarak belirtilmez.

Eserde olaylar kronolojik olarak ilerler. Olay örgüsünde geri dönüşler söz konusu değildir. Kronolojik olarak ilerleyen zamanda eserin sonunda yedi günlük bir atlama söz konusudur. Bu yedi günlük süreçten sonraki süreç ise özetlenerek verilir.

Ne kadarlık süreci kapsadığı kesin olarak belli olmayan bu özet kısmının yaklaşık bir aylık zaman dilimini içerdiği tahmin edilebilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi eserde yaklaşık on beş günlük süreç geniş zaman dilimine yayılarak anlatılır. Bu sürecin anlatımında kozmik zamana ait öğelerden bolca yararlanılır:

"Daha horozlar ötmedi. Köyde kolay anlaşılırdı, yaylada seçilmiyor vakit." (Baykurt: 2008, 1)

"Güneş ikindi yerine sallandı. 17.10'da Dağdibi'ne geldi." (Baykurt: 2008, 17)

"Gün gittim gidiyorum derken, Sümbüllü Belen'e geldiler." (Baykurt: 2008, 23)

"Durup baktı. Güneş gitmemişti daha." (Baykurt: 2008, 25)

"Kerim Ağa akşama kalmadı. Gün batarken kalkıp gitti." (Baykurt: 2008, 88)

Eserde ilk on beş günün her anı ayrıntılarıyla anlatılır. Ondan sonraki yedi gün atlanır:

"Beklediler… Gülcan'ın yedi günü tamam oldu; aş döktüler." (Baykurt: 2008, 267)

Çakır Hasan'ın torunu Gülcan'ın ölümünden sonra geçen yedi gün bu şekilde atlanır. Bundan sonra gelen süreç ise özetlenir:

"(…) Sonra yağmurlar yağdı. Göç çiçekleri açtı. (…) Kamer Ana

"Şu göçün sözü girdi mi kulağıma, kesseler kırpamam gözümü!" dedi.

Kalktı göç çöreğinin hamurunu yoğurdu. Yağlı, yumurtalı biraz da cevizli yaptı. Dışlarını susama beledi.

Selli yağmurlar gelmeden toparlanıp indiler bir gün. Köye inince Çakır Hasan'ın ilk işi dört araba taş götürüp Gülcan'ın gömütünü kendi eliyle örmek oldu, örüp bitirdi sonra güz çiftlerini sürmeye başladı oğlu Osman'la. Bir mektup, iki mektup, üç mektup, bir kart, iki kart, üç kart geldi Rotterdam'daki Şükrü'den. Karşılığını yazdılar hepsinin yazmadılar Gülcan'ın yittiğini." (Baykurt: 2008, 268)

Anlatıcı olayları kahramanla birlikte takip eder; yani eş zamanlı anlatım yapar:

"Gelir gelmez çamın dibindeki şezlonga uzandı, radyoyu kucağına aldı Hoca Bey. Bir hafif müzik yayını buldu bölge radyosundan. Onu dinleyip gün batımını seyrediyor. Firengiz'in ardındaki dağlar birbiri ardına geçip sıralanmış. Dağlar yeniden perdelenmiş. Serpil kızılardıcın yanındaki taşın üstünden Hoca Bey'i seyrediyor. Kazı ekibinin gülü Altan'la arkadaşı Mehmet Ali fısıldaşıyor. Doçent Ali Şirin kendi çadırında."(Baykurt:2008,134)

Yukarıda anlatıcının olayları eş zamanlı olarak sunduğu görülmektedir.

Damağası'nda vak'anın ne kadarlık bir süreci kapsadığını tam olarak tespit etmek imkânsızdır. Ancak Çorum Cezaevi'nin üç yönetici değiştirmesi ve mahkûmların ceza süreleri ile ilgili bilgiler göz önünde bulundurulursa vak'a zamanının yaklaşık dört yıllık bir süreç olduğu söylenilebilir. Eserde bu dört yıllık zaman kronolojik olarak ilerler. Aktüel zamanda olaylar oluş sırasına göre anlatılır. Zamanda atlama ya da özetleme de söz konusu değildir.

Eserde zamanın ilerlediğini bildiren kozmik zamana ait ifadelere yer verilir:

"Sabahleyin huysuz uyandı. Hâlbuki mahpushanelerde iyi uyananlar ekseriya dinlenmiş bir vücutla âdete keyifli kalkar" (Tahir: 2006, 166)

"Salim Aka ile geç vakte kadar oturdular. Yukarıda gürül gürül yassı (yatsı) ezanı okunuyordu ki Salim Aka "Bana müsaade" diyerek kalktı" (Tahir: 2006, 205)

Eserde öyküleme zamanı öykü zamanından sonraki bir süreçte gerçekleşmiştir. Anlatıcı anlatımını olaylar yaşandıktan belli bir süre sonra aktarır. Anlatıcının olaylara hâkim tavrı olayların yaşandıktan belli bir süre sonra anlatıldığını göstermektedir:

"Çorum Merkez Cezaevinin sergardiyanı Hasan Pehlivan, bütün anormal insanlar gibi anlaşılmaz bir adamdı. Bir kere hem korkak hem cesur, hem sinsi hem cömert, hem yumuşak hem sert, hem mert hem kancık, hem dost hem düşmandı. Otuz senelik mahkûmları kelepçesiz falan bahçe sulamaya gönderir, buna mukabil birisi gözüne dikkatle baksa, müdür odasına kendisine derdini anlatmadan giriverse yüreği hoplardı."(Tahir:2006,85)

Yukarıda anlatıcının kahramanı ve kahramanın sergilediği davranışları önceden bildiği görülmektedir. Yani anlatıcı kişileri ve kişilerin gerçekleştirdiği davranışları öykü zamanından sonra nakleder.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde ele alınan aktüel zaman yirmi yıllık bir süreci kapsar. Sultan II. Abdülhamit'in son dönemlerinden Milli Mücadelenin kazanılışına kadar olan bu süreç genel olarak kronolojik bir sıra ile anlatılır. Zamanda bir kez geri dönüş yapılmıştır. Bundan sonra olaylar zaman sırasına göre ele alınmıştır.

Eserde kozmik zamanı bildiren ifadelere de yer verilmiştir:

"Akşama doğru, son panjurun son paslı menteşesi bir yenisi ile değiştirildiği zaman, Mahir Efendi kaç keredir yapmak istediğini nihayet yaptı." (Tahir: 2004, 12)

"O gece iki kardeş yemekten sonra odaya çekilerek vaziyetini gözden geçirdiler." (Tahir: 2004, 109)

"Günlerden bir gün, Mahir Efendi hiç âdeti olmadığı halde ikindi üzeri ve pek düşünceli geldi." (Tahir: 2004, 111)

"Yalnız ikindi üzeri olduğu halde, hava, İstanbul'dan daha sıcak gibiydi." (Tahir: 2004, 140)

"Akşam ezanı okunurken Kasımpaşa iskelesine yanaştılar." (Tahir: 2004, 204)

"Adapazarı'na ikindi üzeri vardılar." (Tahir: 2004, 230)

"Yatak pis, oda teşrini evvel nihayeti olduğu halde tahtakurusuyla doluydu. İnadına sıkıntılı bir gece…" (Tahir: 2004, 308)

"Öğle üzeri karagözcü Ali'yi kaybetmişti." (Tahir: 2004, 423)

"Ertesi gün öğle üzeri Murat'la babası yola çıktılar." (Tahir: 2004, 470)

Eserde aktüel zaman genel olarak kronolojik bir dizge takip eder. Ancak eserin ikinci bölümünde bir geri dönüş yapılır. Eser, Mahir Efendi'nin Sultan Abdülhamit'in sarayında görev yaptığı süreç ile başlar. İkinci bölüme geçildiğinde ise Mahir Efendi'nin Sivas'tan İstanbul'a geldiği ilk yıllara dönülür. Buradan itibaren olaylar oluş sırasına göre anlatılır.

Aktüel zamanda atlamalar da söz konusudur. Eserde önem arz etmeyen bazı olaylar atlanarak zamanda ilerleme yapılmıştır.

Eserde zaman öğesi muhteva kadar olmasa da işlerliği yüksek öğelerdendir. Eserin konusunun tarihi bir süreç üzerine yerleştirilmesi zaman unsurunun ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Eserde olaylar öykü zamanından sonra anlatılmıştır. Anlatıcı anlatmadan önce tüm olup biteni bilmektedir. Bu bildiklerini öykü zamanından belli bir süre sonra aktarır:

"Eski bir Ramazanda, Ramazan'ın on beşinde Dolmabahçe Sarayının muayede salonunda vüzera biat ederken zelzele olmuştu. Mahir Efendi bunu pekâlâ hatırlıyor, teferruattan en ehemmiyetsiz noktaları dahi unutmuyordu. Ortadaki avizeler şıngır şıngır sallanınca jurnalciler çil yavrusu gibi dağılmışlardı. Mabeyn mızıkası sustu. "(Tahir:2004,6)

Yukarıda görüldüğü gibi anlatıcı olaylara önceden hâkimdir ve onları gerçekleşme zamanından sonra anlatır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da ele alınan aktüel zaman yaklaşık üç yıllık bir süreci kapsar. Eserde karıncaların filler sultanı tarafından tutsak edilmesi ve üç yıl sonra tutsaklıktan kurtulmaları anlatılır.

Eserde, zaman kronolojik olarak işler. Olaylar oluş sırasına göre düz bir çizgide ilerlemiştir. Zamanda geri dönüş söz konusu değildir. Eserde zamanın ilerlediğini bildiren kozmik, ifadeler de vardır:

"Tanyerleri ışıdı ışıyacak, ortalık ıhırcık karanlık birden dağın başında bir koskocaman top ışık patladı, ovalar dağlar, sular aydınlandı." (Kemal: 2008, 76)

"Bir şafak vakti, ıhırcık karanlıklar açılır, gül saçaklı gün doğarken, tekmil gün saçaklı günler üstümüze doğsun, sarıcalar kırmızı sakallı topal demircinin üslendiği sarp ulaşılmaz dağların ortasındaki düzlüğe geldiler." (Kemal: 2008, 127)

Zamanda atlamalar da olur. Örneğin filler sultanının emrettiği sarayın yapım aşaması atlanır. Sarayın başlama aşaması ve bitiş aşaması verilir. Aradaki süreç atlanır. (bkz: Kemal: 2008, 73)

Zamanda özetlemeler de yapılır. Eser, masaldan uyarlama olduğu için bu özetleme masallara özgü kalıp ifadelerle yapılır:

"Karıncalar az gittiler uz gittiler, altı ay bir güz gittiler yeryüzünün bütün karınca ülkelerine; kentlerine ulaştılar." (Kemal: 2008, 204)

Zaman öğesi olayların önemine göre genişler ya da daralır. Örneğin filler sultanının haksız yere karıncalar ülkesine saldırması en ince ayrıntısına kadar anlatılır. Yine aynı şekilde karıncaların, filler sultanına tuzak kurup onu yenerek tutsaklıktan kurtulma anı da uzun uzun anlatılır. Buralarda zaman genişler; çünkü bu iki olay eserin vermek istediği mesajın özeti mahiyetindedir. Bu iki olay arasında gerçekleşen olaylar ise eserin ana fikrini destekleyici niteliktedir ve bu olaylar dar bir zamana sığdırılmıştır.

Eserde öykü zamanı ile öyküleme zamanı eşzamanlıdır. Anlatıcı olayları kahramanlarla birlikte takip eder ve gerçekleştiği anda aktarır. Bu durumda anlatıcının olaylarla ilgili ön bilgisi yoktur:

"Ve karıncalar durmadan fillerden kurtulmanın yollarını araştırıyorlar, burada söylenen akıllı bir söz bir anda fısıltı halinde, bütün ülkeleri dolaşıp geri geliyordu.

Filler çok büyük, karıncalar çok küçüktü. Ama ne kadar ne kadar da küçüktüler…

Filler çok büyüktü ama kıyamete kadar da böyle tutsak, böyle fillere kul olaraktan yaşayamazdı ya karınca ulusu! Bunun bir sonu olmalıydı. Ne zaman bir umutsuzluk çökse karıncaların üstüne, hemen anında ona karşı bir umut sözü bir ışık gibi yayılıyordu karıncalar ülkesine."(Kemal:2008,36)

Görüldüğü gibi anlatıcı fillere esir düşen karıncaların iç dünyalarını ve olaylar karşısındaki hareketlerini olayların gerçekleşmesiyle eş zamanlı olarak anlatmıştır.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da yaklaşık yirmi yıllık bir süreç ele alınır. Bu yirmi yılın son bir aylık süresi ayrıntılarıyla anlatılırken geri kalan kısmının sadece önemli olayları anlatılır.

Eserde zaman öğesinin işleyişi kronolojik bir sıra takip etmez. Eserde sık sık geri dönüş ve ileri atlamalar söz konusudur. Birinci bölüm esasen vak'a kurgusunun son halkalarından biridir. İkinci bölümden itibaren vak'anın ortalarına dönülür. Bundan sonra Yaşar Yaşamaz'ın yaklaşık bir aylık cezaevi günleri anlatılır. Ancak bu esnada da sık sık geri dönüşler yapılarak Yaşar'ın çocukluğundan cezaevine geliş anına kadar olan süreç anlatılır.

Eserde kozmik zamana ait unsurlar da yer alır. Kozmik zamanı ifade eden sözcükler zamanın ilerlediğini bildirir:

"Bir Cuma öğlesiydi. Cami cuma namazına gelenlerle doluydu." (Nesin: 2008, 13)

*""Akşam olunca, Yarımporsiyon'un düdük sesleri ve içeri içeriii!" diye bağırmalarıyla hükümlüler, tutuklular koğuşlarına tıkıldılar."" (*Nesim: 2008, 115)

"Akşam geç zaman dükkânı kapadık. Paralar kasadan taşıyor." (Nesin: 2008, 166)

"Günün öğleye yakın zamanında herkes bahçedeyken, o yatağına oturmuş (...)" (Nesin: 2008, 218)

"Ziyaret günü akşamıydı." (Nesin: 2008, 307)

"Zaman gece yarısına yakındı. Cezaevinin ikinci kısmının birinci koğuşundaki hükümlüler yataklarına girip yorganlarını başlarına çektiler." (Nesin: 2008, 341)

Zamanda atlamalar da yapılmıştır. Yaşar Yaşamaz'ın cezaevinde geçirdiği sürecin gündüzleri atlanmış geceleri anlatılmıştır.

Eserde kullanılan aktüel zamanda özetlemeler de yapılır. Yaşar Yaşamaz'ın tahliyeden önceki bir haftası özet olarak anlatılır:

"Yaşar, başından geçenleri anlattıktan sonra, artık anlatıcılığını sürdürmedi. Her akşam yemeğinden sonra birici koğuşun hükümlüleri, ne yapacaklarını bilemedikleri birkaç saati zorlukla geçiriyor, bir eksiklik duyuyorlardı. Koğuşa yeni bir anlatıcı gelene dek onlarda bu doldurulamayan saatlerin şaşkınlığı sürecekti.

Yaşar Yaşamaz cezasının bitimi yaklaştıkça kendisini namaza vermişti. Camiden çıkmaz olmuştu. İmam'ın da yakınıydı. Onun bu dine bağlılığı bir cuma namazında cezaevi imamının kendisini kovalamasına kadar sürdü. Bu olaydan sonra bir daha camiye gitmedi. Dört gün sonra da cezasını doldurmuş tahliye edilmişti." (Nesin: 2008, 342)

Eserde bazı olaylar geniş bir zaman dilimine yayılmış, ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Bazıları da genel hatlarıyla dar bir zaman dilimi içerisine sığdırılmıştır.

Eserde kullanılan öyküleme zamanı öykü zamanından sonraki bir süreçte gerçekleşir. Yukarıda da belirtildiği gibi anlatıcı anlatıya olay örgüsünün sonlarından başlar, sonra en başa döner. Bu anlatıcının olayların tümüne önceden hâkim olduğunu göstermektedir:

"Yaşar başından geçenleri anlattıktan sonra artık anlatıcılığı sürdürmedi. Her akşam yemeğinden sonra birinci koğuşun hükümlüleri, ne yapacaklarını bilemedikleri birkaç saati zorlukla geçiriyor, bir eksiklik duyuyorlardı. Koğuşa yeni bir anlatıcı gelene dek, onlarda bu doldurulamayan saatlerin şaşkınlığı sürecekti."(Nesin:2008,342)

Görüldüğü gibi anlatıcı olayların öncesini bildiği gibi sonrasını da haber vermektedir. Bu da öyküleme zamanının öykü zamanından sonraki bir süreçte olduğunu göstermektedir.

Dik Bayır'da aktüel zaman yaklaşık bir yıllık bir süreci kapsar. Zamanın işleyişi kronolojik bir sıra takip etmektedir. Zamanda uzun süreli ileri atlamalar söz konusudur; ancak olaylar ileri akış gösterdiğinden kronolojik dizge bozulmaz. Eserde ele alınan olaylar dizgesinin sayısı azdır anlatıcı bu olaylar dizgesini bir yıla yayarak anlatır. Dik Bayır köyde geçim sıkıntısı yaşadığı için Almancılığa bel bağlayan köylüleri anlatır. Yazar eserde bu köylülerin toplumsal yozlaşmasını ele alır. Bunun için geniş bir zaman dilimini tercih eder; ancak bu süreçte önemsiz olaylar atlanarak sadece yozlaşmaya neden olan olaylarda zaman genişletilir.

Eserde zamanda atlama yapıldığını ifade eden cümlelere yer verilir. Bu cümleler aktüel zamanı hazırlayan süreci bildirir:

"Bu öyküden sonra aradan bir on beş yılımız da tuzla buz olup geçti." (Sayar: 2002, 24)

"Bu öyküden sonra aradan bir on sekiz yıl daha geçti." (Sayar: 2002, 35)

"Gani on beş, yirmi gün gözükmedi." (Sayar: 2002, 47)

Eserde kozmik zamana ait öğelere de yer verilmiştir. Yazar kurmaca zamanı oluştururken zamanın akışını ifade eden mevsimleri, günün kısımlarını kullanır.

"Akşamın köye iyice yıkıldığı saatlerdi. Memur Bey'in şerefine sofra hazırlanıyordu." (Sayar: 2002, 84)

"Ayaklandı. Hırsla, hızla evden ayrıldı. Havanın hoşluğunu, ikindinin dört bir yönde değiştirdiğini görmedi bile." (Sayar: 2002, 88)

"Sabahın ilk ışıklarını umutlu, istekli gözlerle selamladılar." (Sayar: 2002, 94)

"Dışarıdaki sıcak kalın abasını yavaş yavaş kaldırıyordu. İkindinin alaca morluğu iniyordu köyün üstüne." (Sayar: 2002, 109)

"Süre süre baharın ilk yağı çolak çolak alaca sıcak karlı toprağa bastı. Orta Anadolu'nun toprağı şubata kadar uyanıktır. Ama ikiyüzlü mart geliverince ayağının biri çelmeye gelir.(…)Mart geliverdi…"(Sayar:2002,83)

Eserin öyküleme zamanı, öykü zamanından sonradır. Anlatıcı aktüel zamanın tümünü bilir ve bunu dilediğince özetleyerek, atlayarak, genişleterek sunar. Eserin başında anlatıcı kendisini de öyküye dâhil eder, anlatacağı öykünün alt yapısını oluşturur. Öyküyü önceden bildiğini belli eder:

"Önceki bölümde bir geçmişi bana aktaran Ali Çavuş ortakçımızdı bizim. Neyini nedenini bilmezdim ama on yaşlarında okullar tatil olunca evcek bir yaylıya kurulur Beydiyar köyünün yolunu tutardık."(Sayar:2002,21)

Görüldüğü gibi anlatıcı anlatacağı öykünün arka planını önceden bilmektedir.

"Ne olur, şu kölen mahdumu da Almancılık işinde gözet. Payanda ol işine. Beydiyar köyünden Müslim Ağa idi bana bunları söyleyen… Oğlu da el pençe divan gözümün içine bakıyordu. "(Sayar:2002,35)

Anlatıcı buraya kadar öykünün içinde yer alır, bundan sonra Almanya'ya gitmesine yardımcı olduğu Raşit'i ve ailesini anlatmaya başlar. Anlatıcı olayları gerçekleşme zamanından sonra aktarır.

Acı Lokma'da ele alınan aktüel zaman otuz yıllık bir süreci kapsar. Bu süreç eserin başkişisinin çocukluk yıllarından gençlik yıllarına kadar uzanan uzun bir zaman dilimidir.

Eserde aktüel zamanın işleyişi kronolojik bir dizgeyi takip etmez. Eserin başlangıç kısmında aktüel zamanın son kısımlarından bir bölüm verilir. Bu bölümden sonra en başa dönülür ve sona doğru kronolojik olarak ilerlenir. Son kısımda, başta anlatılan bölüm atlanarak aktüel zamanın bitiş noktasına gelinir. Eserdeki olay zincirleri bu şekilde geriye dönüş yöntemi ile verilir.

Eserde aktüel zamanın ilerlediğini gösteren gün, ay, yıl bildiren ifadelerin yanı sıra kozmik zamana ait unsurlar da yer almaktadır:

"Gece işi dedi mi tütüncü artık güzün buluşmak üzere uykuya allahaısmarladık der.

Biz de dedik kırmaya gideceğimiz ilk gece yarısı, babam (…) üçümüzü ayrı ayrı dürtmeye başladı." (Erdinç: 2006, 82)

"Bir saat sonra öğle vakti Süleymanlı istasyonunu geçtik, bir saat daha. Medar köyü sağda kaldı. İkindi vakti Harta yokuşuna sardık," (Erdinç: 2006, 127)

Eserde aktüel zamanda atlamalar yapıldığı görülür. Bir bölümden diğerine geçerken bazı olaylar atlanır.

Yaz tatili için köye gelen başkişi, köye geldiği günü anlattıktan sonra köyde geçen süreyi anlatmadan geri dönüşü anlatır:

"Artık benim kasabadan her ayrılışımda, her düşümde ilk işimiz köyde geçen uğramak olacaktı. (…)

İşte iki geleneğe göre, yaz sonunda ağabeğime hoşçakal demeğe gittim." (Erdinç: 2006, 169)

Bir başka yerde ise kış dönemi atlanır. Bir yazdan diğerine geçilir.

"Yaz sonu gelmişti artık Süleyman'a diplomasını verdim.

Ertesi yaz okulu bitirerek kasabama döndüm." (Erdinç: 2006, 194)

Eserde bazı olaylar özetlenerek verilir. Bu durumlarda zamanda da bir özetlemeye gidilir:

"Günler bakanlıktan diplomamı, hangi ilde çalışacağımı bildirecek emri beklemekle geçiyordu. Altı yılın armağanını bekler gibiydim. Bu armağan da gecikmedi." (Erdinç: 2006, 196)

Eserde bazı olaylar bu şekilde dar bir süreçte anlatılırken bazıları da uzun uzun anlatır. Bu anlatımlarda zaman genişler. Örneğin eserin başkişisi ve iki arkadaşının Bulgaristan'a kaçışını anlatan bir gecelik süreç en ince ayrıntılarına varana kadar anlatılır. Burada aktüel zaman genişler.

Acı Lokma'da iki farklı öyküleme zamanı söz konusudur. Eserde ismi verilmeyen tematik gücün, arkadaşlarıyla birlikte Bulgaristan'a kaçması ve Bulgar hükümeti tarafından kabul görülüşleri eş zamanlı olarak anlatılır:

"Soruşturmanın sözlüsü yazılısı bittikten sonra, üç arkadaşı yine bir araya getirdiler. Üçünün yüzünde de dinçlikten çok yorgunluk, iyimserlikten çok bekleme ilintisi okunuyordu. Az konuşuyor, çok düşünüyorlardı. Odada oturdukları en yumuşak yer bile diken oluyordu." (Erdinç:2006,266)

Burada dış öyküsel anlatıcı olayları kahramanla birlikte izlemiş ve eş zamanlı olarak aktarmıştır.

Eserin başkahramanı Bulgaristan'a kaçış nedenini yazılı olarak anlatmak ister ve çocukluk yıllarından başlayarak hayatını anlatmaya başlar. Eserin büyük bir kısmını oluşturan bu anlatı olayların gerçekleşme zamanından sonra aktarılır:

"Anlaşıldı. Siz sorguya çektiğinizi sezdirmeden bir kaçağa roman yazdırıyorsunuz. Ben de, sanki roman yazarcasına sorularınıza karşılık vermeye çalışacağım.(…)Haydi uzatmadan başlayalım. Nereden? Çoğu hayat hikâyelerinde olduğu gibi kasabamdan çocukluğumdan"(Erdinç:2006,47)

Anlatıcı burada önceden yaşadıklarını anlatır.

Soba, Pencere Camı ve İki ekmek İstiyoruz'da ele alınan aktüel zaman yaklaşık beş yıllık bir süreci kapsamaktadır. Bu süreç bazen açılarak uzun uzun anlatılır; bazen de özetlenerek, atlanarak hızlandırılır.

Eserde zamanın işleyişi kronolojik bir sıra takip eder. Olaylar oluş sırasına göre verilir. Zamanda geri dönüş yoktur.

Eserde kozmik zamana ait unsurlara yer verilmemiştir. Aktüel zamanın ilerleyişini bildiren ifadeler kullanılmıştır:

"Hatice'nin gidişinden bu yana yirmi uzun gün geçmişti. Uzun ve yıpratıcı yirmi gün." (Güney: 1999, 218)

Eserde olayların önemine göre bazı olaylar uzun bir zaman dilimine yayılarak anlatılırken bazıları da özetlenir:

"Mustafa orada yaşadığı süre içinde sırayı hiç bozmamaya çalıştı. Çünkü o duvarların arasında, Mustafa için yeni, kendine özgü yasaları olan, karmaşık, kolay kolay kavranamayan bir yaşam vardı. Mustafa, bu yaşamın fırtınalı denizinde bir yığın deneyden geçerek, yeni şeyler öğrenecekti. Anlatılması bile zor gelen onursuzlukların, pisliklerin, ahlaksızlıkların, tanığı olacaktı. (…) Orada başını yorganına çekip için için ağladığı geceler, polis amcaların öğütleri, babasının çaresiz sızlamaları, Ali Rıza dayısı, küçük dayısı ve Nesibe gelecekti aklına. (…)

On ay süren cezaevi günleri bilincine korkular, ürkeklikler ve umutlar yazacaktı. 74 Mayıs'ında aftan yararlanıp cezaevinden çıktığı zaman, bir daha girmemeyi düşünecekti." (Güney: 1999, 184)

Burada on aylık bir süreç genel olarak özetlenmiştir.

Zamanda özetlemenin yanı sıra ileri atlama da söz konusudur. Eserde aktüel zamana ait bazı kısımlar atlanır.

Mustafa cezaevinden Yaşar'ın yardımıyla çıkmıştır. Bu yüzden Yaşar'a borçludur. Ona hapishanede bakmak zorundadır. Mustafa bir hırsızlık yapar. Bundan sonra çaldıklarını satıp paraya dönüştürmeli ve cezaevine gitmelidir. Eserde bu kısım atlanır ve doğrudan cezaevindeki görüşmesini bitirdiği ana geçilir.

Eserin öyküleme zamanı, öykü zamanından sonraki bir süreçtir. Anlatıcı önce kendi hayat hikâyesiyle anlatıya başlar, anlatacağı öykünün mekânını, şahısların kültürel yapısını anlatarak öyküye alt yapı hazırlar. Ardından tümünü önceden bildiği bir hikâyeyi nakleder:

"Arpacılar, tufacılar, kapkaççılar tetiktedir, bekleyeni olmayan otomobilin cant kapağından teybine, radyosuna dek her parça çalınır. Şimdi öyküsünü anlatacağımız Mustafa bu Mahallede oturur."(Güney:1999,37)

Görüldüğü gibi anlatıcı olayları, olayların geçtiği mekânı ve şahısları önceden bilmekte, bilgisinde olan bu öyküyü gerçekleşme zamanından sonraki bir süreçte aktarmaktadır.

Gemileri Yakmak'ta yaklaşık otuz yıllık bir süreç anlatılır. Memo'nun doğumundan gençliğine kadar geçen zaman ele alınır.

Zaman unsurunun ilerleyişi kronolojik bir dizge takip etmez. Zamanda geri dönüş ve ileri atlamalara sık sık başvurulur. Eser olay örgüsünün sonuyla başlar. Buradan geri dönülür, olay örgüsünün en başına gidilir. Ardından zamanda bir ileri atlama yapılır ve olay örgüsünün ortalarından bir kısım anlatılır. Sonra tekrar geri dönülür. Bu geri dönüş ve ileri atlamalar eserin sonuna kadar periyodik olarak devam eder ve eser, başta anlatılan kısma kadar olan sürecin anlatımıyla son bulur. Eserdeki geri dönüş ve ileri atlamalar genelde bölüm başlarında yapılır. Ancak bazen bölüm içinde de zamanda geri dönüş ve ileri atlamaya başvurulur. Zamandaki bu ani değişimler anlatıma hareketlilik katmıştır.

Zamanın ilerlediğini bildiren sözcüklere ve kozmik zamana ait öğelere de yer verilmiştir:

"Bir güz sabahıydı." (Bahadınlı: 1977, 26)

"Yüncüzade Hacı Osman Ağa'nın konağının ışıkları gün ışırken söndü." (Bahadınlı: 1977, 68)

"Üç gün önce hazırlığa başlamışlardı." (Bahadınlı: 1977, 79)

"Memo, odanın ışığını sabahın beşinde söndürdü." (Bahadınlı: 1977, 141)

Eserde zamanda atlama da yapılır. Bazı olaylar anlatılmadan geçilir. Eserin başkişisi Memo, yönetimin yanlış uygulamasını ifade eden bir broşür dağıttığı için tutuklanır. Üç aylık bir ceza alır. Bu üç aylık süreç anlatılmaz. Üç ay sonrasına atlanır:

"Memo, bu kez de üç ay tutuklu kaldı. (…) Aralık ayının soğuk bir gününde bildiride suç unsuru bulunmadığı gerekçesiyle sonunda salıverilmişlerdi." (Bahadınlı: 1977, 173)

Yine Memo, nişanlısı Yıldız'ı kaçırır ve Maraş'a gider. Memo ve Yıldız'ın Maraş'ta geçirdiği süreç atlanır. Antep'e döndükleri gün anlatılır.

"Arabası olan bir şoför arkadaşını düşündü. Evine gittiler. Bir süre sonra Maraş yolundaydılar.

(…)

Memo'nun Yıldız'ı kaçırdığının yedinci günü, Musdo'nun dükkânına bir polis memuru geldi." (Bahadınlı: 1977, 183-186)

Eserde olayların önemine göre zamanda daralma ya da genişleme söz konusudur. Eserde güçsüzlerin hak arayışının olduğu kısımlar ile güçlülerin güçsüzü ezdiğini anlatan kısımlar uzun uzun anlatılır. Buralarda zaman genişler. Diğer olaylar ise kısaca anlatılıp geçilir. Bu kısımlardan zaman daralmıştır.

Eserde öyküleme zamanı, öykü zamanından sonradır. Anlatıcı emekçi bir baba ile oğlun öyküsünü dönüşümlü olarak anlatır. Birinci bölüm Memo'nun öyküsüyle başlar, ikinci bölümde geriye dönüş yapılarak Musdo'nun hayatı anlatılır, üçüncü bölümde yine Memo'nun öyküsüne dönülür. Bu dönüşüm eser boyunca devam eder; yani anlatıcı anlatının tümünü öyküleme zamanından önce bilmektedir ve olayları kronolojik bir sıra takip etmeden aktarır.

İş Sürgünleri'nde yaklaşık yirmi günlük bir süreç anlatılır. Bu süreç içerisinde altı – yedi gün aktif geçer, kalan süreç ise pasif olarak ilerler.

Zaman öğesi genel olarak kronolojik bir şekilde ilerler; ancak zaman zaman küçük geriye dönüşler yapılır. Örneğin; Siemens fabrikasında temizlikçi olarak çalışan Kadir rahatsızlanarak eve getirilir. Bu andan sonra geri dönüş yapılır ve Kadri'nin fabrikadaki rahatsızlanma anı anlatılır:

"Bundan sonra olanları Kadir, üzerine baştan savma giydirilmiş kaba giysileriyle evindeki yatağa uzandığı sırada anımsamaya çalıştı…

Acıdan uykusuzluktan ve günlerdir ağzına bir parça yiyecek koymamazlıktan titreyen ayaklarına söz geçirememişti.

(…) Sonunda Bay Hartmann'ın önerisine uyuldu. Ve Bay Hartmann onu kendi arabasıyla evin kapısına değin getirdi…" (Dal: 1977, 102)

Eserde zamanın ilerlediğini bildiren sözcükler kullanılır, kozmik zamana ait ifadelere de yer verilir:

"Güneş çekilip gitmişti ya, gökyüzü aydınlıktı henüz" (Dal: 1977, 66)

"Gecenin ilerlemiş saatinde Şevket'in parmağı kapı ziline dokunurken, Ali oturduğu masa başında uyukluyor, (…)" (Dal: 1977, 66)

"İki yıl kadar oluyor, Kadir'in büyük oğlu Süleyman modası geçmiş ama iş gören bir küçük elektrikli süpürgeyi çöplüklerin birinden bulup eve getirmişti." (Dal: 1977, 98)

"Günün öğleyi oldukça geçkin bir saatinde Ali'yle Şevket Berlin'e indiydiler." (Dal: 1977, 104)

"Doktordan dilini göstererek aldığı "şiddetli grip" belgesini iş yerine gönderip yatağa girdiğinden bu yana üç gün geçti." (Dal: 1977, 155)

Zaman öğesinde atlamalar da yapılır. Bazı olaylar anlatılmadan geçilir. Memleketinden dönen Şevket, evinde Almanca bir mektup bulur. Bu iş yerinden gönderilmiş bir mektuptur. Şevket mektuptan bir şey anlamayınca ertesi gün tercüme odasına gitme kararı verir. Bundan sonraki süreç atlanır ve hemen tercüme odasındaki olaylara geçilir. Yani bir gece atlanılmıştır.

Eserde eylem anlarını ve eylemi kırma çabalarını anlatan bölümlerde zaman genişler. Bu olaylar ayrıntılarıyla uzun uzun anlatılır. Bunun dışında gerçekleşen olaylar ise dar bir zamana sığdırılmıştır.

Eserde kullanılan öyküleme zamanı öykü zamanından sonraki bir süreçtir. Anlatıcı eserde Almanya'ya ekmek parası için giden iki Türk işçisinin öyküsü anlatılır. Anlatıcı anlatım esnasında geri dönüşler yaptığı gibi gelecekten de haber verir. Yani anlatıcı olayları öyküleme zamanından önce bilmektedir:

"Memeleri yüzünden bir gün ölüp gidecekti Kadir. İşte o zaman dünyaya duyduğu bu ılık sevgi ürpertisi, cesedinin içinden, paydos yapan işçilerin sevincini takınarak çıkıp gidecek, şu ne olduğu belirsiz vücudu ortada kalıverecekti."(Dal:1977,83)

Anlatıcı yukarıda Alman doktorun kobay olarak kullandığı için göğüsleri büyüyen Türk işçisinin geleceği ile ilgili bilgi verir.

Göçük'te ele alınan vak'a zamanı yaklaşık altı yıllık bir süreci kapsar. Bu sürecin ilk dört yılı özet halinde verilir. İki yılı ise esere yayılarak anlatılır.

Eserde zaman öğesinin işleyişi genel olarak bir kronolojik dizge takip eder; ancak eserin başında zamanda iki kez geriye dönüş yapılır. Bu geri dönüşlerle anlatılan olayın arka planı aydınlatır. İlk geri dönüşle şoför muavini İbrahim'in geçmişi, ikinci geri dönüşle Kezban'ın geçmişi anlatılır. Bundan sonra gelen olaylar kronolojik bir dizge ile anlatılmıştır.

Eserde zamanın ilerlediğini bildiren kozmik unsurlara da yer verilir:

"Güneş, yaralı sırtlanın bağıra bağıra kaçtığı ve dağların karanlığında kaybolduğu yerde duruyordu." (Çetin: 1977, 46)

"Güneş tam üstündeydi Seyyidler köyünün." (Çetin: 1977, 58)

"İşte böyle bir gece, gene orta yerde barbut atıldığı bir gece, kavga çıkmıştı. Ömer'in kahvehanede…" (Çetin: 1977, 83)

Zaman öğesinde olayın ehemmiyetine binaen genişlemeler ve daralmalar gerçekleşir. Yani bazı olaylar uzun uzun anlatılırken bazıları özetlenerek anlatılır. Böylece zamanda da özetlemeye gidilir.

Eserde Kezban'ın geçmişine dair olaylar özet şeklinde verilmiştir.

"Muhtar 20 bini bastırmıştı Kezban için. Bu yörelerde 20 bin büyük başlık sayılırdı. Böyle olunca baba elbet karşı çıkmadı muhtara, çıkamadı. Ama Kezban istemiyordu muhtarı. Günlerce geceler boyu oturup ağladı hep. Hatta bir akşam kaçmayı denedi köyden, olmadı. Muhtarın adamları bulup getirdiler onu. Çaresizdi genç kız, o güzelim uçkun mevsiminde sevmediği birine gelin gidecekti. Hem bu çiçek bozuğu yaşlı adamın en güzel, en körpe karısı olacaktı. (…) Elbet üzüntüden iyice süzülmüş ve halsiz düşmüştü Kezban. Ve düğüne tam üç gün kala müthiş bir sancı ile kıvrandı durdu. Bağırdı, feryat etti. (…) ve sabah gün ağarırken acı acı bağırdığı duyuldu onun. Sonra birden sustu. Artık hiç kımıldamıyordu." (Çetin: 1977, 162)

Burada yaklaşık bir yıllık süreç özet şeklinde geçilir. Olayların ayrıntısına inilmez.

Eserde bazı olaylar da atlanır. Böylece zamanda bir atlama söz konusu olur. İbrahim'in ustasından ayrılıp, İstanbul'a geldiği süreç eserde atlanarak geçilmiştir. Bu sürecin atlandığı birkaç cümle ile ifade edilir:

"Artık mavi kamyonun yükü, mavi kamyonun kasası, öfkesi, krikosu ve hırıltısı gerilerde kalmıştı. Ay ışığında kıvrım kıvrım dağ yolları ve rampalar ve uzayıp giden toz bulutları gerilerde kalmıştı." (Çetin: 1977, 162)

Eserde iki farklı öyküleme zamanı kullanılır. İbrahim ve Kezban'ın geçmişleri geri dönüş yöntemiyle aktarılır. Yani öyküleme zamanı öykü zamanından sonra olur. Anlatının asıl vak'a kısmında ise anlatıcı olayları öykü zamanıyla eş zamanlı olarak aktarır:

"Gene birbiri ardına duyulan silah seslerinden sonra, artık arkadan gelen vasıtanın muhtarın cipi olduğuna kesinlikle inandı Şehmuz. Onlara yol vermemeye çalışıyordu ama gene dik bir rampa çıkınca karşılarına her şey değişti. Cip iyice sokuldu arkalarına. Gene ateş etmeye başladı muhtarın adamları, hem bu kez lastiklere ateş ediyorlardı."(Çetin:1977,92)

Yukarıda anlatıcının olayları kahramanla birlikte takip edip eş zamanlı olarak aktardığı görülmektedir.

Yağmur Sıcağı'nda ele alınan aktüel zaman birkaç aylık bir süreçtir. Bu birkaç aylık sürecin arkası kahramanların hatırlamalarıyla doldurulur. Örneğin Güher'in geçmişini, onun iç konuşmalarından ve zihninden geçen olaylar dizgesinden öğreniyoruz. Osman Baba ve ailesinin geçmişini ise Osman Baba'nın Zekeriya'ya anlattıklarından öğreniyoruz. Tüm bu geçmişe yönelik anlatımlar geri dönüş değil; aktüel zamanı aydınlatmak için kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkar.

Aktüel zamanın işleyişi kronolojik bir sıra takip etmez. Zamanda geri dönüş ve ileri atlamalar söz konusudur.

Örneğin Zekeriya ile Şefik'in tanışma anları geri dönüş yöntemi ile anlatılır. Zekeriya ile Şefik birbirine bozuşmuş iki arkadaş olarak karşımıza çıkar ilkin. Daha sonra geri dönüş yapılarak onların ilk tanıştığı güne gidilir. Oradan, ilk anlatılan bozuşma sahnesine kadar anlatılır.

Aynı şekilde Güher'in tutuklanma olayı da geri dönüş yöntemi ile anlatılır. Birinci bölümün sonunda Zekeriya ile kafede buluşan Güher'i eve dönmek üzere bırakırız. Ancak ikinci bölümde Güher hapishanededir. Hapishanede geçen dört gün anlatılırken orada Güher'in niçin tutuklandığı nasıl cezaevine getirildiği de anlatılır.

Zamanda atlama ya da özetleme yapılmaz. Eserde geniş zaman kullanılmıştır. Aktüel zaman kısa olduğundan olaylar tüm ayrıntılarıyla anlatılmıştır.

Eserde kozmik zamana ait ifadeler yer de almıştır:

"Çocuğu gündüz uykusuna anca yatırabilmişti. Daha ikindi okunmamıştı; ama Kasım güneşi de yatmış gitmişti günbatısına." (Ceyhun: 1978, 5)

"Gazeteler sabahları okunmalı. Anlamsız buldu birden. Neredeyse akşam olacak." (Ceyhun: 1978, 6)

Eserde öyküleme zamanı öykü zamanından sonradır. Anlatıcı öykünün tamamını bilir ve geri dönüşler, ileri atlamalar yaparak dilediği gibi anlatır. Örneğin Osman Babanın ve Güher'in hayatının önemli bir kısmını geri dönüş yaparak verir. Yani olayları öyküleme zamanından önce bilmektedir:

"Cumhuriyet ilan edildi dedikleri yıldı, Adana'ya inmişti. On sekizini bitirmiş bitirmemişti daha. Bıyıkları yeni terlemişti. "(Ceyhun:1978, 100)

Yukarıda kahramanların hayat hikâyelerine öyküleme zamanından önce vakıf olan anlatıcının Osman Babanın gençliğine ait zaman dilimini öykü zamanından sonra anlattığı görülmektedir.

2.5.2. Tarihsel Zaman

Tarihsel zaman aslı tarihte bir noktaya dayanan eserin kurgusuna dâhil edilen zamandır. Toplumcu gerçekçi yazarlar, toplumu ve toplum içinde hâkim olan düzeni ele aldıklarından anlatılarını belli bir tarihi sürece dayandırmışlardır. Böylece hem toplumun tarih içindeki dönüşümünü yansıtmışlar hem de anlatılarının inandırıcılığını arttırmışlardır.

Toplumcu gerçekçi eserlerin zaman öğesi konusundaki temel tutumu sosyal zamanı ön plana çıkarmaktır. **Kara Ahmet Destanı**'nda da aynı tavır söz konusudur. Eserde Türkiye'nin çok partili hayata geçtiği ve iktidarı Adalet Partisi'nin ele geçirdiği yıllar ele alınır. Eserde ele alınan sosyal zamanı şu cümlelerden çıkarabiliriz:

"Akşam haberlerinde bir demeci vardı ana muhalefet lideri İnönü'nün." (Baykurt: 1977, 370)

İsmet İnönü'nün ana muhalefet partisinin lideri olduğu dönem Adalet Partisi'nin iktidarda olduğu dönemdir.

Sosyal zamanla ilgili bir başka ipucu ise Karataş muhtarının şu sözleridir:

"Rahmetli Menderes'i astırdınız, Köylerde zulüm alıp yürüdü." (Baykurt: 1977, 141)

Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi eserde ele alınan tarihsel zaman Menderes'in idamından sonraki döneme kadar uzanır. Eserde 27 Mayıs darbesi sonrası gelişen süreçte toplumun yaşadığı huzursuzluk ve darbenin ekonomiyi etkilemesiyle birlikte yaşanan maddi sıkıntı ele alınır.

Doruktaki Öfke'de de kurgusal zaman bir tarihsel zamana dayandırılır. Eserde işlenen tarihsel zaman 1945 ve sonrasıdır. Eserde, 2. Dünya Savaşından bahsedilmesi, çok partili hayata geçiş dönemine değinilmesi 1945 ve sonrasını işaret eder.

Eserde 2. Dünya Savaşı'nın sonlandığını ve Almanya'nın teslim olduğunu ifade eden cümleler vardır. Bilindiği gibi 1945 yılında Alman lideri Hitler intihar eder ve Almanya teslim olur.

Eserde 2. Dünya Savaşı'na yönelik ifadeler şöyledir:

"Alman, Rusun ciğerine varmış dayanmış." (Toy: 1977, 217)

"Gayri ipler İsmet'in elinden çıkmış ki… Şimdi Alamanı yere serenler, dünyanın dört bir yanında demokrasi olacak demiş." (Toy: 1977, 240)

Demokrat Parti'nin kuruluşu ve ilk seçimden sonra iktidara gelişi de anlatılır eserde. Bilindiği gibi Demokrat parti 7 Ocak 1946 yılında kurulmuştur.

Eserde, Demokrat Parti'nin köylerde teşkilatlanışı şöyle anlatılır:

"Evinin yanına bir göz dam yaptırmıştı. Üzerine kentten getirdiği bir levha astı. Demokrat Parti Çampınarı Ocağı…" (Toy: 1977, 271)

Eserde 'zaman' etkin bir öğe değildir. 'mekân' öğesinden sonra en az etkinlik gösteren öge zaman öğesidir.

Yayla'da tarihsel zaman kullanılarak eserin inandırıcılığı arttırılmıştır. Eserde ele alınan tarihsel zaman1951 yılıdır. Demokrat Parti iktidara gelmiş ve aradan dört yıl geçmiştir. 1946 yılında kurulan Demokrat Parti'nin kurulduktan sonra girdiği ilk seçimlerde iktidara geçtiğini göz önünde bulundurursak, DP'nin iktidara geldikten dört yıl sonraki süreç 1951 yılını işaret etmektedir.

Eserin ele alındığı sosyal zamanı, bir zamanlar DP adına çalışmış ancak DP iktidara geçince, partililerin kendisini kandırdığının farkına vararak siyasetten uzaklaşmış olan Çakır Hasan'ın şu sözlerinden anlıyoruz:

"Bu siyasetten nefret olalı dört yıl bitti, beşe devrildi." (Baykurt: 2008, 61)

Eserde iktidara geçmek için türlü vaatler veren Demokrat Parti'nin iktidara geçince halkı sömürdüğü vurgulanır.

Damağası'nda da tarihsel zamana başvurulur. Eserde ele alınan tarihsel zaman1944 yılıdır. Eserde sosyal zamana ait ipuçları yer alır. İsmet İnönü döneminde ezanın Türkçe okunması meselesi şöyle ifade edilir:

"Ahval böyle olmasına rağmen, halk "Tanrı uludur. Tanrı uludur; / memurlar İsmet'in kuludur./ İsmet'ten başka yoktur tapacak!" diye lâtife etmeyi- hâşâ sümme hâşâ- âdet haline getirdi." (Tahir: 2006, 14)

Eserde Dersim harekâtından da bahsedilir. Burada kapitalist güçlerin aynı vatanda yaşayan insanları nasıl birbirine düşürdüğü anlatılır:

"1927 Dersim harekâtına iştirak etmiş, orada Kürt kardeşlerinden 50–60 tanesini bizzat öldürüp bir o kadarının da ırzına geçmiş, iki çocuk babası bir adamdı." (Tahir: 2006, 45)

Eserin vak'a zamanı tam olarak şu ifadelerde verilir:

"1994(1944) senesinin Teşrinievvel ayının 3'üncü günüydü. 40 liranın sahiden değeri yoktu." (Tahir: 2006, 128)

Eserde Almanya ve Rusya arasında yaşanan savaşa da yer verilir:

"— Bu Alman kazanacaktı ya ne oldu anlayamadık.

— Kazanamadı. Lâkin yenilse de yiğitlikle yenilecek.

(…)

— Kim haklı? Rus mu?

Rus haklı. Çünkü Alman ona çattı." (Tahir: 2006, 227)

Eserde sosyal zamanı *"1994 senesinin Teşrinievvel ayının üçüncü günü"* (Tahir: 2006, 128) olarak verilmiştir. Ancak bu tarihin bir basım hatası olduğu ortadadır.

Öncelikle eserin basım tarihi 1977'dir. Yani eserin 1994 yılını anlatması ihtimal dışıdır. Çünkü bu eserin bir ütopya olmadığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra, 1994 senesi olarak ifade edilen sürece çok partili hayata geçiş ve İkinci Dünya Savaşı olayları dâhil edilmiştir. Buradan yola çıkarak eserde işlenen sosyal zamanın 1994 değil 1944 yılı olduğunu söylemek mümkündür. Eserin önceki baskılarına bakıldığında sosyal zamanın 1944 yılı olduğu görülmektedir.

Bir Mülkiyet Kalesi de tarihi arka fon olarak kullanılan bir eserdir. Bu sebeple eserde tarihsel zaman önemli bir yer tutar. Eserde işlenilen sosyal süreç Sultan II. Abdülhamit döneminden, Milli Mücadele'nin kazanılmasına kadar olan dönemdir. Bu arada Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı da yer almıştır. Eserde sosyal zamana doğrudan doğruya işaret eden ifadeler yer almıştır:

"Abdülhamit'in hususi marangozhanesinin usta başısı İtalyan'dı." (Tahir: 2004, 12)

"Mahir, Durmuş Ağa'nın üçüncü oğlu, yedinci evladıydı. Babasını redif taburuna alınıp, Yemen'e götürdükleri zaman, altı aylıktı. Durmuş Efendi ile gidenlerin yüzde doksan dokuz bucuğu gibi hâlâ, gitti gider." (Tahir: 2004, 16)

"Mahir Efendi'nin paşalığına yaklaşık iki senecik kalmıştı ki 1324 senesinin-yani 1908–10 Temmuz'u gelip çattı." (Tahir: 2004, 89)

"Abdülhamit Efendi'miz Selanik'te köşküne yerleşemezdi. Çünkü kafasını kaybederdi. Hâlbuki müstebitler için kafasını kaybetmektense Hamit Onbaşı, Kızıl Sultan lakaplarıyla, yüzüne tükürerek alaşağı edilmek gene de büyük bir muvaffakiyetti." (Tahir: 2004, 91)

"Mahir Efendi borcunu üç yüz liraya indirdiği için pek ziyade seviniyordu ki Sırbistan'da Avusturya-Macaristan veliahdının öldürüldüğü havadisleri duyuldu." (Tahir: 2004, 118)

"Evet, başkumandan vekili yakışıklı adamdı. Sultan kocası olmaya lâyıktı. Fakat konyak müptelası Sultan Reşat Efendi'mizde muzaffer imparator tacını taşıyacak kafa hayal etmek, ancak merkezi umumi yâranın becerebileceği bir marifetti." (Tahir: 2004, 120)

"Bu manzara, 1916'nın dört yaşındaki İstanbul çocuğu için sahiden inanılmaz bir şeydi." (Tahir: 2004, 143)

"1917 Ağustosunda Ayşe değil maalesef Cemal doğdu." (Tahir: 2004, 156)

Eserde olayların gerçekleşme zamanı bir tarihi süreçle çakıştığı için tarihsel zaman ön plandadır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da da tarihsel zamana işaret edilir; ancak eserde tarihsel zaman açıkça verilmez. Ancak belli simgelerden yola çıkılarak tahmini bir süreç tutturmak mümkündür. Burada kastedilen tarihsel zaman kapitalizmin doğuş yıllarıdır. Dünya toplumları, feodal düzenden mutlaki yönetime ondan da

kapitalist yönetime geçmiştir. Kapitalist yönetimin yeni yeni kendini hissettirdiği bu yıllarda emperyalist güçler sömürge kaynaklarını fark etmiş ve kendisinden birçok yönden güçsüz olan üçüncü dünya ülkelerini sömürge hedefi olarak belirlemişlerdir. Hedefe ulaşmak için de haksız yere zulme başlamışlardır. Bu süreç emperyalist güçleri temsil eden filler sultanının şu düşüncelerinden çıkarılabilir:

"Hüdhüdler başı güngörmüş Ulu Kepez'in anlattıklarına göre dağ taş hep karancaymış ve karıncalar öylesine çok çalışıyorlar, öylesine güzel kentler yapıyorlar, öylesine çok yiyecek biriktiriyorlarmış ki… (…) filler sultanı yürürken kedi kendine işte böyle düşünüyor: şu karıncaları daha önce, gençliğinde tanımadığına yanıyordu. Çok değerli bir zaman yitirmişti." (Kemal: 2008, 11)

Görüldüğü gibi emperyalist güçler sömürge kaynaklarının henüz yeni farkına varmış, kendi güçlerini de yeni sağlamışlardır. Bu süreç on sekizinci yüzyılın sonu, on dokuzuncu yüzyılın başını işaret eder.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da da tarihsel sürece işaret edilir ama tarihsel zaman ön plana çıkarılmaz. Sadece eserin inandırıcılığını arttırmak için kullanılır.

Eserin sosyal zamanı, çok partili hayata geçtikten sonraki süreçtir. Eserin "Karşılama Törenindeki En Büyük Adam" başlığını taşıyan sekizinci bölümünde bir parti mitingi anlatılır. Partiler seçim için miting yapmaktadır. Yani çok partili hayata geçilmiştir. Yine 'Altından Değerli Tavsiye Kartı' başlığını taşıyan onuncu bölümde halktan yana, işçiden yana görünen ancak halkı kandıran bir parti başkanından söz edilmektedir. Bahsi geçen parti ile ilgili verilen özellikler, 1977 yılında diğer toplumcu gerçekçi eserlerde de ele alınır. Hatta bu partinin "Demokrat Parti" olduğu açıkça söylenir. Buradan yola çıkarak eserde ele alınan sosyal zamanın 1940'lı yıllar olduğunu söyleyebiliriz.

Dik Bayır'da da diğer toplumcu gerçekçi eserlerde olduğu gibi kurmaca zamanı tarihsel zamana dayandırma söz konusudur. Eserde ele alınan tarihsel zaman1968 – 1969 yılları arasıdır. Biz bu sosyal zamanı eserdeki şu ifadelerden çıkarabiliyoruz:

"Takvim bin dokuz yüz altmış sekizleri yakaladı." (Sayar: 2002, 35)

Eserde verilen bu tarihten sonra bir yıl geçmiştir. Almancılığın hız kazandığı bu tarihsel süreç arka fon olarak seçilir.

Beydiyar köylüleri iç göçün arttığı bu yıllarda geçim sıkıntısından dolayı oğullarını şehre göndermiştir. Ancak gittikçe nüfusu artan şehirlerde de iş bulmak güçleşmeye

başlamıştır. Tam bu sırada Almancılık meselesi ortaya çıkmış yoksul köylülere ümit olmuştur. Köylüler artık rüşvetle araya adam koyarak Almancılık işinden nasibini almaya çalışmıştır. Müslim Ağa da oğlu Raşit'i Almanya'ya gönderir. Eserde Almancıların geride bıraktığı aileler anlatılır.

Eserde vak'anın yaşandığı sosyal zamana dair ipuçları da vardır. Tüm toplumcu gerçekçi eserlerde olduğu gibi **Acı Lokma**'da da sosyal zamana vurgu yapılır.

Eserde ele alınan sosyal süreç Milli Mücadele'nin kazanıldığı yıllardan 1952 yılına kadar olan süreçtir. Bilindiği gibi Ege Bölgesi, Büyük Taarruz (1922) ile Yunan işgalinden kurtarılmıştır. Bu tarihten başlanılarak otuz yıllık bir süreç anlatılır.

Eserde Yunan'ın bir Ege kasabasından kaçışı anlatılır:

"Yorgi bağırıyordu;

"Kahrolsun Venizelos!"

Sevinen Rum yalnız o değil. Kasabada kalanlar, Yunan askerinin ardına takılıp kaçanlardan daha çok.

Mescit minaresinde pepe müezzin ezan okuyor. Vakit ne sabah, ne öğlen, bu okunan kurtuluş ezanıdır." (Erdinç: 2006, 56)

Tarihsel zaman ile ilgili ipucu veren bir başka bölüm de şöyledir:

"Öyleyse, yarından tez yok, Gazi'ye mektup yazmalı. Artık sıra öğretmeni olacaksak olalım, bu deve kuyruğu aylık uzayacaksa uzasın, yoksa bizim dırdır uzayacak."

"Hıh, Gazi'nin işi kalmadı da seni mi düşünecek!"

"Elbet düşünecek boşuna mı reisicumhur oldu, boşuna mı çalıştık biz istiklalde?" (Erdinç: 2006, 70)

Eserde tarihsel zamanı bildiren bir kesin tarih de yer alır:

"Okulu ben açtım. Öğretmen kütük defterine "yedinci" olarak resmimi yapıştırdım, künyemi yazdım. (…) 5 Eylül 1936 diye işe başlama günümü yazarken, bir gün ayrılış tarihi sebebi yerine ne yazacağımı düşünüyordum." (Erdinç: 2006, 205)

"Bir köy varmış. Bu köyde bir Hoca bir de öğretmen varmış, Yıl 1936 imiş. Cumhuriyetimiz 13 öğretmen 19 yaşındaymış…" (Erdinç; 2006, 216)

"1941'de Trakya'da yedek subaylık çilemi dolduruyorum." (Erdinç; 2006, 225)

"1946 Temmuzun bilmem hangi gününde, döne dolaşa beni aramaktan başı dönmüş bir mektup aldım." (Erdinç: 2006, 230)

Görüldüğü gibi eserde ele alınan tarihsel zaman belirgin olarak ifade edilmiştir.

Soba, Pencere Camı ve İki ekmek İstiyoruz'da da kurgusal zamana tarihsel zaman dâhil edilir. Eserde ele alınan sosyal süreç 1971 ve sonrasıdır. Eserde sosyal zamanı ifade eden cümlelere yer verilmiştir:

"İki gün sonra doğum günüm" dedi Nesime " 16 Mart 1972 Cuma günü on beşime giriyorum." (Güney: 1999, 130)

"Zorlu bir Mayıs geçirilmişti. Uçak kaçırmalar, sokak çatışmaları, radyo arananları, yakalananları bildiriyordu. Deniz Geçmiş ve arkadaşları idam edilmişti." (Güney: 1999, 146)

"1974 Mayısının 18'i ve ardından gelen günler, aylardır sabırsızlıkla, sancıyla beklenen, coşku ve sevinç günleriydi:" (Güney: 1999, 185)

Eserde toplumsal bölünmelerin yaşandığı bu yılların halk içinde uyandırdığı ayrışma, huzursuzluk açıkça belirtilir.

Mustafa'nın babası ve büyük dayısı gibi bazı emekçiler sosyalist hareketin tehlikeli olduğunu düşünerek bu harekete karşı çıkarken, küçük dayısı gibileri de bu harekette bizzat yer almaktadır. Yani aile içinde bile fikir ayrılıkları ve bölünmeler söz konusudur.

Gemileri Yakmak'ta da öykü zamanına tarihsel zaman dâhil edilmiştir. Eserde ele alınan sosyal süreç Kurtuluş Savaşı yıllarından çok partili döneme kadar olan zaman dilimidir. Eserde sosyal süreci gösteren ifadelere yer verilmiştir:

"1919 yılı ocak ayının on beşinci günü bir süvari livası, bir istihkâm müfrezesi, bir batarya ve otomobilli ağır makinalı tüfek kıtalarından mürekkep İngiliz kuvvetleri (…)" (Bahadınlı: 1977, 17)

"Fransızlar Antep'te halkımız bundan büyük acı duyuyor" (Bahadınlı: 1977, 60)

Eserde Kurtuluş Savaşı yılları Musdo'nun hayat öyküsünün tarihsel süreci olarak gösterilir. Musdo ve arkadaşları bu dönemde Antep'i işgal eden Fransızlara karşı savaşmışlardır. Buna bir de Fransız birlikleriyle hareket eden Antep zenginleriyle

mücadele etmek eklenir. Sonunda milli mücadele kazanılır; ancak zaferi Antep zenginleri sahiplenir, savaşan emekçi bir kenara itilir.

"Cumhurbaşkanı İnönü'nün büyük bir resmi vardı." (Bahadınlı: 1977, 26)

Çok partili hayata geçilen dönem de Musdo'nun oğlu Memo'nun öyküsünün tarihsel sürecini oluşturur. Memo başıboş gezen bir delikanlıdır, bir tesadüf sonucu sosyalistlere tanışır ve İşçi Partisi için çalışmaya başlar. Seçim sürecinde partiye destek olur. Eserde bu dönemde halkın parti seçimi ve İşçi Partisi ile ilgili yaşadığı tereddütler anlatılır.

İş Sürgünleri'nde de tarihsel zaman arka fon olarak kullanılmıştır. Eserde ele alınan sosyal süreç 1970 sonrası bir ağustos ayıdır. Bu süreci eserde geçen şu ifadelerden anlıyoruz:

"24 Ağustos Cuma günü Ford'un sabrımızı taşıran baskısı ve sömürüsüne karşı giriştiğimiz grev 30 Ağustos Perşembe günü basın ve yayın araçlarının ve somut olarak da polisin saldırısı karşısında kırıldı." (Dal: 1977, 160)

"Bu, hakkımız olan grev, Ford'ta 1970 yılında yapılan bir günlük direnişimiz dışında yaptığımız en büyük direniştir." (Dal: 1977, 180)

Eserde 1968 sonrası başlayan Almancılık furyasıyla Almanya'ya giden Türk işçilerin zor çalışma koşulları anlatılır. Türk işçilerin yanı sıra diğer ülkelerden gelen işçilerin durumları da yansıtılır. Almanya'da düzen işçinin emeğini sömürmeye yöneliktir. İşçiler adeta bir makine muamelesi görmektedir. Bu duruma dayanamayan işçiler sonunda başkaldırır. İlk başkaldırı Ford firmasında gerçekleşir ve isyanlar zamanla diğer fabrikalara da yayılır. Eser bu isyanların oluşturduğu coşku ortamıyla son bulur.

Göçük'te tarihsel zamana ait doğrudan ifadeler yer almaz. Ancak eserde geçen bazı olaylardan yola çıkarak tarihsel zamanın 1946 sonrası olduğunu söyleyebiliriz. Eserde particilerin seçim propagandası yapması, çok partili hayata geçiş dönemine işaret eder. İşçi Partisine dair göndermeler yapılması da tarihsel zamana dair ipuçları verir.

İbrahim bir gün ustasıyla yük taşırken bir parti mitingi görür. Parti liderinin konuşmasını dinler. Ustasına partilerle ilgili düşüncesini sorduğunda ustası ona tüm siyasilerin ikiyüzlü olduğunu söyler:

"Ne edecen oğlum bir partili işte. Hem kanma söylediklerine o deyyusların. Hepsi aynı bokun soyu işte. "(Çetin:1977,85)

Eserde tarihsel zamanın öykü zamanı üzerinde bir yetkinliği yoktur.

Yağmur Sıcağı da toplumcu gerçekçi bir eser olduğu için tarihsel zamanı, arka fon olarak kullanmıştır. Eserde ele alınan tarihsel zaman1971 yılıdır:

"Bir an sıkıştı kaldı köşede. 6–7 Eylül olaylarında kırılmış vitrayların yerine telaşla örülüvermiş cam tuğla duvardaki ışık kaynaşması gözünü alır almaz geri gitti." (Ceyhun: 1978, 107)

"27 Mayıs yapmış, devrimci 61 Anayasasını getirmiş bir ordu kolay mı? 16 Haziran olaylarında da gördük. İşçinin karşısına dostça, kardeşçe çıktı." (Ceyhun 1978, 251)

Yukarıdaki parçadan 1961 yılının geride kaldığını, ele alınan sürecin daha ileri bir süreç olduğunu anlıyoruz.

"64'te mi 65'te mi ne? Adapazarı'ndan Trakya'dan köylüler getirmişlerdi. Beyazıt'tan Taksim'e yürüyeceklerdi. Aklımda kaldığına göre." (Ceyhun: 1978, 257)

Buradan yine aktüel zamanın 1964–1965 yıllarından sonraki bir süreç olduğunu anlıyoruz.

"Bu arada, gözleri kendiliğinden gazetenin sağ üst köşesindeki tarihe takılmıştı. 27 Nisan 1971." (Ceyhun: 1978, 317)

Eserde ele alınan tarihsel süreç burada açıkça verilmiştir.

Eserde tarihsel zamanın olaylara etkisi açıkça görülür. Türkiye'de fikir ayrılıklarının yaşandığı bu dönemde özellikle üniversite gençleri sağcılar ve solcular olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Eserde solcu bir üniversite öğrencisi olan Zekeriya'nın toplumu kendi ideolojisi doğrultusunda dönüştürme çabası işlenir.

2.6. MEKÂN

Anlatıya dayalı eserlerde var olması kaçınılmaz olan öğelerden biri de mekândır. Tahkiyeli eserlerde belli bir olayın, belli bir zaman ve mekânda geçmesi söz konusudur.

Mekân, eserde ele alınan olayların geçtiği atmosferin, bu atmosferin kahraman üzerindeki etkilerinin okura sunulması açısından önemli bir yere sahiptir.

Mekânın olaylar ve şahıslar üzerinde etkisi vardır. Dolayısıyla mekân öğesi eserdeki diğer öğeleri de etkiler:

"Mekân unsuru, bir tanıtım veya takdim sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Romancı mekân unsurunu:

a) olayın geçtiği çevreyi tanıtmak

b) roman kahramanlarını çizmek

c) toplumu yansıtmak

d) atmosfer yaratmak

cihetinde kullanabilir ve o, olayları şekillendirirkenbunlardan birini devreye soktuğu gibi, birkaçını da dikkate alabilir."(Tekin: 2006, 129)

Toplumcu gerçekçi yazarlar mekânın bu konumunu değerlendirmişler; mekân öğesini olaylar ve şahıslarla irtibatlı olarak kurgulamışlardır. Toplumcu gerçekçi eserin ortaya koyduğu temel konu emekçi ile sermayedar arasındaki çatışmadır, mekân öğesi de bu çatışmaya bağlı olarak kurgulanır. Buna göre kurgulanan mekânlar kahramanın ait olduğu sosyal sınıfın ekonomik yapısını gösterir. Emekçi kesim kulübelerde, harabelerde hatta ahırlarda sefil bir hayat yaşarken sermayedar kesim apartman dairelerinde, köşklerde burjuva hayatı yaşamaktadır. Eserde kişiler ve olaylar doğrultusunda kurgulanan mekân unsuruyla kişinin sosyal durumu, içinde yaşadığı kültür ortaya konulur. Ayrıca mekânın şahıslar üzerinde bıraktığı psikolojik etki de ön plana çıkarılır.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde mekân öğesinin kullanımı yukarıdaki gibidir.

2.6.1. Dış Mekânlar

Kara Ahmet Destanı'nda dış mekân olarak, Karataş Köyü, Karasenir, Ankara yer almaktadır.

Üç mekân da emekçinin hayat mücadelesi verdiği, yoksullukla ve kendisini yoksulluğa mahkûm eden sermaye ile çatıştığı ortamlardır.

Karataş köyü , Burdur'un bir köyüdür. Eserde Karataş Köyü'nün 1960 sonrası süreçteki sosyal yapısı ele alınmıştır. Karataş Köyü'nü hükümetin desteğini alan muhtar Cımbıldak Hüsnü yönetmektedir. Hüsnü köy halkını korkutarak sindirmiş, köyün

topraklarını ele geçirmiştir. Bayram Kara'nın da verimli bir tarlasını almak isteyen muhtar Bayram'ı köy meydanında dövdürür. Sonunda baskılara dayanamayan Bayram ailesini de alıp ilçeye taşınır. Bayram için Karataş Köyü yoksulluklarla, ezginliklerle dolu bir yerdir.

Bayram'ın annesi Irazca için ise köy, etrafı harımlarla, yeşilliklerle, bereketle kaplı bir cennet köşesidir; ancak bu güzelliği muhtar zapt etmiştir. Irazca'nın tek amacı muhtardan öcünü almaktır. Bu sebeple Bayram ilçeye taşındığında o köyünü bırakmaz. Irazca Karataş'ı dünyada yaşanılacak en güzel yer olarak görür.

Eserin başkişisi Ahmet Kara, Karataş'a bakışı ise ideolojiktir. Karataş mütegallibe güçlerin elinde ezilmekte olan bir köydür. Ahmet bu köyün kurtuluşunun yönetime emekçinin yanında olan yöneticilerin gelmesiyle gerçekleşeceğini düşünerek, kaymakam olmak için uğraşır.

"Başta Karataş'ın mütegallibe muhtarı.(…)Ben okumak, ne olursa olsun okumak ama devrimciliği de sürdürmek istiyorum. Halk ortada."(Baykurt:1977,286)

Görüldüğü gibi eserde Karataş Köyü kahramanların bakış açısından sunulmuştur. Esasen bu bakış açısı farklı tiplerdeki emekçinin bakış açısıdır. Bayram yılgın bir emekçidir ve direnme gücü yoktur bu sebeple köyden nefret eder ve Karataş'tan ayrılır. Irazca ise kısmen bilinçli bir emekçidir, sömürüldüğünün ve bu sömürünün haksızlığının farkındadır. Irazca bu farkındalıkla köyünü terk etmez ve gücü yettiğince muhtarla mücadele eder. Ahmet, aldığı eğitim sayesinde tam olarak bilinçlenmiş birisidir, bu bilinç sayesinde tek problemin Karataş muhtarı olmadığını, düzenin mütegallibe zihniyetten kurtarılması gerektiğini anlar ve Karataşa bu bakış açısıyla yaklaşır.

Eserde olayların geçtiği bir diğer dış mekân Karasenir'dir. Karasenir küçük bir ilçedir. Eserde Karasenir'in görünümüyle ilgili bilgi verilmez. Karasenir de Karataş Köyü gibi kahramanların algısı doğrultusunda yansıtılır. Bayram için Karasenir köyde yaşadığı zulümden sonra adeta bir kurtarıcıdır. Köyden Karasenir'e gelen Bayram küçük bir gecekondu kiralamış, eşine de kendine de bir hastanede iş bulmuş, kendince huzura ermiştir. Hastane yöneticileri yobazdır, onu ibadet etmeye, çocuklarını hocaya vermeye zorlarlar; ancak bunlar Bayram için sorun değildir, aksine bir şekilde uyum sağlanması gereken bir durumdur:

"Geldik buraya ayak uyduralım, köyde uyduramadık şehirde uyduralım.(…)Sen de orda çalışıyorsun ben de. Bakarsın yarın kulağına bir şey fısıldar gideriz güme." (Baykurt:1977,8)

Bayram'ın eşi Haççа ve oğlu Ahmet için ise Karasenir'in Karataş'tan bir farkı yoktur. Karataş'ta biten ezginlik, Karasenir'de başlamıştır. Muhtar baskısından kurtulup, işveren baskısına maruz kalmışlardır. Dolayısıyla Karasenir, Haççа ve Ahmet için çilelerin devam ettiği yerdir.

Ankara eserde eylemlerin geçtiği yer olarak karşımıza çıkar. Ahmet, siyasalı kazanıp Ankara'ya gitmiştir. Burada tanıdığı arkadaşları aracılığıyla devrimci harekete katılmış, eylemlerde yer almıştır. Ahmet'e göre Ankara'nın da Karataş'tan farkı yoktur; burjuva kesimi rahat içindeyken halk yoksulluk çekmekte üstelik baskı görmektedir. Ahmet'in bu düşünceleri zamanla şekillenir ve Ahmet eserin sonunda devrimci eylemlerin önde gelen ismi olur.

Kara Ahmet Destanı'nda mekânlar mevcut özellikleriyle değil kahramanın algısına göre kurgulanmıştır.

Doruktaki Öfke'de dış mekân olarak, Çampınarı ormanı, Çampınarı köyü, şehir ve Çampınarı ile şehir arasındaki yol kullanılır.

Çampınarı ormanı Çampınarı köylüleri için tek geçim kaynağıdır. Köylüler bu içinde dereler akan türlü hayvanı barındıran bu ormanı adeta bir kutsal görevi yerine getirir gibi severler ve korurlar. Bu durum neslden nesile aktarılır. Yaşlılar torunlarına ormanın sevgisini anlatır.

Babasıyla ilk defa ormana gidecek olan Mıstan'a ninesi ormanı sevmesi ve koruması gerektiğini şöyle anlatır:

"_Hiç yaş dal kesmeyecek! Hiç acı vermeyecek ağaçlara! Bir bir seçecek. Yalnız budamaları alacak genç ağaçtan. Ve ancak benim gibi, kurumuş ağaçların üstüne varacak. Sen gözeticisin Tanrım.(…) Eğer yiğit torunum Mıstan birgünden birgüne bu dediğimin dışına çıkar, orman yasasına aykırı gelirse gayri hüküm senindir. En bir yüce ağacın en bir yüksek yerinden töperleyiver.(…) Yok eğer, yüz yılların yasalarına uyar, dedesinden babasından gördüğünü işlerse, rızkını arttır Tanrım."(Toy: 1977, 9)

Orman köylünün hayatının her döneminde farklı bir rol oynar. Delikanlılığa adım atmakta olan bir erkeğin elinde baltasıyla ormana gitmesi onun yetişkinler sınıfına katıldığının göstergesi olarak kabul edilir:

"Kolay mı ninesi bugün birlikte ormana gidiyoruz. Er oluyor artık, yiğit oluyor."(Toy: 1977, 9)

Yiğit olan bir Çampınarlı yine ormanda âşık olur. Mıstan, Eşe'yi ormanda babasına yemek getirdiği sıra fark eder ve âşık olur. Mıstan'ın babası da Eşe'nin babası da hep ormanda âşık olmuşlardır. Eserde orman adeta köylünün ayrılmaz bir parçası gibidir.

Eserde yer alan bir diğer dış mekân Çampınarı köyüdür. Çampınarı köyü şehre uzak, her türlü devlet desteğinden yoksun bir köydür. Devlet Çampınarı'ndan habersiz gibidir:

"_ E, yok ya. Hükümetin bizim köyden haberi olsa, vergi salar, asker toplar. Bunların hiçbiri olmadığına göre." (Toy: 1977, 42)

Eserde olayların büyük çoğunluğu ormanda geçtiğinden köy az kullanılan bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Eserde orman ile şehir arasındaki yol da dış mekân olarak kullanılır. Köylü şehre bu yoldan gitmekte, kestiği odunu bu yolu kullanarak şehre götürmektedir. Bu yolun çevresi Çampınarı ormanının aksine bozkırdır. Ormandan ilk defa çıkan Mıstan bu görüntü karşısında hayrete düşür:

"_Buraları ölmüş Cumali dayı baksana…

_Öldü ya. Ağaç kendini çekti mi topraktan, çok dayanmıyor.(…)

Patika kahverengi kızıllığın üstünde bir şerit gibi uzanıyor."(Toy: 1977, 24)

Eserde bu yolun tasviriyle Çampınarı ormanının değeri vurgulanır.

Eserde olayların geçtiği bir başka dış mekân da şehirdir. Şehir Çampınarı Köylüleri için emeklerinin karşılıklarını aldıkları yerdir. Köylüler kestikleri odunları, yaktıkları kömürleri şehirde satar ve emeklerinin karşılığını alırlar. Bu yüzden şehir köylüler için umut dolu bir yerdir. Eserde şehrin fiziksel tasvirine de yer verilir:

"Kentin evlrinin tepesi, güneş düşmüş gibi parlıyor. Kırmızı kırmızı.(…)Evler bembeyaz, pırıl pırıl. Damların duvarlarında, güneş vurdukça su gibi ışıldayan

kovuklar var. Damlardaki kızıllık kiremit, duvarlardaki ışıltı cam olsa gerek. Ninesi öyle anlatmıştı."(Toy: 1977, 30)

Şehir Çampınarlı erkekler için bir umut kapısı, kadınlar için kocalarından duydukları bir masal diyarıdır.

Yayla'da dış mekân olarak, Morsay Yaylası ve Ballıdere Köyü yer alır. Morsay Yaylası, eserdeki olayların büyük bir kısmının geçtiği bir mekândır. Eşsiz bir doğa güzelliğine sahip olan Morsay Yaylası adını yaylada bulunan mor renkli bir taştan almıştır. Havası, suyu ve bitkileri ile ünlü geniş bir düzlük olan Morsay'ın tasviri eserde yer almaz. Morsay hakkındaki bilgileri kahramanların ifadelerinden yola çıkarak ediniriz.

Çakır Hasan eşini, gelinini ve iki torununu ve sürüsünü alarak her yaz Morsay'a çıkar. Morsay'ın temiz havası güzel görüntüsü onu her yaz yaylaya çıkmaya zorlar. Çakır Hasan vak'a zamanın gerçekleştiği yaz da yaylaya çıkmıştır; ancak bu yaz diğerlerinden farklıdır. Yaylaya arkeolojik kazılar için gelen bir ekip vardır. Çakır Hasan Morsay'ın üstünün güzelliği kadar altında da tarihi değerlerin yattığını öğrenince ilkin sevinir, bilim adamlarına olan sevgisinden dolayı kazı ekibine yardımcı olur; ancak torununun hastalığında kazı ekibi başkanı olan Hoca Bey'in, emrindeki cipi vermemesi onun bilim adamlarına olan güvenini yok eder. Çakır Hasan'ın torunu doktora geç yetiştirildiği için ölür. Çakır Hasan için Morsay buruk sevinçlerin yaşandığı bir yerdir.

Ballıdere köyü ise, Morsay'ın aşağısındaki düzlükte yer alan bir köydür. Köyün meydanında bir cami, bir okul vardır. Bundan sonrası tek katlı köy evleridir:

"Ballıdere, Frengiz'in dibinde yetmiş kadar ev. Meyvelik ağaçlık bir köy. Bahçesi bostanı, bir parça suyu var. Görgülü, varsıl bir köy bilinir ilçede filan."(Baykurt: 1977, 50)

Eserde Ballıdere köyünde geçen tek olay Çakır Hasan'ın torunlarının köye yiyecek almak için gitmesidir. Bu mekân eserde aktif olarak kullanılmaz.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde dış mekân olarak İstanbul, Nazilli, Burdur, Aydın, İzmir, Adapazarı sokakları ile Çanakkale cephesi, Kütahya Eskişehir havzaları yer almaktadır.

Eserde Balkan Savaşları'nı, Birinci Dünya Savaşı'nı ve Kurtuluş savaşını görmüş olan Mahir Efendi'nin hayatı anlatılır. Eserde olayların geçtiği mekânlar da buna bağlı olarak

kurgulanmıştır. Eserde açık mekânlar şahıslar şahısların algısına göre yansıtılır ve eserin konusuyla doğru orantılı olarak bu mekânlar kasvetli yerler olarak tanıtılır.

Mahir Efendi aslen Sivaslı'dır, İstanbul'a ağabeyi vasıtasıyla gider ve saray marangozluğuna kadar yükselir. Sultan Abdulhamit döneminde İstanbul, Mahir Efendi için Sultanın tüm şüpheci ve her an bir felaket bekleyen tavrına rağmen umutlarla dolu bir şehirdir. O, görevinde yükselmeyi, İstanbul gibi güzel bir şehirden ev alabilmeyi hayal eder ve bunları gerçekleştirir. Mahir Efendi'nin mutluluğu kısa sürer, arka arkaya yaşanan Balkan Savaşları'na yüzbaşı rütbesiyle katılır, hiç dinlenmeden Birinci Dünya Savaşı'na gönderilir, Çanakkale cephesinde görev alır. Burası onun ölümle karşılaştığı ilk yerdir. Mahir Efendi ölümün acısını ve yaşamın değerini bu cephede anlar.

Bu savaştan sonra Mahir Efendi için İstanbul'un anlamı değişir; çünkü İstanbul, düşman kuvvetlerince işgal edilir. Dükkânlar, alışveriş merkezleri bir anda boşalır. Koskoca şehrin zenginliği adeta iki günde tüketilir. Halk yoksuldur ve sürekli ezilmektedir. Burjuva kesim ise düşman güçlerle bir olup sefa sürmektedir. Tüm ahlaki değerler yerle bir olmuştur. Mahir Efendi İstanbul'da gördüğü bu tablo karşısında bir şeyler yapılması gerektiğini düşünür ve Ankara'yaoradan da görevli zabit olarak Nazilli'ye geçer. Burası henüz işgal edilmemiştir. Nazilli yemyeşil doğası ve temiz havasıyla Mahir Efendi'i etkiler. Henüz düşman buraya ulaşmadığı için ahlakı da iyi olduğundan ailesini Nazilli'ye getirir; ancak zamanla Nazilli de işgale uğrar. Burası da İstanbul gibi bir anda bozulur. Yoksulluk, ahlaksızlığı da beraberinde getirir ve bu şehir de Mahir Efendi için çekilmez olur. Mahir Efendi ailesiyle birlikte Burdur'a gider, oradan Aydın, İzmir ve Adapazarı'nda görevli olarak çalışır. Mahir Efendi için gittiği hiçbir şehrin fiziksel özellikleri önemli değildir; çünkü ona göre bu şehirlerin hepsi emperyalist güçlerin elinde esir olan yerlerdir. Mahir Efendi'nin bu şehirlerde bulunduğu süreçte Milli Mücadele'nin hazırlık aşaması tamamlanmış ve düşman güçleriyle mücadeleye başlanmıştır.

Mahir Efendi Kurtuluş Savşı'nda Kütahya Eskişehir Havzası'nda görev yapar, burada yokluğu, açlığı ve tüm bunlara rağmen umut etmeyi öğrenir.

Eserde olayların geçtiği tüm açık mekânlar kahramanların yaşadığı karamsarlıklara bağlı olarak kasvetli yerler olarak kurgulanmıştır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da mekân unsurunun işlerliği en aza indirilmiştir. Bu tutum toplumcu gerçekçi eserlerin birçoğunda görülmektedir.

Eserde tüm dünya mekân olarak gösterilir. Bu mekânların önemli bir bölümü sermayedarlarca zorla ele geçirilmiştir. Emekçiler ise sayıca çok olmalarına rağmen küçük bir alana sığışırlar.

Eserde filler sermayedarları temsil etmektedir. Filler sultanı tüm dünyanın kendisine ait olmasını istemekte ve bunun için haksız yere diğer canlıların yaşam alanlarını işgal etmektedir. Üstelik filler sultanı işgal ettiği canlıları kendi emri altına alıp sömürmektedir. Filler sultanı servetini büyüttükçe daha da doymaz hale gelmekte, tüm dünyanın sahibi olmak istemektedir:

"_Bir at kişniyor sultanımız denizin arkasında,

_O at bizimdir.

_Bir Ceren hopladı.

_Ceren bizimdir.

_Dünya karıncaya kesti, yeryüzü gökyüzü karıncaya kesti.

_Karıncalar bizimdir."(Kemal: 2008, 64)

Emekçileri temsil eden karıncaların hünerini öğrenen filler sultanı, karıncaların filler ülkesine saldırdığını, bütün filleri öldürdüğünü söyleyip karıncalar ülkesine sefer düzenler. Karıncalar bu savaş nedeninin gerçek olamayacağını filler sultanına anlatmaya çalışırlar; ancak kendilerini savundukça eziyet görürler, en sonunda filler sultanına esir olurlar. Uzun ve çileli bir esaret döneminden sonra bütün karıncalar birleşip filleri yener ve özgürlüklerine kavuşurlar.

Burada emperyalist devletlerin sömürgesi altında yaşayan milletlerin milletçe bilinçlenip mücadele etmesi gerektiği fikri vurgulanır.

Eserde mekân olarak dünyanın seçilmesinin nedeni kapitalist düzenin tüm dünyaya hâkim olduğunu göstermektir.

Dik Bayır'da dış mekân olarak Müslim Ağa'nın bağı ve köy meydanı kullanılmıştır. Bu iki açık mekânda yaşanan olaylar köylünün ümidini artırıcı olaylardır. Gani köy meydanında Almancılıkla ilgili ümit verici konuşmalar yapar. Yine aynı meydanda köyün geleceğini değiştireceği düşünülen devlet memurları büyük bir coşkuyla ağırlanır. Müslim Ağa'nın bağı da Müslim Ağa ailesine bir coşku verir. Hatta Halime bile bu bağda kocasının yokluğunu, kaynanasının dırdırını unutur, mutlu olur.

Mekânın şahıslar üzerindeki etkisi açıktır. Kapalı mekânların oluşturduğu kasvet anları açık mekânlarla coşkuya dönüşmüştür. Yokluktan, topraksızlıktan bıkan köylü büyük bir sıkıntı içerisindedir. Nüfus arttıkça toprak azalmakta buna bağlı olarak geçim sıkıntısı artmaktadır. Köylü bu durumdan iyice bunalmıştır:

"Oğul, uşak, bacı, gardaş. Atsan atılmaz, satsan satılmaz. Biz ortakçının sehimciliğinden bıkmışken, bir de baktık âşığın dediği:

'Horanta çoğaltı ekmek yetmiyor

Başımıza bela oldu dölümüz bizim'

Tarlalar başladı alt tabanından bölünmeye kime yetişir?"(Sayar: 2002, 32)

Köylünün iyice bunaldığı bu günlerde köyün önde gelenlerinden Gani, köylüyü köy meydanına toplayıp Almancılık işini duyurur. Gani'nin köy meydanında yaptığı konuşma tüm köylüye bir umut olur. Gani Almanya'ya gitmenin en kısa yolunun kooperatif kurmak olduğunu söylemiş ve kısa sürede faaliyete geçmiştir. Kooperatifin bir kısmı tamamlandığında devlet inceleme ekibi gönderir. Bu inceleme ekibi de köylü için bir umut kaynağıdır. Köylü inceleme ekibini köy meydanında ağırlar. Köy meydanı yine ümitlerin canlandığı yer olarak karşımıza çıkar.

Acı Lokma'da yer alan dış mekânlar; bir Ege kasabası,[4] Afyon'un bir köyü ve Türkiye – Bulgaristan sınır aralığıdır. Bu mekânlar aynı zamanda açık mekân olma özelliğini taşımaktadır.

Eserde bu mekânlar tam anlamıyla tasvir edilmez; ancak buraların tanıtıcı özellikleri verilir.

Eserin başkişisi doğup büyüdüğü kasabayı şöyle tanıtır:

"Bizim kasaba büyükçe; beş – altı bin evli, insanları da otuz bini geçer. (…) "Nesiyle ünlüdür sizin kasaba?" deseler bana hiç ikilemeden "tütünüyle" derim. (…) tütünden sonra bağımızla övünsek yeridir. Bağlarımız eskidir. Asmalar vardır, dedemle yaşıt. (…)

Ya zeytinlerimiz! Yoksul leblebisi, herkesin katığı karagözlüm zeytinler. (…)

---

[4] Eserde verilen bilgilerden yola çıkarak bu kasabanın şu anda ilçe olan Akhisar olduğunu tahmin ediyoruz.

Sonra incirlerimiz gelir. Hemen her bağda her bahçede incir ağacı. (…)

Tek sözle, bir halı ise eğer bizim ova, atlas bezekleri ile dayımızın tütünleri, bağları, ekinleri bahçeleridir. (…) Artık o koyungözlü papatyalar, o güleç gelincikler. (…) her saçakta guklıyan kumrular bu halının şurasına burasına serpilmiş süslerdir." (Erdinç: 2006, 47 – 49)

Bu ifadeler kasabanın görünümü hakkında bize ipucu verir. Buna göre bu Ege kasabası yeşillikler içinde büyükçe bir yerdir. Görünümü bu kadar güzel olan kasabanın sosyal yapısı ise hiç iç açıcı değildir. Koskoca kasaba üç zenginin yetkinliğindedir. Bu üç zengin, maddi gücün verdiği zorbalıkla halkı sömürmektedir. Eserin başkişisi ezginlik dolu çocukluk günlerinin kasabanın fiziksel özellikleriyle ters düştüğünü ifade eder.

Eserdeki dış mekânlardan biri de eserin başkişisinin ilk görev yeri olan Afyon'un bir köyüdür. Eserde bu köy ile ilgili pek fazla tafsilat yoktur. Halkı daha çok besicilikle geçinen bu köy bakımsız ve her türlü imkândan uzaktır.

Eserde yer alan bir diğer dış mekân ise Edirne'den Sofya'ya kadar olan mekân aralığıdır. Burası yer yer düzlük, yer yer çalılıklarla, pırnallarla örülü bir alandan meydana gelmektedir. Düzlüğün ortasında ara sıra Tunca ve kolları belirmektedir. Eserde yer alan en geniş mekân aralığı burasıdır. Türkiye ile Bulgaristan arasında kalan bu mekânın ardında özgürlük gizlidir. Eserde mekânın genişliği ve açıklığı ile kahramanların duyduğu özgürlük hissi özdeşleşir.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da kullanılan tek dış mekân Çinçinbağları semtidir. Eserde bu mahallenin fiziki özelliklerinden çok sosyal yapısı üzerinde durulmuştur. Bu semt her türlü yolsuzluğun yapıldığı, polisin bile girmeye çekindiği bir yerdir. Yazar asıl vak'aya başlamadan iç öyküsel anlatıcı aracılığıyla bu mahallenin sosyo-ekonomik durumu hakkında bilgi verir:

"Polis kayıtlarında özel bir yeri bir önemi olan Çinçinbağları… Çalışkanlar, Server Somuncuoğlu, Kemal Zeytinoğlu ve Gültepe mahallelerinden oluşan başkent Ankara'nın en büyük, en yoksul gecekondu semtlerinden biridir. Nüfusun büyük çoğunluğunu, şu veya bu nedenlerle parmak izleri alınmış, önden ve yandan yüz resimleri çekilmiş, çeşitli ve karmaşık suçları içeren sabıka dosyalarına sahip Kürt ve Çingeneler meydana getirirler.(…)Çinçin'in merkezi sayılan Yenidörtyol semtin en canlı en güzel kesimidir. (…)Evlerin çoğu gecekondu olmakla birlikte, yapı ve

biçimindeki ufak tefek değişiklikler, bir kısmının kiremit damlı oluşu, duvar boyalarının ayrıcalığı, özellikle de gençlerin giyim kuşamlarında tavırlarında ilgiyi çeken özentiler, televizyon antenleri, yeni bir yaşama duyulan özlemleri sergileyen gelişken belirtilerdir."(Güney: 1999, 17)

Eserde Çinçinbağları ile ilgili olan bu bölüm oldukça uzundur. Çinçinbağları tüm ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Eserde semt meydanında gerçekleşen tek olay Mustafa'nın ilk hırsızlık olayıdır. Mustafa hamallık yaparken zenginlerin hayatını görür, birgün bir zenginin ona emeğinin karşılığını vermemesi Mustafa'yı hırsızlığa sevk eder. Zaten semtte hırsızlık modadır. Mustafa da arkadaşlarına uyar ve ilk hırsızlığını yapar; ancak hemen yakalanır.

İş Sürgünleri'nde dış mekân olarak sadece Köln'ün bir mahallesi ile Berlin'in bir sokağı verilir. Bu iki açık mekânda da kahramanlar kendilerini sömürgeden kurtaracak greve destek aramaktadırlar.

Şevket memleket dönüşü işe üç gün gecikti diye işten atılan bir Türk işçisidir. Şevket gibi birçok işçi basit nedenlerle işten atılır. Onlar işten atıldığında yerlerine yenileri alınmaz, böylece çalışan işçilerin iş yükü artmış olur. Bu durumda fabrika sahipleri kâr elde ederken işçiler her iki halde de zarar görmektedir. İşten atılanlar, gurbette işsiz kalmanın sıkıntısını yaşarken, işe devam edenler artan iş yükünü kaldırmakta güçlük çekmektedir. Sonunda işçiler bu duruma isyan eder. Şevkette bu isyana katılır ve Berlin'deki Köln'deki arkadaşlarını da bu harekete davet eder. İsyana ilişkin hareketlerin açık alanda gerçekleşmesi devrimci hareketle özgürlük kavramını örtüştürmüştür.

Göçük'te dış mekân olarak Seyyitler köyü ve İstanbul sokakları kullanılır. Seyyitler köyü Doğu Anadolu'da yer alan, her türlü hizmetten uzak olan, cahilliğin hüküm sürdüğü bir köydür. Bu köy bir muhtar tarafından sömürülür. Seyyitler köyü Kezban'ın öyküsüyle esere dâhil olur. Kezban köyün en güzel kızıdır, ona köyün yaşlı muhtarı talip olur. Muhtar Kezban'ın ailesine reddedemeyecekleri bir başlık parası teklif eder. Ailesi Kezban'ı iki kadınlı muhtara üçüncü kadın olarak verir. Kezban bu yazgıya dayanamaz ve baygınlık geçirir. Ailesi onu öldü zannederek gömer. Eserde bu olayla Seyyitler köyündeki cehaletin ve sağlık imkânları konusundaki yoksunluğun boyutları ortaya koyulur.

Eserde olayların geçtiği bir başka dış mekân da İstanbul sokaklarıdır. İbrahim ustasından izin alarak İstanbul'a çalışmaya gider; ancak İstanbul İbrahime göre her yönden büyük bir şehirdir. İbrahim ilkin bir konakta çalışır, ardından tiyatroda temizlikçilik yapar, bu işte de bir problem yaşar ve sokak satıcılığı yapar. İstanbul'un sokakları İbrahim için umut kapısı olur; ancak bu kapı da hemen kapanır. Çünkü bu işte de birileri onu sömürür. İbrahim sonunda ustasının yanına döner. İstanbul'a umutla gitmiştir; ancak istanbul'dan dönerken bu şehre karşı güvensizdir.

Eserde her iki mekân da emekçinin sömürüldüğü yer olarak sunulur.

2.6.2. İç Mekânlar

Kara Ahmet Destanı'nda kullanılan iç mekânlar, Irazca'nın evi, Bayram'ın evi, Navrumlu Ali ve Süleyman'ın evleri; Mestan Hocanın evi, hastane, yurt ve hapishanedir. Kapalı mekânlar da eserde yine emekçinin mücadele alanı olarak sunulur; ancak açık mekânlardan farkı, gerilimin doruk noktaya geldiği anların kapalı mekânlarda yaşanmasıdır. Örneğin Bayram ile Haççа kavgalarını hep eve taşır ve bütün gerilim evde yaşanır. Daşduraklı Hilmi yobazca fikirlerini hastanede verir, Bayram'ı hastanede baskısı altına alır. Muhtarın Irazca ile olan en büyük kavgası Irazca'nın evinde yaşanır. Ahmet'in geleceğini kötü yönde değiştirecek olan başlangıç Mestan Hoca'nın evinde olacaktır. Örnekleri arttırmak mümkündür. Dar mekânın oluşturduğu kasvet ve mahremiyet gerilimlerin doruk noktaya ulaşmasına olanak sağlamıştır.

Eserde mekân tasvirlerine çok yer verilmemiştir. Verilen tasvirler de sade ve yetersizdir:

"Nasıl bırakıp gittiyse öyle duruyordu gelin geldiği ev. Yoktu bir değişme, gelişme. Sadece merdiven biraz daha çürümüştü. Kurt yemişti direği, merteği." (Baykurt: 1977, 216)

Yukarıda da ifade edildiği gibi eserde bütün mekânlar aynı değeri haizdir. Eserin başında şehir hayatının daha iyi olabileceği düşüncesi doğmuşsa da bu düşünce tez zamanda çürümüştür. Çünkü şehir; kavgaların, huzursuzlukların mekânı olmuştur:

"Bu sefer Ali atıldı Bayram'ın kucağına. Bir anda aldı altına, betona betona sürtmeye başladı başını. "Adam olda, sen de ol ulan! Sen de ol, sen de ol!" diye diye sürttü başını. Sonra Haççа gelip çekti kolundan. "Aman komşu, şaka dayağı mı çekiyorsun

herifime? Biz kendi aramızda çekişiyoruz, sana ne bundan?" diye çıkıştı, göz etti sonra Ali'ye." (Baykurt: 1977, 244)

Eserde iç mekânların kahramanların ruh hali ile örtüştüğü görülmektedir. Kahramanların yaşadığı ezginlik kapalı mekânların kasvetiyle bütünleşir. Öte yandan bu mekânlar kahramanların ekonomik durumunu da ortaya koymaktadır. Irazca fakir bir emekçidir, evi de eski ve bakımsızdır. Buna karşın köy muhtarı Cımbıldak Hüsnü'nüğn evi hatta ahırı bile son derece lükstür. Eserde bu mülkiyet farkı sınıf farkının bir sonucu olarak önplana çıkarılır.

Doruktaki Öfke'de iç mekân olarak; Nalbant Mehmet'in hanı, Cumali'nin evi ve manifaturacı Mehmet'in dükkânı verilir. Her üç kapalı mekân da dış dünyanın savaşım ortamından uzaklaştıran, rahatlatıcı mekânlar olarak verilir.

Delibaş Hasan, Fadime'nin kaçtığı dağ köylüyü bulmak amacıyla Nalbant Mehmet'in hanına gider, handa bir gece konaklar, bu esnada siniri geçer ve rahatlar. Bundan sonra Hasan kendisine yeni bir hayat kurmaya karar verir ve kolculuk işine başlar.

Yine Delibaş Hasan, soğuk ve açılığın itkisiyle Cumali'nin yemek teklifini kabul eder ve onun evine gider, evde karnını doyurur, ısınır. Rahatlamış olarak evden çıkar.

Delibaş Hasan'ın takibinden kurtulmak isteyen Mıstan, Manifaturacı Mehmet'in dükkânına sığınır. Onu atlattığı için rahatlar. Görüldüğü gibi kapalı mekânlar kahramanlar için bir sığınak olma özelliğini üstlenir. Eserde olaylar açık mekânlarda gerçekleştiğinden kapalı mekânlar aktif değildir.

Yayla'da iç mekân olarak Çakır Hasan'ın çadırı ve Kahveci Mustafa'nın kahvesi yer alır. İki mekân da dinlenmek için kullanılan yerler olarak verilir. Açık mekânlar daha ön planda olduğundan kapalı mekânlar geçici süre için kullanılan yerler olarak verilir. Çakır Hasan ve ailesi çadırı dinlenmek ve yemek yemek için kullanır. Kahveci Mustafa'nın kahvesi ise yine dinlenmek için kullanılmaktadır.

Damağası'nda kullanılan mekân Çorum Cezaevi'dir. Kapalı ve dar bir mekân olan Çorum Cezaevi, eserde işlenen yozlaşmış ve bohemleşmiş hayat tarzlarıyla uyum sağlar.

Çorum Cezaevi arsası eskiden mezarlıktır. Cezaevi mezarlık üzerine kurulmuş sağlam bir beton binadır. Zemin katta tecrit için oluşturulan hücreler vardır. Hücrelerin bulunduğu koridorda son derece pis bir tuvalet vardır. Mahkûmlara değer vermeyen

cezaevi yetkilileri tuvaletleri temizletmeye lüzum görmemektedirler. Hücrelerin rutubet kokusu ve tuvaletin kokusu, hücrelerdeki insanların ruh hali ile örtüşür. Karmaşaya, ahlâksızlığa ve sefalete itilen mahpusların ruh hali de cezaevi ortamının fiziki yapısı ile uyum sağlar. Zemin katın üzerinde marangoz atölyesi revir ve idari odalar vardır. Bir kat üstü ise koğuşlarla doludur. Koğuşlar da hücreler gibi son derece pistir.

Mekân öğesi eserde işlerliği en aza indirgenen öğedir. Mekân olarak cezaevinin seçilmesinin nedeni, toplumsal yozlaşmayı farklı açılardan, farklı kişiler üzerinden ele almaktır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde iç mekân olarak Mahir Efendi'nin evi, saray, Zikotla Bey'in evi karşımıza çıkar. Açık ve geniş mekânlar daha çok hareketli olayların geçtiği yerlerdir. Kapalı ve dar mekânlar ise pasif, düşünce ağırlıklı olaylara ortam hazırlamıştır.

Mahir Efendi İstanbulda bir evinin olmasını çok ister. Kendisi padişahın baş marangozu olduğundan padişahtan hediye olarak bir ev beklemektedir. Bu isteğini padişaha duyurmaya çekinir. Sonunda arkadaşlarından biri onun bu derdine çare bulur. Mahir Efendi saraydan bir cariye ile evlenecektir, padişahın kızı da cariyesine bir ev hediye edecektir. Mahir Efendi bu teklifi kabul eder ve Canseza isimli bir cariye ile evlenir. Planladıkları gibi planladıkları gibi ev bu cariyeye hediye edilir. Mahir Efendi, Canseza ile sırf bir eve sahip olmak için evlenir ama ilerleyen zamanlarda ona âşık olur. Mahir Efendi'nin Canseza'ya duyduğu bu sevgi onu iyice evine bağlar. Balkan Savaşları'na, Birinci Dünya Savaşı'na ve Kurtuluş Savaşı'na katılan Yüzbaşı Mahir Efendi için evi, onu insanlık dışı bulduğu savaşın soğuk yüzünden koruyan bir fağnus gibidir. Mahir Efendi dış dünyanın karmaşasından evine sığınarak kurtulur.

Eserde olayların geçtiği bir diğer iç mekân saraydır. Saray çökmekte olan imparatorluğun ihtişamını temsil etmektedir. Saray üç kısımdan oluşmaktadır. Harem cariyelerin ve hanım sultanların bulunduğu kısımdır, bu kısma harem ağalarından ve sultandan başka erkek girememektedir. Selamlık sultanın misafir kabul ettiği yerdir. Bu kısma da bayanlar izinsiz giremezler. Sarayın bir de bahçesi vardır. Burayı daha çok sultan ve yaverleri gezinti amaçlı kullanmaktadır. Haftada bir gün erkekler cuma namazına gittiğinde bayanlar bu bahçede gezebilmektedirler. Sarayın bu fiziksel bölünmesi ve bu bölümlerin kendine has kuralları Osmanlı Devleti'nin benimsediği yaşam tarzıyla uyum göstermektedir. Eserde tarihsel süreç olarak on dokuzuncu yüzyıl

ele alındığından olayların geçtiği mekânlar da bu tarihsel sürecin mimari yapısına uygun olarak kurgulanmıştır.

Olayların geçtiği bir diğer iç mekân Canseza'nın babası Zigotla Bey'in evidir. Bu ev bir Çerkes köyünde yer alan tek katlı bir yapdır. Milli mücadeleye katılma kararı alan Mahir Efendi, tanıdığı herkesi mücadeleye davet eder. Kayınbabasını da ikna etmek i.in onun köyüne gider ve durumu anlatır. Zigotla Bey, tüm çerkesleri evinde toplayarak durumu müteala eder ve Çerkeslerin mücadeleye katılacağını bildirir. Yukarıda da ifade edildiği gibi kapalı mekânlar düşünmeye dayalı olayların gerçekleştiği yerler olarak kurgulanır.

Dik Bayır'da genellikle iç mekânlar kullanılmıştır. Gani'nin evi, Müslim Ağa'nın evi, Halime'nin babasının evi, Mahmut'un evi, İnşaat, köy odası, Ziya'nın evi, hayım. Bunların hepsi kapalı ve dar mekânlardır. Bu dar mekânlar köylünün ezginliği, ümitsizliğiyle bütünleşir. Köylünün içinde kapalı kaldığı çaresizliği temsil eder.

Eserde bu mekânların fiziksel özelliklerine yer verilmez, sadece bakımsız ve kasvetli ortamlar olduğu sezdirilir. Gani'nin evi bakımsız bir köy evidir. Gani'nin evinde yoksulluğun getirdiği huzursuzluk hâkimdir. Gani köyün ileri gelenlerinden biri olarak tüm köyde hâkim olan bu yoksulluğa bir çare bulur. Almanya'ya işçi alındığını öğrenen Gani bunu bir umut olarak görür. Gani güvendiği yakınlarını evine çağırarak bu işin ayrıntılarını konuşur. Bu konuşmada umuttan çok yoksulluğun getirdiği bezginlik ve arsızlık söz konusudur.

Müslim Ağa'nın evi de Gani'nin evi gibi kasvet yüklüdür. Müslim Ağa, aile nüfusu arttıkça maddi açıdan daralır. Evde her şey eskimiştir; ancak yenilemek imkânsızdır, üstelik sofradan hergün bir şey eksilmekte yoksulluk kendini hissettirmektedir. Tüm olumsuzluklar aile fertleri arasındaki ilişkileri de yıpratmakta ev huzursuzluklarla dolu bir yer haline gelmektedir. Huzursuzluğun doruğa tırmandığı bir anda Almancılık meselesi Müslim Ağa'nın evine bir umut getirir. Müslim Ağa tarlasını satıp küçük oğlunu Almanya'ya gönderecektir, oğlu da çalışmaya başladığında köye para gönderecektir. Müslim Ağa oğlunu gönderir, her ay oğlundan gelen parayı alır; bu durum ev içinde bir canlanmaya vesile olur. Evin eski kasvetli havası gider, varlığın getirdiği bir huzur gelir.

Eserdeki bir diğer iç mekân Halime'nin babasının evidir. Bu evin bakımsız yapısı ile içindeki insanların ruh halleri uyum sağlar. Halime'nin babası birkaç yıldır hastadır ve

hiç evden çıkmamaktadır, para olmadığı için tedavi görememektedir. Eve hastalığın ve yoksulluğun kasveti hâkimdir.

Mahmut'un evi de aynı durumdadır. Bu evin kasvetini arttıran bir başka etken de Halime'nin bu evde tecavüze uğramasıdır.

Eserdeki diğer iç mekânlarda kahramanın algısı doğrultusunda kurgulanmıştır.

Acı Lokma'da yer alan iç mekânlar ise; eserin başkişisinin çocukluk yıllarını geçirdiği Rumlardan kalma bir ev, Balıkesir Öğretmen Okulu ve yurdu, Afyon'da bir okul ve hapishanedir. Bu kapalı mekânlarla ilgili tasvirlere ya da tanıtıcı bilgilere yer verilmez. Bunların ortak özellikleri kapalı mekânlar olmaları ayrıca hepsinin eserin başkişisi için kasvet verici kötü olayların yaşandığı yerler olmalarıdır. Eserde dar mekânların kapalılığı ile kahramanların kötü ruh halleri özdeşleştirilmiştir.

Başkişi çocukluğunu geçirdiği evi anlatırken bu evin fiziksel özelliğinden ziyade bu evde yaşanan olayların kötü etkilerinden bahseder. Başkişinin annesi genç yaşta vefat edince, üç kardeş ortada kalır. Baba işinden dolayı günlerce eve gelemez, bu esnada üç çocuk yarı aç, pis bir ortamda tek başlarına yaşamak zorundadır. Başkişi akşama kadar sokaklarda oynar, akşam olup herkes evine çekildiğinde gideceği kasvetli evi düşünerek üzülür. İlerleyen yıllarda baba, eve üvey anne getirir, zaten acılarla dolu olan ev hiç çekilmez olur. Buna bir de yoksulluğun ezginliği eklenir. Başkişinin ağabeyi evin bu haline dayanamaz ve kaçarak öğretmen lisesine yazılır. İlerleyen yıllarda başkişi de bu lisede yatılı olarak okumaya başlar. Lisenin evden farksızdır; her yer pistir, öğrencilere çok az yiyecek verilmektedir, sağlık imkânları hiç yoktur. Üstelik yurt yöneticileri yolsuzluk yaparak öğrencilerin hakkını yemektedirler. Başkişi bu kasvetli ortamda dört yıl yaşar, mezun olduktan sonra Afyon'un bir köyüne tayin olur. Bu köy çok bakımsız her türlü maddi imkândan uzak, cehaletin hâkim olduğu bir yerdir. Başkişi köy okuluna geldiğinde hayret eder, okul adeta bir harabedir.

Eserdeki bir diğer iç mekân hapishanedir. Eserin başkişisi düşünce suçundan yargılanmış, hapse düşmüştür. Hapishane karanlık, pis ve işkencelerle dolu bir mekândır.

Eserde mekânların bu kasvetli durumu ile ortaya konulan tez uyum gösterir. Bu mekânlar emekçinin yaşadığı ezginlik ve bıkkınlıkla örtüşmektedir.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da kullanılan mekânlar, eserin konusuna uygun olarak iç mekânlardır. Bu mekânların hepsi harabe, kasvet verici yerlerdir. Mekânların bu özellikleri ile kahramanların ruh halleri örtüşmektedir. Kahramanların duygu dünyaları da yaşadıkları mekânlar gibi dar, kapalı ve kasvetlidir.

Eserde, Mustafa'nın evi Çillo'nun evi, cezaevi, diş hastanesi, Jandarma Sabri'nin kahvehanesi, genelev iç mekânlar olarak öne çıkar.

Mustafa'nın evi Çinçinbağları semtindeki harabe gecekondulardan biridir. Mustafa'nın babası bir işçidir ve kazancı eve yetmemektedir. Evde hergün aynı yemek yenir, ev halkı hergün aynı kıyafetleri giyer. Bu yoksulluk evin görünümüne de yansımıştır. Çillolar'ın evi de aynı şekilde yoksulluğun yansıması olarak durmaktadır. Eserde bu mekânlarla emekçinin yoksulluğu özdeşleşir. Zenginlerin yaşadığı lüks apartman daireleri ile bu gecekondu evler karşılaştırılarak toplumdaki sınıfsal yapı ortaya konulur.

Esede olayların geçtiği bir başka iç mekân cezaevidir. Cezaevi oldukça pis ve karanlıktır. Ağır cezalıların kaldığı koğuşlar böcek yuvasıdır. Cezaevinde düzenli temizlik yapılmadığından her taraf lağım kokmaktadır. Cezaevinin en kötü bölümü çocuk koğuşudur. Bu koğuşun camları kırık olduğundan kışın bütün kar içeri dolmaktadır. Üstelik buraya soba da verilmez. Tüm bunların yanında çocuklar günde sadece bir ekmekle yetinmek zorundadır.

Cezaevinin bu kötü yapısı mahkûmların ahlaki yapısıyla örtüşür. Mahkûmlar toplumun yozlaşmış yönünü temsil eder; cezaevinde hırsızlık, adam öldürme, tecavüz ve daha birçok yolsuzluk yaygın hale gelmiştir. Eserde cezaevi yoksulluğun neden olduğu yozlaşmayı yansıtır.

Diş hastanesi de eserde olayların geçtiği bir iç mekândır. Cezaevinden çıkan Mustafa hırsızlığı kesin olarak bırakır, dayısının yardımıyla bir diş hastenesinde çalışmaya başlar. Mustafa burada Doktor T.'ye yardım etmektedir. Doktor T., sapık bir kimliğe sahiptir, hastalarıyla yasak ilişkiler yaşar, doktor arkadsaşlarını taciz eder. Mustafa tüm bunlardan rahatsız olur ama işsiz kalma korkusuyla müdehale edemez. Hastane bu yönüyle bir sağlık kuruluşundan ziyade yolsuzlukların yaşandığı bir mekândır.

Aynı şekilde genel ev ve kahvehane de toplumun yozlaşmış yönünü temsil eden mekânlar olarak karşımıza çıkar.

Gemileri Yakmak'ta iç mekân olarak, Musdo'nun evi Yüncüzadelerin evi, Zilfo Çavuş'un evi, meyhane, Sevda'nın genelevi, hapishane ve hastane kullanılır.

Eserde Musdo'nun evi emekçinin, Yüncüzadelerin evi sermayedarın ekonomik durumunu ortaya koymaktadır. Musdo'nun evi bakımsız bir gecekondudur, Yüncüzadelerinki ise bir köşktür.

Eserde Antep'in Kurtuluş Savaşı yıllarındaki durumu ele alınmıştır. Bu dönemde Musdo gibi fakir olan emekçiler iyice sefalete düşerken, Yüncüzadeler gibi burjuva kesimi düşman askeriyle birlik olup sefa sürmüştür.

Eserde Zilfo Çavuş'un evi de emekçinin sefaletini gösteren bir kanıt olarak değerlendirilir.

Eserde olayların geçtiği iç mekânlardan biri de meyhanedir. Meyhane basık, içki ve sigara kokan bir yerdir. Burada yoksulluğun ezginliğini yaşayan ancak bu ezginliğe son verebilecek bilince sahip olmayan emekçiler vardır. Memo da bunlardan birisidir. Memo birgün meyhanede otururken bir iş teklifi alır; solcu bir doktoru İnönü'nün emriyle öldürecek, bunun karşılığında yüklü bir para alacaktır. Memo bu teklifi kabul eder, doktorun peşine düşer; ancak doktoru tanıdıkça onu sever, bu işten vazgeçer. Doktorla tanıştıktan sonra bilinçlenmeye başlayan Memo bir daha meyhaneye gitmez.

Sevda'nın genelevi ve hapishane de toplumun yozlaşan tarafını temsil eden kasvetli mekânlar olarak sunulur.

Eserde hastane de iç mekânlar arasındadır. Doktorla tanıştıktan sonra devrimci bilince ulaşan Memo, İşçi Partisi'ne üye olur, seçim mitinglerinden birinde yaralanır ve hastaneye kaldırılır. Hastane, Memo'nun ölüm kalım mücadelesi yaşadığı yerdir. Bu açıdan sıkıntılı ve kasvetli bir mekândır.

İş Sürgünleri'nde kullanılan mekânların önemli bir bölümü kapalı ve dar mekânlardır. Eserde anlatılan kaos ortamıyla kullanılan mekan tipi örtüşmektedir. Şevket'in evi, tercüme odası, Ali'nin evi, Ford fabrikası, Kadir Derya'nın evi Siemens fabrikası eserde kullanılan kapalı mekânlardır. Bu mekânların hepsi baskının, bulunduğu mekânlarıdır.

Şevket, Almanya'da çalışan bir işçidir, tatil için memleketi Adana'ya gider, dönüşte üç gün gecikmiştir. Bu gecikme sebiyle Ford firması kendisini işten atar ve bunu yazılı olarak tebliğ eder. Şevket memleketten döndükten sonra bu mektubu evinde bulur. Şevket kötü bir haber olduğunu sezinler, saray olarak gördüğü iki odalı gecekondusu

ona dar gelir, işten atılmanın korkusunu iliklerinde hisseder. Şevket ertesi gün mektubun içindekileri tam olarak anlamak için tercüme odasına gider, kötü haberi orada alır. Tercüme odası Şevket için dünyanın en karanlık en kasvetli yeri olur. Bu sıkıntılı duruma tercüme odası müdürünün yobaz konuşmaları da eklenir ve tercüme odası çekilmez olur. Şevket içindeki ilk isyan duygusunu burada yaşar, bu duygularla birodan ayrılır.

Eserde Siemens fabrikasında çalışan bir işçi olan Kadir Derya'nın evi de yoksulluğun ve ezginliğin yaşandığı bir mekân olarak kurgulanır.

Ford ve Siemens Fabrikası da eserde yer alan iç mekânlar arasındadır. Bu fabrikalar emekçinin sömürüldüğü yerlerdir.

Eserde iç mekânlar işçinin umutsuzluğuyla örtüşür. Eserde kasvet içermeyen tek kapalı mekân, Ali'nin evidir. Ali bir üniversite öğrencisidir ve emekçinin içinde bulunduğu durumun farkındadır, bu duruma bir çözüm bulabilmek için evinde arkadaşlarıyla toplantı yapar. Onun evi fikirlerin tartışıldığı, problemlere çözüm üretildiği bir yer haline gelir. Bu açıdan Ali'nin evi işçinin umut bağladığı yer olur.

Göçük'te mavi kamyon, Kezban'ın evi, Firdevs Hanım'ın konağı, Otello Sami'nin tiyatrosu, cezaevi ve han iç mekânlar olarak karşımıza çıkar.

Mavi kamyon İbrahim için bir ümittir. Üvey annenin zulmünden kaçan İbrahim dayısına sığınır, dayısı ona bir şoförün yanında iş bulur. İbrahim için bu iş yaşama tutunacak tek daldır. İbrahim mavi kamyonu ilk gördüğünde bu kamyon ona her şeyiyle donatılmış bir oda gibi gelir:

"Hem ona göre koca bir odaydı şoför mahallinin içi. Aynası, muskası, mavi boncukları ve manzara resimleri, kadın resimleri, kül tablası, parlak düğmeleri, radyosu, en önemlisi yumuşak yaylı koltuğu ile çok sevdi İbrahim mavi kamyonu."(Çetin: 1977, 36)

İbrahim bir süre mavi kamyonda muavinlik yapar, bu esnada çok şehir görür, çok insan tanır. Bir süre sonra mavi kamyon ona dar gelir. İbrahim, İstanbul'a gitmek orada bir iş tutmak ister; ustasından izin alır ve onun tavsiye ettiği bir konağa işçi olarak girer. Konak, eski ama lüks bir yerdir; odalarının büyüklüğü, eşyalarının güzelliği ve büyük bahçesiyle İbrahim'i büyüler. İbrahim zamanla burada çalışmaya alışır; ama ilerleyen zamanlarda evin yaşlı ve dul hanımefendisi kendisini cinsel yönden sömürmeye başlar, İbrahim hanımefendinin bir arkadaşına bu durumu açar, o da İbrahim'e damadının

tiyatrosunda işçi olarak çalışmayı teklif eder. İbrahim böylece konaktan kurtulur, tiyatroda çalışmaya başlar, burası küçük bir yerdir. Zaten mekânın artık İbrahim için bir önemi yoktur. İbrahim buraya tutunmak ister; ama burada sürekli küçümsenmektedir; birgün kendisiyle alay eden bir artisti bıçaklayıp hapse düşer.

İbrahim'in hapishanede yaşadıkları eserde yer almaz. İbrahim hapisten çıkınca İstanbul'daki arkadaşı Nusret aracılığıyla sokak satıcılığı yapmaya başlar, bu arada arkadaşıyla birlikte handa kalır. Bu handa diğer satıcılarda kalmaktadır. İbrahim de dâhil tüm satıcılar Dayıbaşı lakaplı zorba birisinin emri altında çalışmakta, kazançlarının bir kısmını hana geldiklerinde ona teslim etmektedir. İbrahim bu zorbalıktan rahatsız olur; hana gitmek onun için iç karartıcıdır.

Eserde yer alan iç mekânların büyük çoğunluğu İbrahim'in ezildiği ve zulüm gördüğü kasvet verici yerler olarak karşımıza çıkar.

Yağmur Sıcağı'nda Madam Ani'nin evi, Osman Baba'nın evi, Dr. Ali İhsan Arta'nın evi ve cezaevi iç mekânlardır.

Madam Ani'nin evi, üniversite öğrencisi olan Zekeriya'nın pansiyon kaldığı evdir. Zekeriya resim bölümü öğrencisidir ve bir emekçinin çocuğudur, ayrıca emekçi hakları noktasında bilinçli birisidir. Öğrenciliğinin ilk yılında devlet yurdunda kalır; ama solcu faaliyetlerde bulunduğu gerekçesiyle yurttan atılır. Bir arkadaşı ona Madam Ani'nin evini bulur. Bu ev Zekeriya'ya umut olur; çünkü İstanbul'da kalabileceği başka ev yoktur. Ayrıca Zekeriya arkadaşlarını bu eve rahatça çağırıp devrimci hareket için toplantılar yabileceğine de sevinir. Eserde bu evin fiziksel tanıtımı yapılmaz, devrimci harekete katkısı önplana çıkarılır.

Osman Babanın tek katlı gecekondusu ise emekçinin ekonomik durumunu yansıtan bir mekândır. Yaşadığı baskılar sebebiyle memleketi Adana'dan İstanbula'a gelen Osman Baba, arabacılık yaparak geçinen bir emekçidir ve yaşadığı ev onun yoksulluğunu ortaya koyacak şekilde bakımsızdır.

Ali İhsan Arta'nın evi de burjuva kesimin ekonomik düzeyini yansıtacak şekilde lüks bir apartman dairesidir; ancak dikkati çeken bir husus Osman Baba ve ailesi küçük gecekondularında çok huzurludur, Ali İhsan Arta ve eşi Güher için evleri kasvet vericidir. Güher bir inat uğruna çok da sevmediği orta yaşlı Ali İhsan'la evlenir ve evinde mutlu değildir. Aynı şekilde eşinin kendisinden gittikçe uzaklaştığını gören Ali

İhsan eve geldiğinde huzursuzluk duyar. Ali İhsan'ın ilerleyen zamanlarda devrimci harekete katılmasıyla evin havası değişir. Evde adeta bir şenlik havası esmeye başlar.

Eserde olayların geçtiği bir diğer iç mekân cezaevidir. Cezaevi işkencelerin ve horlanmaların gerçekleştiği, pis ve karanlık bir yerdir. Zekeriya işlemediği bir cinayet suçuyla tutuklanır ve sorgusuz sualsiz işkence görür, ardından tuvalet ve rutubet kokan pis bir koğuşa atılır.

Eserde yer alan iç mekânlar kahramanların sıkıntılı ruh halleriyle uyum gösterir.

3. BÖLÜM

3. 1977 YILINDA YAYIMLANAN TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANLARININ İÇERİK ÖZELLİKLERİ

3.1. KONULAR

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerin konularının çıkış noktası ezen-ezilen çatışmasıdır. Toplumcu gerçekçi yazarlar eserlerinin konularını belirlerken toplumun aksayan yönlerini yansıtacak konuları seçmişler; toprak sorunu, adalet mekanizması, sınıf atlama, aile kavramı gibi toplumun sosyal yapısını ortaya koyacak konuları romanlarında işlemişlerdir. Toplumcu gerçekçi yazarlar bu konuları Marksist ideolojinin bakış açısıyla değerlendirmişler, ele aldıkları bu konularla toplumsal dönüşümün gerekliliğini ortaya koymaya çalışmışlardır.

3.1.1. Ezen-Ezilen Çatışması

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde ön plana çıkan temel konu emekçi ile sermayedar arasındaki çatışmadır. Bu çatışmada emekçi sömürülen, ezilen taraf; sermayedar ise sömüren, ezen taraf olarak değerlendirilir. Toplumcu gerçekçi yazarlara göre emekçi, mevcut düzenin kokuşmuş yapısı içinde ezilmektedir; bu ezginlik ancak toplumsal dönüşümle son bulacaktır.

İncelenen eserlerin tümünde bu konu işlenir.

Kara Ahmet Destanı, toplumcu gerçekçi bir eserdir, bu sebeple içerdiği konular birçok toplumcu gerçekçi eserle hemen hemen aynıdır. **Kara Ahmet Destanı,** emekçinin sermayedara başkaldırışının destanı olarak kaleme alınmıştır. Eser, kapitalist

sistemin öngördüğü çarpık yapıya mahkûm edilen emekçinin, ezginliğine son verebilmek için ortaya koyduğu çabayı anlatır.

Muhtar baskısından yılarak Karataş Köyünden çıkıp, Karasenir viranelerine yerleşen Bayram Kara'nın oğlu Ahmet Kara, tüm baskılara ve yobazlığın tahakkümüne rağmen hedeflerini gerçekleştirip, emekçinin hakkını savunur. Başta; köyde muhtar baskısından, şehirde yobazların zorlamasından yılgınlık gösteren ailesi olmak üzere tüm emekçinin içinde bulunduğu ezginlikten kurtulması için kendisi gibi düşünenlerle birlikte mücadele eder. Nihayet emekçiler bilince ulaşır ve direnişe geçer.

Eserde direnişin sonucu verilmez ama sonucun olumlu olacağına dair iyimser bir hava vardır.

Eserin muhtevasını oluşturan temel konu ezen (zengin) ile ezilen (fakir) arasındaki çatışmadır. Toplumcu gerçekçi eserlerin tezini oluşturan bu konu, **Kara Ahmet Destanı**'nda da ön plana çıkarılmıştır.

Kapitalist sistemin adaletsiz düzeni toplumu iki sınıfa bölmüştür; zenginler ve fakirler. Bu çarpık düzen zenginlere arka vermek suretiyle onların zenginliklerine zenginlik katmasını sağlamış, fakirleri ise zenginlerin uşağı haline getirmiştir.

Karataş köyünde de durum böyledir. Karataş muhtarı Cımbıldak Hüsnü zengin bir aileden gelmektedir. Köyün yarısından fazlasını elinde bulunduran muhtar, elindeki zenginliği sayesinde köylünün çaresizliğini de kullanarak diğer toprakları da alır, az bir ücretle istediği yeri elde eder, üstelik köyün merasına da el koyar. Muhtar, bir de devlet tarafından desteklenir; devlet ona bir traktör verir. Böylece gücüne güç katan muhtar, köy üzerindeki baskısını iyice arttırır, istediğini parasıyla elde edemeyince şiddete başvurur. Kara ailesi bu şiddete maruz kalan ailelerden biridir. Muhtar, Bayram Kara'nın arsasını almak ister, Bayram arsayı vermeyince onu köy meydanında dövdürtür.

Ayrıca muhtar, Bayram'ın oğlu Ahmet'in de ırzına geçilmesi için oğlunu görevlendirir. Bayram, muhtarın tüm bu zulümleri karşısında yılgınlığa düşer ve ailesiyle birlikte şehre göç eder.

Ama sermayedarların baskıcı zihniyeti onu burada da yakalar. Eşiyle birlikte çalıştıkları hastanenin personel müdürü, başhekimi ve diğer yöneticiler nurcudur. Hastaneyi adeta ele geçiren bu nurcuların kendileri gibi olamayanlara tahammülü yoktur. Bayram, ya

onlar gibi yobaz olup ekmek parasını kazanacaktır ya da aç kalacaktır. İnsanları bu şekilde baskı altına alan bu zihniyet karşısında Bayram Kara yine yılar ve onlar gibi olamaya çalışır, ailesini de bu konuda zorlar. Çünkü hayatını devam ettirebilmesi için başka çaresi yoktur. Ama eşi Haççа ve arkadaşı Navrumlu Ali onunla aynı görüşte değildir. Özellikle Haççа yobaz zihniyetin baskısı altında kalmamak ve çocuklarını da bu baskından uzak tutmak için mücadele eder. Çocuklarının ölü yuğucu olmasına gönlü razı olmaz ve onları tüm zorluklara rağmen okutur. Ahmet Kara, annesinin desteği sayesinde üniversiteye kadar ilerler.

Ahmet, ezildiğinin farkında olan ve buna başkaldıran bir emekçidir. O sermayedar zulmüne karşı isyanını ilkin muhtarın samanlığını yakarak gösterir. Ancak onun bu hareketi emekçi bilincinin itkisinden ziyade ailesinin intikamını almak amacını taşır; ama yine de sermayedara karşı bir başkaldırma göstergesi olduğundan bu hareket eserde Ahmet'in dönüştürücü kimliğinin ilk adımları olarak verilir. Ahmet'in mütegallibe zihniyete karşı gerçekleştirdiği ilk eylem, ileride gerçekleşecek olan bilinçli eylemlere öncülük etmiştir.

Ahmet, üniversiteye geldiğinde sadece ailesinin değil, tüm emekçilerin intikamının alınması gerektiğinin bilincine varır, eylemlerini bu doğrultuda gerçekleştirilir. Ahmet'in bilincine vardığı bir başka şey de işin sadece Karataş muhtarıyla, Daşduraklı Hilmi ile bitmediği, bütün sermayedarlara karşı bir mücadele başlatılması gerektiğidir. Ancak bu mücadele yakma, yıkma ile değil hukuksal planda gerçekleşmelidir. Tüm işçiler, emekçiler birleşerek yönetimde yerini almalı ve mütegallibe zihniyete son vermelidir. Eserin sonunda bu beklenti gerçekleşir. Ülkenin çeşitli yerlerinde emekçiler grev başlatır. Bu grevlerin sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Eser bu grevlerin oluşturduğu iyimserlik atmosferi ile son bulur.

Emek – sermaye arasındaki çatışma, eserin başından sonuna kadar hâkim bir konu olmuştur. Eserin sonunda bu çatışmanın muzafferinin emekçi sınıfı olacağına dair bir iyimserlik vardır.

Doruktaki Öfke, geçim kaynağı ellerinden alınan orman köylülerin kolcularla olan mücadelesini anlatmaktadır. Hayatını ormandan kazanan Çampınarı köylüleri devletin çıkardığı bir yasa ile bir anda ormandan mahrum bırakılırlar. Tüm köylü açlığa ve sefalete terk edilir. Sununda çaresiz kalan köylü kaçakçığa başvurur. Bunun üzerine

kolcularla karşı karşıya kalırlar. Eserin sonunda köylüler galip gelmez; ama emeğin haklı direnişinin bir gün zafere ulaşacağı fikri verilir.

Doruktaki Öfke'de, kapitalist düzenin adaletsiz uygulaması ve bu uygulamaya kurban giden emekçinin çilesi işlenir.

Yazar, kapitalist düzenin kokuşmuşluğunu gösterebilmek için, bu düzenin henüz yerleşmediği günleri hatırlatma yoluna gider. Böylece kapitalizmin getirdiği adaletsizlik daha açık bir şekilde ortaya konulmuş olur.

Eserde vurgulanan temel konu ezen – ezilen çatışmasıdır. Eserin tezini oluşturan bu konu, kapitalist anlayışın adaletsizliğini ortaya koymak amacıyla seçilmiştir. Diğer toplumcu gerçekçi eserler gibi **Doruktaki Öfke** de kapitalizmin çürümekte olan bir düzen olduğunu gösterir. Kapitalist düzen tüm kötü yanlarıyla verilip olumsuzlandıktan sonra alternatif olarak sosyalist düzen gösterilir. Yazar, kapitalist düzenin çökmekte olduğunu göstermek için toplum içinde oluşan sınıflar arası mücadeleyi yansıtmıştır. Kapitalist sistemin oluşturduğu bu sınıflar arasındaki ekonomik dengesizliğinin doğal sonucu olarak ezen – ezilen taraflar ortaya çıkmıştır.

Hayatını bilek gücüyle kazanan emekçiler, maddi gücü elde tutan sermayedar tarafından sömürülmüştür. Emekçi üreten, işleyen sınıf olmasına rağmen sermayedarın maddi gücü altında ezilmiştir.

Çampınarı köylüleri için de durum aynıdır. Geçimini ormancılıktan sağlayan Çampınarı köylüleri, orman şefinin getirdiği haberle yıkılırlar. Orman şefi; bundan sonra ormanın devlete ait olduğunu, köylünün sadece otuz beş yük odun alabileceğini söylemiştir. Oysa otuz beş yük, soğuk dağ köyünde onların ısınmalarına ancak yetecektir. Böylece odun-kömür satamayacaklar ve aç kalacaklardır. Sonuçta öyle de olur. Mıstan'ın düğün hazırlığı için yaktığı ocakların parası onlara üç yıl yeter; ama sonrası açlık ve sefilliktir. Tüm köy çaresizlikten kıvranırken Mıstan bir yol bulur, kendini de köylüsünü de kurtarır. Tüm köyü Mıstan başkanlığında kaçakçılığa başlar. Ancak bu sefer de açlık korkusunun yerini kolcu korkusu alır. Devlet kaçakçılığın durdurulması için yukarıdan zorladıkça orman şefi de kolcuları zorlamaktadır. Kolcular da köylüye zulmetmektedirler.

Ancak açlık korkusu, kolcu korkusunun önüne geçince köylü birçok sıkıntıya rağmen kaçakçılık işine devam eder. Onlar kaçakçılığa devam ettikçe kolcuların baskısı iyice artar.

Köylünün baskıdan bunaldığı anda köyde Demokrat Parti lafları dolaşır. Yeni kurulan bu parti köylünün ümidi olur. Ancak bu ümit de tez söner. Çünkü iktidarda kim olursa olsun yönetim, kapitalist düzenin ilkeleri doğrultusunda olduğundan adaletsizlik ortadan kalkmaz. Çampınarı köylüleri eskisinden daha fazla zulüm görmeye başlarlar. En sonunda kolcular tarafından köyün meydanında köylülerin ileri gelenlerin dövülmesi bir başkaldırının çıkış noktası olur. Eserde dönüştürücü tip olarak Mıstan, ezen – ezilen arasındaki bu çatışmayı sonlandırır. Bir kolcuyu ve bir onbaşıyı vurur. Mıstan'ın bu çıkışı ezilen emekçinin, sermayedar karşısında hak aramak için yaptığı ilk hamledir. Eser bu ilk hamle ile sonlandırılır. Ancak ezen – ezilen arasındaki mücadelenin devam edeceğine, bu başkaldırıların arkasının geleceğine işaret edilir.

Yayla'da memur zihniyetine sahip devlet adamlarının şekilciliği altında ezilen bir yayla insanının dramı ele alınır.

Hasan Çakır, her yılki gibi Morsay Yaylası'na çıkar. O yıl her yıldan farklı olarak Morsay'a kazı ekipleri gelir. Çakır Hasan, kazı ekibinin başındaki profesör ile tanışır. Onunla dost olur. Kazı ekibini kendisine misafir gibi görür, onlara hizmette kusur etmez. O, dost olduğu Profesör Asım Al için her türlü fedakârlığı yapar. Bir gün Çakır Hasan'ın torunu Gülcan hastalanır. Onun şehre, doktora gitmesi gereklidir. Bunun için de Asım Al'ın emrindeki cipe ihtiyaç vardır. Her şey Asım Al'ın insafına kalmıştır. Asım Al, cipi vermesinin resmen yanlış olacağını belirtir ve Çakır Hasan'a yardımcı olmaz. Sonunda Asım Al'ın öğrencileri cipi zorla alıp Gülcan'ı doktora götürürler ama onun hayatını kurtaramazlar.

Fakir Baykurt bu eserinde kalıplaşmış memur zihniyeti eleştirir. Bu tip insanlardan yola çıkarak başta sağlık olmak üzere birçok sosyal probleme değinir.

Yayla'nın ele aldığı belli başlı konular şunlardır:

Eserde, ekonomik adaletsizliklerin doğurduğu emekçi ve sermayedar sınıfları arasında yaşanan çatışma, temel konu olarak işlenir.

Yönetim sisteminin adaletsizliğinden kaynaklanan toplum içi sınıflaşmalar, toplumu ikiye bölmüştür. Toplumda bir grup tüm maddi güçleri elinde tutan, yönetici

konumunda olan kişilerden oluşurken; diğer grup, çalışan ancak çalıştığının karşılığını alamayan ezilen, küçümsenen kişilerden meydana gelmektedir.

Eserin başkişisi Çakır Hasan, geçimini emeği ile sağlayan ancak ezilen bir emekçidir. Çakır Hasan ve ailesi, toplumdaki bu adaletsiz yapı içerisinde hep ezilmiştir. Fakirlik ve sefalet içinde bir yaşam süren Çakır Hasan bir oğlunu işçi olarak Hollanda'ya gönderir, kendisi üç torunu bir gelini ve eşiyle geçinmeye çalışır.

Onun için yeni kurulan Demokrat Pati bir umut olur. DP'yi bir kurtarıcı gibi görür. Çünkü DP'nin vaatleri emekçiyi içinde bulunduğu çileli durumdan kurtarmaya yöneliktir. Toplum içindeki adaletsiz yapıyı kaldıracaklarını söyleyen Demokratlar, Çakır Hasan'ın umudu olur. O, içindeki umudu yaymak için otuz iki köy dolaşır, bir at eskitir ve DP'nin iktidara gelmesi için çaba harcar. DP iktidara geldiğinde ise hayalleri yıkılır; çünkü verilen bütün vaatler havada kalmıştır. Emekçinin durumu eskisinden daha kötü hale gelmiştir. Demokratlar da koltuğa alışmış, ekonomik gücün verdiği üstünlüğü ele geçirince baskıcı zihniyete sarılmışlardır.

Çakır Hasan, aldatılmanın verdiği kırgınlık ve halkı kandırmış olmanın verdiği üzgünlükle içine kapanır. Onun hiçbir devlet adamına güveni kalmaz. Çünkü o, bilir ki devlet adamları çıkarcı, düzenbaz insanlardır. Onların tek amacı halkın kanını emmektir. Bunları bildiği için güvencini sadece halka ve bilim adamlarına bağlar.

Halkın, içinde bulunduğu ezginliği bir gün fark edeceğini hakkını arayacağını; bilim adamlarının da halkı destekleyeceğini umar. Onun ilk tanıştığı bilim adamı Morsay Yaylası'na kazı için gelen ekibin başkanı Hoca Bey (Asım Al)'dır.

Çakır Hasan, Hoca Bey ile tanıştıktan sonra onunla hemen dost olur. Çünkü Hoca Bey alçak gönüllü, halkı seven bir bilim adamıdır. Daha doğrusu Çakır Hasan bir süre öyle zanneder, bu yüzden ona çok sıcak davranır. Hatta o günlerde Morsay'a gelen orman şefine düzenin adamı olduğu için iltifat etmezken Hoca Bey'e adeta hizmet eder. Çakır Hasan, Hoca Bey'in gerçek yüzünü torunu Gülcan hastalandığında öğrenir, torununu şehre götürmek için Hoca Bey'in cipine ihtiyaç duyar; ancak Hoca Bey kendi çıkarlarını düşünerek cipi vermez. Oysa devletin cipini kendi zevkleri için istediği gibi kullanmaktadır. Hoca Bey, iş bir emekçinin hayatını kurtarmaya geldiğinde kazı için ayrılan cipi amacı dışında kullanamayacağını söylemektedir.

Hoca Bey'in öğrencileri, Gülcan'ın ağır durumunu görerek adeta ona yalvarırlar; ama onu ikna edemezler, son çare olarak orman şefine giderler. Orman şefi de aynı gerekçe ile onları geri çevirir. Çünkü bir emekçinin hayatı onun için önemli değildir. Çaresiz kalan öğrenciler Hoca Bey'i esir alıp cipi kaçırırlar. Gülcan'ı hastaneye yetiştirirler ama artık çok geçtir.

Çakır Hasan yaşadığı bu acı tecrübe ile anlar ki, bilim adamlarından da halka fayda yoktur. Halkı kurtaracak yine kendisidir. Halk bu adaletsiz düzene başkaldırıp kendi düzenini kurmalıdır.

"Çıksın gelsin Şükrü'm, biraz da o koştursun. Onlar adam olmazsa kursunlar partilerini! Sosyalizmin bir kardeşlik olduğunu anlamışlar madem çekip alsınlar kardeşliği varsılların pençesinden! Baştaki kavatlara dikkat etsinler! (…) Biz vaktinde bilip öğrenemedik. Onların fırsatı var…!" (Baykurt: 2008, 102)

Eserde kapitalist düzenin adaletsiz yapılanması ve bu yapılanmanın oluşturduğu sınıf çatışması verildikten sonra, bu çatışmayı ortadan kaldıracak çare de verilir. Bu çare halkın birleşerek sosyalist anlayışı iktidara getirmesidir.

Damağası bir çatı altında toplanmış birçok hikâyenin bir araya geldiği bir eserdir. Bu sebeple öncelikle ana vak'a üzerinde durulacak ardından ona bağlı olan küçük hikâyecikler incelenilecektir.

Damağası bir cezaevi hikâyesidir. Toplumun yozlaşmış kesimini bir araya toplayan bir cezaevi anlatılır eserde. Yozlaşmışlıklar, haksızlıklar burada da devam eder. Cezaevi yönetimi bir şekilde kendi inisiyatiflerine bırakılan mahkûmlar üzerinde büyük bir baskı kurar. Mahkûm cezaevine gelir gelmez ilkin hücreye atılır. Burada; ayakbastı parası, süpürge parası, demir parası adı altında haraçlar vermek zorundadır. Alınan bu haraçların yarısı haracı alan hatırı sayılır mahkûmlarındır, diğer yarısı ise gardiyanlara pay edilir. Haraç işinden cezaevi yönetimi de nasiplendiğinden cezaevindeki bu illegal yapılanmaya müdahale edilmez. Hücreye atılan mahkûm haracını vermezse dövülür, dayağa dayanamayan mahkûm sonunda haracı verir. İş bunla da bitmez, hücre karanlıktır. Çünkü bilinmeyen bir sebeple yer altındaki bu hücrenin şartelleri sürekli bozulmaktadır. Gardiyanlar bu durumu bir sır gibi açar hücreye atılan mahpusa. Cezaevinin önceden mezarlık olduğunu, karanlıkta kalırsa ruhların kendisini rahatsız edeceğini, bu sebeple bir lamba uydurmak gerektiğini insanlık namına (!) söylerler. Korkuya kapılan mahkûm lamba için ne istenirse verir artık, bunun dışında şahsi

ihtiyaçlar için de iki katı ücret öder. Görüş günü gelen yiyeceklerin büyük bir kısmı da yine cezaevinin önde gelen mahkûmları aracılığı ile gardiyanların eline geçer. On beş güne yakın hücrede kalan mahkûm paranın her kapıyı açığını görünce koğuşa geçmenin yollarını aramaya başlar. Gardiyanlar yine aracı mahkûmlar yoluyla bu isteği öğrenirler. Zaten amaç işi bu aşamaya getirmektir. Belli bir ücret karşılığında mahkûm koğuşa alınır. Bu sefer koğuşun kuralları başlar. Ayakbastı, süpürge ve zincir haraçları yeniden ortaya çıkar. Mahkûmun yatağı yorganı yoksa bir anda etrafında türeyen hemşeriler (!) yine insanlık namına (!) ilerde iki katını almak şartıyla bir yatak yapıverirler. Bu aşamaları atlatan mahkûm artık bir bakıma kurtulmuş sayılır. Cezaevindeki bu yapı yıllarca aynı şekilde devam etmiş bir taraf ezilirken bir taraf ezmiştir.

Eserde mahkûmlardan Rıza Kahraman'a bağlı olarak anlatılan Ağabey-Emirali arasındaki mücadele ve bu iki ağanın sömürüsü altında kalan Çorum halkı da ezen-ezilen çatışmasına örnektir. Ağabey kurtuluş savaşı esnasında doğudan gelmiş, Milli Mücadele kazanıldıktan sonra sürülen Ermenilerin mallarına cebren el koymuş ve "ağabey" olmuştur. Emirali de çocukluğunu ve gençliğini emir altında çalışarak geçirmiş, Milli Mücadele'den sonra başta Ermeni Mıgırdıç'ın dükkânı olmak üzere birçok Ermeni emlâkine el koyarak zengin olmuştur. Zenginlik, gücü ve eziciliği beraberinde getirmiştir. Ağabey ve Emirali iki elden halkı sömürmüşlerdir.

Eserde cezaevindeki hiyerarşik yapı, Ağabey ve Emirali'nin sömürgeci tutumları, mevcut düzenin yozlaşmış yapısı ile ilişkilendirilmiştir. Sermayedar yanlısı olan düzenin güçsüzün ezilmesine göz yumduğu düşüncesi bu iki olay ile somutlaştırılmıştır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde bu çatışma incelediğimiz toplumcu gerçekçi eserlerin dışında bir içerik taşımaktadır. Ezen-ezilen çatışması eserde emekçi-sermayedar arasında gerçekleşmez. Sömürgeci bir strateji izleyen kapitalist güçlerle, siyasi gücünü kaybetmiş Osmanlı Devleti arasında geçen bir çatışma olarak karşımıza çıkar. Osmanlı Devleti son dönemlerinde yaşadığı iç ve dış sarsıntılarla gücünü kaybetmiş, bu güçsüzlüğü ile dış güçlerin bazı emeller peşine düşmesine neden olmuştur. Birinci ve İkinci Balkan savaşları ülkeyi yeterince yıpratmıştır. Öte yandan ülke içinde rahatsızlık meydana getiren Jöntürklük gittikçe güçlenmektedir. Tüm bunların ardından Birinci Dünya Savaşı patlak vermiş ve Osmanlı Devleti için son noktayı koymuştur. Birinci Dünya Savaşı'nda hükmen yenik sayılan Osmanlı Devleti işgalci güçlerin eline geçmiştir. İtilaf Devletleri kendilerine göre bir paylaşma yapmış ve Osmanlı Devleti'ni

parçalamışlardır. Emperyalist güçlerin bu paylaşımı; Osmanlı toplumunu, özellikle de Anadolu'yu her yönden sömürmeyi amaçlamaktadır. Anadolu'nun yer altı ve yer üstü kaynakları ilk hedef olmak üzere insan gücüne kadar sömürmeyi planlayan Emperyalist güçler Türk milletinin asimile edilmesini de sağlamak ister. Emperyalist güçler, hükmen de olsa galip olmanın verdiği üstünlükle tüm gücüyle Türk milletine yüklenmiş, bu milletin son varlığı olan vatanı da ellerinden almaya çalışmışlardır. Türk milleti emperyalist güçlerin sömürgeci saldırısı karşısında ezilmiştir.

Türk milletinin içinde bulunduğu konum, eserde Mahir Efendi ve ailesi üzerinden ortaya konulmuştur. Sömürgeci gücün baskısının Türk milleti üzerindeki etkileri, Mahir Efendi eksenli anlatılmıştır.

Mahir Efendi'nin babası Yemen Savaşı'nda şehit düşmüştür. Kendisi ise Balkan Savaşları'na, Birinci Dünya Savaşı'na ve Kurtuluş Savaşı'na katılmıştır. Mahir Efendi ve ailesi savaş sonrası ortaya çıkan kıtlığın ve açlığın getirdiği yozlaşmayı görürler. Türk askeri üstsüz başsız, aç savaşmaktadır. Halk ise arpa ekmeğine muhtaçtır. Sömürgenin doğal sonucu olan bu durum Mahir Efendi vasıtasıyla ortaya konulur.

Eserde ezen ve ezilen arasındaki bu çatışmanın galibi olarak, ezilen tarafı temsil eden Türk milletini gösterilir. Türk milleti, emperyalizmin baskısı altında kalmamış, mücadele ederek sömürülmekten kurtulmuştur. Kapitalist ekonomi anlayışının ürünü olan emperyalizme sosyalist bir ruhla karşı çıkmıştır. Burada yazar tarihi bir gerçeği tebliğ ettiği düşünceler doğrultusunda kurgulayarak vermiştir.

Eserde Türk milletini mücadeleye götüren dürtünün sosyalist düşünce olduğu ifade edilir. Yazara göre, Türk milletini sömürge olmaktan sosyalist ruhu kurtarmıştır. Eserde milli mücadeleye destek verenlerin çoğunun sosyalist olduğu görülmektedir. Eserde Kurtuluş Savaşı bir milli savunma olmaktan çıkarılmış, sosyalizme gönül verenlerin emperyalizme karşı başkaldırısı olarak ele alınmıştır. Hatta bu başkaldırıya Bulgaristan gibi sosyalizmi benimseyen ülkelerin katkı sağladığı ifade edilmiştir.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde ezen-ezilen çatışması, tarihi bir zemine yerleştirilerek Türk milletinin emperyalizmle olan mücadelesi şeklinde ele alınmıştır.

Aziz Nesin'in **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz** adlı eserinde de üzerinde durulan temel konu ezen - ezilen çatışmasıdır. Tüm toplumcu gerçekçi eserlerde olduğu gibi **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz**'da da asıl ele alınan konu; kapitalist toplum yapısında şekillenen

sınıfların çatışmasıdır. Bu çatışmayı doğuran temel sebep mevcut düzenin getirdiği çarpık yapıdır.

Bilindiği gibi toplumcu gerçekçi kuramın temel anlayışı, edebî eserin toplumsal yapıyı ekonomik düzene dayalı olarak ele alması gerektiği yönündedir. Aziz Nesin bu eserde, öngörülen anlayışı uygulamıştır. Eserinde böyle bir toplum yapısını ele almıştır. Buna göre, mevcut ekonomik düzendeki çarpıklıklar, ekonomik dengesizlikleri doğurmuştur. Bu dengesizlik ise toplum içinde ekonomik düzeyin belirlediği iki sınıf meydana getirmiştir. Bu sınıflardan biri çalışan; ancak çalıştığının karşılığını alamayan emekçi sınıfıdır. Diğeri ise çarpık düzenin getirdiği avantajlarla zenginliğine zenginlik katan sermayedar kesimdir. Bu iki sınıf arasındaki ekonomik adaletsizlik, doğal olarak sınıflar arası çatışmaya neden olmuştur.

Eserin başkişisi Yaşar Yaşamaz bir köy çocuğudur, babası emekçidir. Ancak Yaşar Yaşamaz'ı sefil bir hayata iten asıl sebep bu değildir. Yaşar, yozlaşmış bürokrasinin kurbanı olur. Yaşar'ın nüfus kâğıdı küçükken kaybolmuştur. Okul çağına gelip de nüfus kâğıdına ihtiyaç duyulduğunda nüfus dairesine giden Yaşar ve babası, nüfus kütüğünde bir yanlış olduğunu anlarlar. Kütüğe göre Yaşar 1915'te şehit düşmüştür. Gerçekte ise buna imkân yoktur. Ancak her şey resmiyete göre işlediğinden Yaşar'a nüfus kâğıdı alamazlar. Bu durum Yaşar'ın hayatını karartır. Babasının mirasından da mahrum edilen Yaşar, yoksulluğa terk edilmiştir. Yaşar pes etmemiş hakkını aramıştır, ama bir sonuç alamamıştır. Yaşar, yaşadığı birçok tecrübeden sonra tüm resmi işlerin arkasında rüşvetin döndüğünü görür. Zengin olan için hiçbir problem yoktur, her sıkıntı mal varlığı ile halledilmektedir. Fakir ise maddi yeterliliği olmadığından hem geçim sıkıntısı çekmekte hem de hakkını alamamaktadır, dolayısıyla yoksulluk içinde ezilmektedir.

Burada hemen şunu belirtelim ki, bu eserde ele alınan ezen-ezilen çatışmasının çıkış noktası doğrudan doğruya zengin-fakir çatışması değildir. Bu çatışmayı ortaya çıkaran bürokrasideki yozlaşmadır. Bürokratik işleyişin rüşvete dayalı olması zengine kâr sağlarken, fakirin mağdur olmasına neden olmuştur. Böylece dolaylı yoldan da olsa zengin, fakiri mağdur durumda bırakmış olur.

Abbas Sayar'ın **Dik Bayır**'ı da bu konuyu ele alır. Kapitalist ekonomik uygulamanın getirileriyle sefalete düşen emekçi bu durumdan bir türlü kurtulamaz. Çünkü uygulanan düzen emekçiyi sömürmeye yönelik bir düzendir. Bu düzeni yöneten sermayedarlar her şeyi kendi çıkarlarına göre düzenlemeyi bilmişlerdir.

Eserde sermayedar kesim etkin değildir. Sermayedarların uygulamaları sonrasında sefalete düşen emekçi üzerinde yoğunlaşılmıştır. Kapitalist düzenin emekçiye tanıdığı mülkiyet hakkı sınırlıdır.

Emekçi elindeki sınırlı mülkiyeti çoğaltma hakkından mahrum bırakılmıştır. Köylünün en güzel tarlası, şehirden bir evlik yer almaya yetmez. Durum böyle olunca Beydiyar köylüleri artan nüfuslarıyla küçük bir alana sığışmak zorunda kalır. Ancak bu durum huzursuzluğu ve yoksulluğu beraberinde getirir. Köylü iyice yoksullaşır. Bir tarla ona bölününce hiç kimseye yaramaz. Beydiyarlılar bunun önünü alamayacaklarını anlayınca oğullarını şehre işçi olarak gönderirler. Ardından Almanya işçiliği çıkar. Tüm bunlar köylüye biraz maddi refah sağlar, ama köy yozlaşmaya bütün değerleri bir bir yitirmeye başlar. Sefillik içindeyken bulanan para köylüyü birbirine düşürür. Hasetçilik, birbirinin kuyusunu kazma, fesat çıkarma artar. Köylü âdeta birbirine düşer. Çocuklarını şehre ya da iyisinden Almanya'ya gönderebilme yarışı en çok memurların işine yarar. Rüşvet üstüne rüşvet alan memurlar, gelirlerini rüşvete bağlarlar. İşçi olarak gidenlerin ise durumu, daha kötüdür. Onlar zor koşullar altında çalışırlar, kazandıklarının dörtte üçünü köye gönderdiklerinden yoksulluk içinde yaşarlar. Çektikleri yabancılık, gurbetlik de cabasıdır. Köydekilerin sürekli para istemesi onları bezdirir.

Eserde sadece ezilen (emekçi) tarafına yoğunlaşılması çatışmanın diğer ucundaki ezen (sermayedar) tarafını pasif bırakmıştır. Onların kendileri olmasa bile faaliyetleri, emekçiler üzerindeki gizli baskıları esere konu edilir. Ancak yine de bu durum çatışmanın derinlemesine işlenmesini engellemiş, eserin ana fikrinin sunumunda bir tarafı eksik bırakmıştır. Böylece ezen-ezilen çatışması tek taraflı olarak ele alınmıştır.

Acı Lokma'da da ön plana çıkan konu; ezen–ezilen arasında yaşanan çatışmadır. Tüm toplumcu gerçekçi eserlerde olduğu gibi **Acı Lokma** da emekçiler (ezilen) ile sermayedarlar (ezen) arasındaki çatışmayı temel problem olarak ele alır.

Kapitalist düzenin uyguladığı adaletsiz gelir dağılımı toplum içerisinde bu iki sınıfı meydana getirmiştir. Bu sınıflardan birisi emek gücünü elinde tutar, diğeri maddi gücü. Emek her zaman karşılıksız kaldığından bir güç olmaktan çıkmış, sahibinin ezilmesine yol açmıştır.

Maddi güç ile birlikte yönetimi de ele geçiren sermayedarlar emekçinin emeğini sömürerek gücüne güç katar.

Acı Lokma'da bu iki sınıf arasındaki çatışma ele alınır. Beş bin – altı bin evlik büyükçe bir Ege kasabasında (Akhisar) üç zengin bütün kasaba halkını emri altına almıştır. Tüm kasabanın geçimi onların iradesindedir. Obalı Mehmet, bağcılığı; Hacı Şerif oğlu, zeytinciliği; Ali Rıza Bey ise tütüncülüğü ele geçirmiştir. Kasabadaki birçok araziyi de haksız yere ele geçirdiklerinden arazileri de oldukça fazladır.

Kasaba halkı ise fakirdir, onun tek zenginliği bilek gücüdür. Kasabalı, bileğinin gücü ile geçimini sağlamaya çalışır; ama onun da karşılığını alamaz, karın tokluğuna çalışıp, sefalet içinde yaşar. Buna rağmen kasabadaki üç zengine başkaldıramazlar, onların ortadan kalkmalarını da isteyemezler:

"Zengini nasıl kaldırırsın bizim kasabadan? Sözgelişi Obalı, binlerce dönüm bağı var. Yarısı, Yunan işgali yıllarında haksız yere curnalladığı, çetelere öldürttüğü, ya da Kurtuluş'tan sonra kasabadan kovdurduğu Rumlardan kalma bağlar. Beş on dönümü için hazineye üç beş altın ödediyse, yüzlerce dönümün üstüne oturduğu bağlar. (…)

Demem o ki, şimdi bu ağayı kaldırsan bizim kasabadan o da kolayını bularak bağlarını da sırtlayıp gitse, bizim halı dediğimiz ovanın yeşili de soldu bil, yerlilerden başka, her yaz dolay köy ve kasabalardan akıp gelen binlerce ırgatın, bağ belleyenlerin budayanların, filizleyenlerin, üzüm kesen, taşıyan, bandıranların, hamalından bakkalına çakkalına kadar nicelerin elleri böğründe kalır.

Zeytincilikte de böyle. Sözgelişi, zeytin ağaçlarıyla beraber Hacı Şerifoğlu'nu çıkardın mı kasabadan, bizim halı dediğimiz ovanın gümüş bezeği de soldu bil. On bin ırgat açıkta kaldı bil.

Hele tütüncülükte! Ali Rıza Bey olmasa, yandı on bin ırgat daha. O zaman kimin tütününü diker, hangi tütünü çapalar, neyi kırar neyi dizer bizim tütüncüler.

Vay benim garipçiklerim vay! (…) Dünya yaşanasıymış. Güzel söz. Neyleyim, bizdeki düzen yaşatası değil!" (Erdinç: 2006, 50 –51)

Bileğinin gücünden başka bir sermayesi olmayan halk mecburen ağalara bağlanır. Ağalar ise onların bu mecburiyetini bildiklerinden emeklerini sömürürler. Tütüncü bir yaz boyunca bin bir emekle tütün yetiştirir; bunları satacağı, emeğinin karşılığını alacağı zaman piyasa açılmaz. Çünkü bunu 'ağalar' istemez. Piyasa açılmadığı için tütününü tekele satamayan emekçi elde kalan tütünlerini marul fiyatına karaborsadan satarlar. Hayırsever ağalar da halkın emeği zayi olmasın diye (!) piyasayı açtıklarında yüksek

fiyata satmak üzere tütün alırlar. Emekçinin bir yaz boyunca tütün parası üzerine kurulmuş olan ümitleri böylece bir çırpıda yerle bir olur. Onlar emeğinin karşılığı olarak aldıkları bir miktar parayla yaşamlarını anca sürdürürler.

Yaşadıkları sefalet, onların bu durumdan ders almalarını engeller. Emekçiler, her yaz yine hayaller kurarak çalışırlar ve çalıştıklarını yine ağalara kaptırıp fakir hayatlarına devam ederler. Bu mevcut düzenin bozuk yapısının zorunlu sonucu olarak yansıtılır.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da da en çok öne çıkarılan konu, eserin tezine uygun olarak, ezen – ezilenler çatışmasıdır. Kapitalist ekonomi anlayışının ön gördüğü toplumsal yapı, mülkiyet dağılımındaki adaletsizlik dolayısıyla, iki sınıfa ayrılır. Ekonomik gücü elde tutan sermayedar sınıfı ve ürettiğinin karşılığını alamayan emekçi sınıfı olmak üzere iki sınıfa ayrılan toplumda; bir sınıf ekonomik refaha ulaşırken, diğeri sefalete sürüklenmiş.

Ekonomik gücü ardından alan sermayedar sınıfı, emekçi sınıfının üzerinde bir baskı rejimi kurmuştur. Mevcut ekonomik düzen sermayedar sınıfın zenginliğine zenginlik katarken, emekçiyi sefalete itmiştir.

Ankara'nın Çinçinbağları mahallesinde yaşayanlar da aynı sistemin kurbanı olarak sefalet içindedirler. Düzenin bekçileri onları sefalete iterek, onlara yolsuzluktan başka çare bırakmaz. Çinçinbağları'nda yaşayanların birçoğu hırsızdır, kaçakçıdır. Mustafa da bu mahallede yaşar. Onun ailesi yolsuzluğa bulaşmamıştır, Mustafa'yı da korumak için ellerinden geleni yaparlar. Ancak Mustafa, biraz çevresinin etkisiyle, birazda yaşadığı yoksul hayata isyan amacıyla hırsızlığa başlar. Mustafa okula gitmektedir, okul kitaplarındaki lüks hayat ile kendi hayatını karşılaştırır. Aradaki uçurum onun zihnini karıştırmıştır. Mustafa, bir tek odada bir aile yaşamaları her gün ıspanak yemeği yemeleri, anne ve babasının acınacak durumu ile kitaplarda gördüğü yahut hamallık yaparken gittiği lüks evleri, zengin hayatları karşılaştırır, toplumda büyük bir adaletsizlik olduğunu görür. Babası ve annesi durmadan çalışmaktadırlar; ancak yine de evi geçindiremezler. Çünkü çalıştıklarının karşılığını alamazlar. Mustafa, kanunî olarak verilmeyen hakkı kanun dışı almaya karar verir ve hırsızlığa başlar. Daha ilk hırsızlığında yakalanıp serbest bırakılır. Mustafa, bundan sonra çok kez hırsızlık yapar, sonunda yakalanır. Mustafa cezaevinin soğuk yüzüyle karşılaşmıştır. Dayak, işkence ve akla hayale gelmeyen eziyetler, işlenmeyen suçların dayak zoruyla kabullenilmesi Mustafa'yı hırsızlıktan soğutur. Tutuklular, hapis yatarak cezasını çekerler; ancak bu

cezaya bir de polis dayağı, işkencesi karışır. Yoksulluğun suça ittiği insanlar hak ettiklerinden daha ağır bir ceza görürler. Polisin görevi onları yakalayıp, hapse atmaktır. Ancak polis, suçluyu cezalandırmayı da kendine vazife bilir. Üstelik faillerini bulamadıkları birçok suçu da herhangi bir tutuklunun üzerine dayak zoruyla yıkarak asayişi sağlamış, tüm yolsuzlukları çözmüş olurlar.

Eserde yoksulun ezildiği, değişik örneklerle gösterilmeye çalışılır. Mustafa'nın hayatına bağlı olarak farklı şahısların benzer hayatları örnek gösterilir.

Yaşar'ın hayat hikâyesi de bu amaçla anlatılır. Yaşar fakir bir ailenin çocuğudur. Babası çalışmaktadır; ancak kazanç evin geçinimine yetmez. Bunun üzerine anne de çalışmaya başlar. İlkin bu durum aileye büyük destek olur. Ancak annenin giderek değişmesi babayı şüphelendirir. Yaşar'ın babası bir gün annesini takip eder ve onun kendisini sattığını görür. Daha lüks bir hayata özenen, yoksulluktan kurtulmak isteyen anne kendisini satmaya başlamıştır. Babası bunu öğrenince anneyi bıçaklayıp öldürür.

Yaşar'ın tek tutunacak dalı ablasıdır. Çaresiz abla evi geçindirmeye çalışır, başaramayınca o da annesinin yaptığını yapar ve kendini satar. Bir gün de ortalıktan tamamen kaybolur. Yaşar artık yalnız ve açtır. Onun da çalmaktan başka çaresi yoktur. Çok kez yakalanır, cezaevinin soğuk yüzünü görür. En sonunda namuslu bir hayat yaşamaya karar verir. Ancak bu sefer de suça zorla itilir. Yaşar bozuk düzenin çarkları arasında öğütülmüştür.

Eserde Makbule'nin hayatına da yer verilir. Makbule aile zoruyla bir adamla evlenir. Adam çalıştığını içkiye ve kumara vermektedir. Bir süre sonra Makbule'yi pazarlamaya başlar. Birgün kumarda her şeyini kaybedince Makbule'yi ortaya koyar. Kaybedince, onu kadın pazarlayan rakibine verir. Makbule'yi kumarda kazanan adam da kocası gibi onu pazarlar, bir süre yanında tuttuktan sonra onu bir geneleve satar. Bundan sonra Makbule için acı dolu bir hayat başlar. O, insanların elinde oyuncak olmuştur ve başka çıkış yolu da yoktur.

Eserde düzendeki kokuşmuş yapının ezen – ezilen çatışmasını ortaya çıkardığı vurgulanır.

Gemileri Yakmak'ta da bu konu işlenir. Ezen (sermayedar) ekonomik güç başta olmak üzere her türlü maddi gücü elinde tutmaktadır, bu güçlerin verdiği yetkinlikle güçsüzü ezmektedir. Mevcut düzen sermayedarın güçlenmesine emekçinin ise sermayedarın

baskısı altında ezilmesine neden olmaktadır. Kapitalist sistemin düzensiz mülkiyet dağılımı sermayedarlara mülkle birlikte güç de verir. Çünkü zengin olan haklıdır. Sermayedarlar bu haklılık düşüncesiyle emekçiyi adeta kendilerine köle etmişlerdir. Eserde emekçinin iş gücünü sömürüp onu sefalete iten sermayedarların son derece lüks içinde yaşadığı örneklerle okura bildirilir.

Fransızlar Antep'i işgal ettiğinde fakir şehir halkı direnişe geçmiş, vatan toprağını savunmuştur. Zaten yokluk içinde olan halk direnişle birlikte iyice sefalete düşmüştür. Şehrin burjuva takımı ise çıkarlarını düşünerek Fransız askerleriyle birlik olurlar.

Sermayedarlar, halktan sömürdükleri zenginlikleri halktan esirgeyip, Fransız askerlerinin hizmetine sunarlar. Şehrin burjuva takımı vatan toprağını düşmana peşkeş çekerek lüks içinde yaşarken halk yiyecek ekmeye muhtaçtır. Perişan halde şehri savunan halk hem Fransız askerleriyle hem de burjuva takımıyla mücadele eder. Sonunda Antep işgalden kurtulur. Mücadele esnasında daha çok engel olan burjuvalar mücadele kazanılınca zafere sahip çıkarlar.

Zengin oluşları onlara bu hakkı tanır. Kısa sürede particilik işine sıvanırlar ve şehrin yönetim organlarını ele geçirirler. Böylece onlar halkın iş gücünü daha rahat sömürürler, işi kitabına uydurup, resmiyet altına gizleyip kendilerini temize çıkarırlar. Bu durum karşısında halk (emekçi) çaresizdir.

Kapitalist düzenin kokuşmuş yapısı içinde bir kaos yaşanmaktadır. Güçlü, güçsüzü ezmekte, sömürmektedir. Ekonomik yetkinlik birkaç kişinin elindedir. Geriye kalanlar ise yoksulluk çekmektedir. Yoksulluk ise toplumun huzurunu bozmakta, toplumda kargaşa meydana getirmektedir. Bu ortamda gücü olanlar güçsüzü ezer. Mahallenin çete başı Abdadir, mahalleliye büyük sıkıntı vermektedir. Çocukları kaçırıp pazarlayan her türlü pis işi yöneten Abdadir karşısında mahalleli çaresizdir.

Öte yandan yönetimin halk üzerindeki baskıcı tavrı da artmaktadır. Sömürdüğü halkın bilinçlenmesini, başkaldırmasını istemeyen yönetim, halkı bilinçlendirecek her türlü hareketin önüne geçmeye çalışır. Halkın bilinçlenmesine ön ayak olan İşçi Partisi'ni bir komünist parti olarak tanıtır ve halkın bu partiyi benimsemesini önler. Çok partili hayatı destekler görünen yönetimin amacı aslında tek başına iktidar olup halkı sömürmeye devam etmektir.

Ezen–ezilen çatışması toplumcu gerçekçi eserlerde temel konu olarak karşımıza çıkar. Bilindiği gibi toplumcu gerçekçi eserin amacı kapitalizmin çürümekte olduğunu ve kapitalist yönetimin toplumun önemli bir bölümünü sıkıntıya düşürdüğünü gösterip, kapitalizme karşı sosyalizmi savunmaktır. Bu amaç doğrultusunda ezen – ezilen çatışması ön plana çıkarılır. **Gemileri Yakmak**'ta da halkın ezik durumu vurgulanarak sosyalizme olan ihtiyaç vurgulanır.

İş Sürgünleri'nde işçi ile işveren arasındaki çatışma ön plana çıkarılmıştır. Kapitalist ekonomik sistemin çürümüş yapısı içerisinde sayıca az olan işverenler, maddi gücün verdiği yetkinlikle toplumun önemli bir kesimini oluşturan işçiyi sömürmektedir. İşçi çalıştığının karşılığını alamaz ve sefalete sürüklenir.

Eserde, Türkiye'den Almanya'ya işçi olarak giden Türk işçilerinin sermayedarların baskısına maruz kaldığı ve ezildiği vurgulanır. Türkiye'de iş imkânları sınırlıdır. Bu sebeple vatanda yoksulluk çeken birçok işçi Almanya'ya gelir ve burada çalışmaya başlar. Türk işçiler, kötü şartlarda çalışırlar, Almanlar tarafından horlanmak bir yana emeklerinin karşılığını da alamazlar, üstelik barınma ortamları da kötüdür. Çoğu bir iki gözden oluşan gecekondularda yaşar. Yabancısı oldukları Alman kültürüne, Alman diline alışmamaları onlar için başlı başına bir sorundur.

İşveren, işçinin derdini anlamaz. Çünkü onların gözünde işçi, bir insandan ziyade iş üreten bir makinedir. Bu makinede en küçük bir arıza meydana gelirse, o çöpe atılmalıdır. Nitekim Ford firmasının sahipleri de böyle yapar; işe geç kalanları, tatilden geç dönenleri işten atıverir. Üstelik sorgusuz sualsiz. Almanya'da Ford'tan başka tutunacak dalı olmayan yabancı işçiler ortada kalır. Firma sahipleri hem attıkları işçilere verecekleri maaşı ceplerine kâr olarak indirmeyi hem de geri kalan işçilerin iş yükünü arttırarak üretimin sabit kalmasını hedeflerler. Yani her iki hedefte de işçinin ezilmesi söz konusudur. İşten atılanlar işsiz, aç, sefil; işe devam edenler ise artan iş yükünün altında ezilmiş bir durumda olurlar. Sonunda Ford fabrikasının işçileri kendilerine yapılan bu baskıya dayanamazlar. Kendilerine verilen hakları kullanırlar. Ancak onların bu hak arayışı da kanlı bir şekilde bastırılır. İşçinin bu ezilişi ancak düzen değişikliği ile son bulacaktır. Esere göre bu değişim sadece bir ülke ile sınırlı kalmamalı, tüm dünyada köklü bir dönüşüm yaşanmalıdır.

Göçük'te de alınan temel konu ezen-ezilen çatışmasıdır. Güçlünün güçsüze galip geldiği bu çatışmanın nedeni adaletsiz mülkiyet dağılımıdır. Kapitalist sistemin bir

getirisi olan bu adaletsizlik emekçinin sömürülmesine ortam hazırlamıştır. Emekçiyi her fırsatta sömüren sermayedar kesim her istediğini ekonomik yetkinliğine dayanarak elde etmektedir.

Seyyidler köyü muhtarı Kadir Salmaz köyün en zenginidir, çok sayıda tarlası, hayvanı ve bir o kadarda bağı bahçesi vardır. Muhtar, mal varlığına dayanarak köy halkını baskısı altına almış her dediğini yaptırmaktadır. Muhtar Kadir Salmaz'ın iki eşi, sekiz çocuğu vardır. Kendisi elli beş yaşında, yüzü çiçek bozuğu, tıknaz bir adamdır; ama köyün en güzel kızı Kezban'a talip olur. Kezban her ne kadar muhtarı istemese de babası yirmi bin lira başlığa dayanamaz. Öte yandan ağabeyi Hurşit de bir at hediye almıştır. Tüm bunların da dışında muhtarın köylüler üzerinde ezici bir baskınlığı vardır. Kezban'ın ailesi her durumda muhtarın teklifini kabul etmek zorundadır. Sonuçta Kezban, muhtara verilir. Ancak düğüne üç gün kala hastalanan Kezban baygınlık geçirir. Ailesi onu öldü zannederek gömer. Kezban mezarda kendine gelir ve yardım ister. Onu İbrahim kurtarır. Kezban kendisini kurtaran bu delikanlıya yakınlık duyar. İbrahim de onu sever, ama İbrahim'in ustası Şehmuz, Kezban'ın ailesine teslim edilmesi gerektiğini düşünür. Çünkü ne İbrahim'in ne de Şehmuz'un kıza bakacak maddi güçleri yoktur. Kezban muhtara verilmemek şartıyla ailesine teslim edilir. Kezban'ın ailesi kızını görünce sevinir, sözlerini tutacaklarını söylerler, ama para tatlıdır. Öte yandan Kezban'ın babası muhtardan çekinmektedir. Bu yüzden Kezban'ın muhtara verilmesi fikri tazelenir. Muhtarla evlenmemeye kesin olarak karar veren Kezban İbrahim'e kaçar; ama yakalanır. Peşlerine düşen muhtar, Kezban'ı yaralar. Hastaneye kaldırılan Kezban bir doktorun yardımıyla kaçmayı başarır. Ama muhtar Kezban'a dirlik vermez. İzini bularak peşine adamlarını takar. Sonunda Kezban muhtarın adamlarından birini vurarak hapse düşer. Muhtarın zalimliği, Kezban'ın hayatına mal olmuştur.

Eserde Dayıbaşı'nın satıcı çocuklar üzerindeki baskıcı ve sömürgen tavrı da ezen-ezilen çatışmasına örnek teşkil eder. Dayıbaşı çoğunluğu evden kaçıp meyve-sebze satan çocuklar üzerinden baskı kurmuş ve onların yarı kazançlarına ortak olmuştur. Hal ile çocuklar arasında aracılık yapan Dayıbaşı, buna karşılık onların kazancının yarısını alır. Üstelik onların her davranışını hesaba çeker. Dayıbaşı'nın baskıcı tavrına karşı çıkacak gücü olmayan çocuklar bu duruma katlanır. İbrahim de bir müddet onun sömürülerine tahammül eder; ama en sonunda satıcılık işinden vazgeçerek kendisini kurtarır.

Mevcut düzen emekçinin bu şekilde ezilmesine ortam hazırlamıştır, ekonomik yetkinliği sermayedarın iktidarına vererek emekçiyi çaresiz bırakmıştır.

Eserde emekçinin bu durumdan kurtulabilmesi için bilinçlenip bir toplumsal dönüşüm gerçekleştirmesi gerektiği düşüncesi vurgulanır.

Yağmur Sıcağı'nda kapitalist düzenin çürüttüğü bir toplum yapısı ele alınır. Kapitalist düzenin adaletsiz uygulamaları toplum içinde bir sınıfı haksız yere güçlendirirken, bir diğer sınıfı ise sefalete itmiştir. Mevcut düzenin uyguladığı ekonomi anlayışı toplum içinde iki farklı sınıfın doğmasına neden olmuştur. Mevcut düzenin desteklediği sermayedar sınıfı, düzenin verdiği güçle emekçiyi sömürmektedir. İş gücünün karşılığını alamayan emekçi sefalete itilmektedir. Belli bir bilinçten de yoksun bırakılan emekçi hakkını savunma konusunda da yetkin değildir. Hakkını savunanlar ise şiddetli bir baskı ile susturulmaktadır. Toplum içinde meydana gelen bu sınıflaşma toplumsal yapıyı da bozmuştur.

Hayatını arabacılık yaparak geçiren Osman baba, tüm emekçiler gibi hakkını alamamış, emeği sömürülmüş birisi olarak verilir eserde. Osman Baba, sermayedarın ezici gücü tarafından sefalete itilmiştir. Bunun da ötesinde onun inançları da hiçe sayılmıştır. Memleketi olan Adana'da Alevî olduğu için dışlanmıştır. Osman Baba dışlamalara ve baskılara dayanamamış Mersin civarına yerleşmiştir, burada da parti baskısıyla karşılaşmıştır, sonunda İstanbul'a gitmiş, oğlunu da burada büyütmüştür. Oğlu okula gitmeye başladığında benzer dışlamaları o da görmüştür. Osman Baba'nın oğlu Şefik, Türkmen olduğu halde "Kürt" diye dışlanmıştır. Esasında tüm bunlara meydan veren Osman Baba'nın fakirliğidir. Zengin olanın dini; ahlâkı ne olursa olsun sorgulanmamaktadır. Yoksul olmak adeta potansiyel bir suç olarak görülmektedir. Düzenin bekçiliğini yapan sermayedar kesim önce emekçinin emeğini sömürerek onu yoksul bırakmakta, ardından yoksulluğun güçsüzlüğü içinde olan emekçiyi ezmektedir.

Sosyal gerçekçi, eserlerin ortak konusu olan ezen–ezilen çatışması, **Yağmur Sıcağı**'nda da temel konu olarak ele alınmış, böylece sosyalizme duyulan ihtiyaç vurgulanmıştır.

3.1.2. Toprak/Mülkiyet

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde mülkiyet konusuna da yer verilir. Eserlerde mülkiyeti temsil eden toprak emekçinin tek sermayesi olarak gösterilir; ne var ki sermayedar kesim buna da el koymuştur.

Kara Ahmet Destanı'nda 'toprak', sermayedarın elinde emekçiği ezmek için kullanılan bir meta olarak verilir. Toprak, mülkiyetin temsilcisidir. Mülkü elinde bulunduran sermayedar kesim, onun verdiği güç ile emekçiye karşı üstünlük kurar. Mülkü olmayan; ama iş gücüne sahip olan emekçi, bu yoksulluk yüzünden sermayedarın kölesi olur.

Karataş köyünde de böyle olmuştur. Karataş muhtarı Cımbıldak Hüsnü, köydeki tüm verimli toprakları az bir ücretle almış, dahası köye ait olan meraları da sahiplenmiştir. Karataş muhtarının toprağa bu denli önem vermesi boşuna değildir; çünkü toprak gücün simgesidir. Onu elinde bulunduran, gücü elde etmiş olur. Güç ise üstünlüğü ve zalimliği haklı kılar. Bu düşünce eserde ön plana çıkar.

Kara Ahmet Destanı'nda toprak, Karataş haricinde Ankara'nın bir gecekondu mahallesinde konu olur. İşsiz, topraksız köylü bir umut olarak şehre göçmüştür. Ama şehirde tutunacakları bir toprak yoktur. Onlar çaresiz sahipsiz buldukları topraklara derme çatma evlerini kurarlar. Ama toprağın sahipsiz bırakılmayacağının farkında değillerdir. Bunun farkına ancak devletin yıkım dozerleri evlerini başlarına yıktığında varırlar. O toprak devletindir ve devleti elde tutan sermayedarların emekçiye karşı merhameti yoktur. Burada da toprak sahibi olmak gücü ve zulmü beraberinde getirmiştir.

Toprak, emekçiler açısından uğrunda mücadele verilen bir metadır. Çünkü 'toprak' onların ellerinden alınmış hakkıdır. Kokuşmuş düzenin adaletsiz paylaşımı onlara bu haksızlığı yapmıştır. Eserde emekçinin bu hakkı almak için verdiği mücadele anlatılmıştır.

Doruktaki Öfke'de mülkiyet, kapitalist düzenin öngördüğü şekilde şekillenen bir kavram olarak verilir.

Doruktaki Öfke'de mülkiyet olarak öne çıkarılan meta ormandır. Orman ilkin köylünündür. Köylü kazancını sağladığı ormana gözü gibi bakmaktadır. Orman, hayatı devam ettirebilmek için tutunulan bir güçtür. Çampınarı köylüleri, kendilerince bir

orman yasası oluşturmuşlardır. Yaş ağacı kesmek, gereğinden fazla ağaç kesmek yasaktır. Onlar ormanı o kadar sahiplenirler ki âdeta ormandan bir parça olurlar.

Ancak bir gün devlet, onları ormanları tüketmekle suçlayıp ellerinden alıverir ormanlarını. Hayatları orman üzerine kurulan Çampınarlıların geçim kaynakları âdeta gasp edilir. Devlet onları resmen sefilliğe itmiştir.

Çampınarlıların sefilliğe itilmesinin sebebi, mülkiyeti devlette gören kapitalist düzenin uygulamasıdır. Eserde, mülkiyetin bir kişiye ya da kuruma ait olmaması gerektiği, mülkiyetin vatandaşların ortaklaşa kullandığı metalar halini almasının uygun olduğu fikri savunulur. Bu fikri Mıstan şöyle dillendirir:

"Orman ne iyi değil mi baba; Kimsenin değil. Tümümüzün. Ordan ahlat kapardın, ağaç indirdin diye kimse kimseyi dövmez." (Toy: 1977, 28)

Orman, vatandaşların ortak malı iken bir adalet söz konusudur. Çünkü her vatandaşın ülke toprağında eşit hakkı vardır. Ancak orman devletin mülkiyetine geçtiğinde sadece sermayedara hizmet etmiştir.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de toprak konusu işlenir. Eserde ele alınan "toprak", vatan toprağıdır. Vatan toprağı, emperyalist güçlerin işgali altındadır. Birinci Dünya Savaşı'nda hükmen yenik sayılan Osmanlı Devleti, İtilaf Devletleri tarafından işgal edilmiştir. Tamamen sömürge amaçlı olan bu işgal, ilk etapta Türk milletinin bocalamasına neden olmuştur. Ancak emperyalist güçlerin taşkın tavırları evlerin içine kadar sirayet edince Türk milleti işgalin, sömürülmenin ne anlama geldiğini anlamakta gecikmemiştir. Vatan toprağından başka gidilecek toprağın olmadığı görülmüştür. Bu durum Türk milletinin bilinçlenmesini sağlamıştır. Kapitalizmin sömürgeci tavrını acı bir tecrübe ile gören Türk milleti sosyalizme ne derece ihtiyaç olduğunu anlamıştır. Bu sayede birçok Türk aydını sosyalist ruhun verdiği başkaldırıcılıkla işgale karşı durmuş ve Milli Mücadele doğmuştur. Milli Mücadele, Türk milletinin bilinçlenmesinin bir sonucudur. Milli Mücadele ile vatan toprağı emperyalizmin sömürgesinden kurtulmuştur.

Eserde milli mücadelenin sosyalist anlayışın bir sonucu olarak verildiği görülür. Yazar bu sayede tarihi bir olayla, eserde tebliğ etmek istediği fikri uzlaştırmış olur.

Dik Bayır'da toprak, Beydiyar köylüleri için tek geçim kaynağıdır. Bilek gücüyle, emeğiyle geçinen köylülerin hepsi toprağa bağlıdır. Ne zaman toprakları arttıysa köyün dirliği artmıştır, ne zaman da toprak azalmışsa köylü yoksulluğa sefalete düşmüştür.

"Toprak avucumuzu gıdıklamaya başlayınca, yavaş yavaş bitimiz kanlandı. Kesemize fer gelmeye başladı" (Sayar: 2002, 32)

"–Şu gurban olduğum toprak muhanet değil... Sen yeter ki bir yanından gıdıkla. Toprak, Allah'ın dünyadaki umumi vekili... Kar yağmur da kâhyası. Her bir şey düzen içinde..." (Sayar: 2002, 143)

Toprak köylüyü hayata bağlayan bir unsurdur. Nüfusun hızla artmasıyla birlikte toprak bölünmeye başlayınca Beydiyar köylüleri sefalete düşmüştür. Köylünün övüncü olan toprağın hane başına azalması, alınan verimi de azalmıştır. Toprak, köylüyü ayakta tutan bir zenginlik olarak değerlendirilir. Bir başka değişle toprak, fakir emekçinin tek sermayesidir.

Acı Lokma'da toprak, mülkiyetin simgesidir. Sermayedarların elinde bir güç unsuru olarak kullanılan toprak, emekçiler içinse ulaşılmaz bir değerdir. Emekçiler toprak sahibi olamaz. Olsalar da onların toprakları çok azdır. Kapitalist düzenin adaletsiz mülkiyet dağılımı böyle öngörmüştür çünkü.

Sermayedar kesim, toprağın bir güç olduğunu bildiği için emekçinin toprak sahibi olmasını engeller. Emekçi toprağı ancak, sermayedarlardan kiralayarak elde eder. Çünkü emeğinin tüm karşılığını alamadığından toprak edinecek maddi yetkinliğe ulaşamaz.

Eserde toprak, sermayedarın emekçiyi sömürmek için kullandığı bir unsur olarak ele alınır.

Acı Lokma'da emekçinin yaşadığı 'topraksızlık' problemine de değinilmiştir. Halil Efendi öğretmenlikten aldığı maaşla geçinemeyince tütün dikmeyi planlar; ama toprağı yoktur. O mecburen Obalı'dan toprak kiralar. Bu ise Halil Efendi için Obalı'nın emrine girmek demektir. Topraksız olmak köylüyü zenginin kölesi haline getirmiştir.

3.1.3. İç Göç

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerde iç göç konusuna da yer verilmiştir. İç göç yoksul köylünün umut kapısı olarak sunulur.

Kara Ahmet Destanı'nda iç göç emekçilerin yazgısı olarak verilir. Özellikle topraksız köylü iç göçe adeta mecburdur. Çünkü onların toprakları muhtar tarafından gasp edilmiş, bunun da ötesinde huzuru elinden alınmıştır. Emekçi, geçimini kimseye muhtaç olmadan sağlayamaz, toprak olmadan buna imkân yoktur. Dolayısıyla emekçinin, muhtarın ya da onun yardakçılarının emrine girmesi gerekir. Bu ise açlığı, sefilliği, zulmü kabul etmek anlamına gelmektedir. Birçok bilinçli köylü bunu kabul etmez ve köyünü bırakarak başka yerlerde ekmek kapısı arar.

Kara ailesi de bunlardan biridir. Bayram Kara, Karataş muhtarının eziyetlerinden bıkar ve ailesini de alarak şehre taşınır. Bu şekilde şehre taşınan sadece o değildir; Navrumlu Ali, Süleyman ve daha birçok köylü evini bırakıp şehre taşınmıştır.

Ancak şehir ezilmekten kurtulmak için bir çare değildir. Çünkü sermayedarlar her yerde vardır ve emekçiyi her şart altında ezmektedir. Köyden muhtarın / ağanın baskısından yılarak kaçan köylüler bu sefer de işveren baskısı ile karşı karşıya kalırlar.

Eserde iç göçün nedenleri kadar, emekçi için oluşturduğu sıkıntıları üzerinde de durulmuştur.

Emekçi için en büyük sıkıntı şehre ayak uydurmaktır. Çünkü köy kültürü, şehir kültüründen farklıdır. Köylü bu ikilemi hep yaşar. Örneğin Kara ailesinde yaşanan kavgaların en büyük sebebi şehir kültürü ile büyüyen çocuklar ve köy kafasıyla yaşayan babanın uyuşmazlığıdır.

Bir başka sıkıntı ise memleket hasretidir. Köyünü, evini bırakıp ekmek parasının peşine düşen köylüler bıraktıkları o yerlere özlem duyarlar, geride bıraktıklarını görme isteği hissederler.

Eserde bir tek köyden nefret eden Bayram, bu isteği duymaz. Ama eşi Haççа, Karataş'ın her bir karışını, Karataş'ta bıraktığı kaynanası özler.

Kapıcı eşi Gülistan da aynı hasretle yanar:

"Bütün pislik, yeller tozlar, çukur diye bu yanlara mı geliyor bacım?

Ölmeden biricik kendi yerlerimize varıp gelsek. Otursak ırmağın kıyısındaki söğütlerin altına. (…) Amaaaan, yoğurtları da yoğurt olsa! Bir kaşık daldır oyuntuya hemen su dolsun! Yoğurtları ben çalacam köyde olacam da!" (Baykurt: 1977, 337)

Dik Bayır'da da iç göç konusuna değinilir. İç göçün de nedeni yoksulluktur. Yoksul köylü, köydeki dirliksizlikten kurtulmak için şehre göçer, köydeki en değerli tarlasını satar. Bu tarlanın değeri şehirde bir evlik araziyi anca karşılar. Şehri bir geçim kaynağı olarak gören köylü buraya tutunmaya çalışır. Köyde biraz maddi durumunu düzelten, şehre akın etmeye başlar.

"Köylerin şişkinliğini iller, ilçeler yutmaya başladı. Bu kez de onlar gebe kalıyorlardı. Şehirde, kasabada avuç içi kadar arsa peydahlanan köylüler bağlarından, bahçelerinden kestikleri söğüt, kavak, kütüklerini arsaların üstüne yıkıyolardı. Yeni öykü değildi bu, beş on yıldır temposunu yavaş yavaş arttırarak hızlanıyordu." (Sayar: 2002, 35)

Eserde iç göçün nedeni olarak halkın isteklerini sağlayamayan çarpık düzen gösterilir. Çarpık düzen adaletsiz mülkiyet dağılımıyla köylünün köyünde geçinecek dirliği yitirmesine neden olmuştur.

3.1.4. Eğitim

İncelenen eserlerde eğitim toplumsal dönüşümü sağlayacak bir dinamik olarak yansıtılır. Eğitimle halk bilinçlenecek ve haklarının farkında olacak, hak arayışına geçecektir. Bu arayış toplumsal dönüşümün başlangıcı olarak verilir.

Eğitim konusu **Kara Ahmet Destanı**'nda iki ayrı boyutta ele alınmıştır. Birincisi sermayedarın eğitim anlayışı, ikincisi ise emekçilerin eğitim anlayışı.

Sermayedarın eğitim anlayışı, yobazlık içerir. Yani bir çocuk için en iyi ve en sağlıklı eğitim, din eğitimidir. Çünkü din eğitimi, insana kulluğunu bildirmekte, ana – babasına karşı saygıyı öğretmekte en önemlisi haline şükretmeyi öğütlemektedir. Eserde din eğitimi olumsuz bir bakış açısıyla verilir. Ancak hemen şunu belirtmeliyiz ki eserde asıl karşı çıkılan din değil, yobazlıktır. Yobazlar işlerine geldiği için dini eğitimi savunmaktadırlar. Çünkü dini kitabına uydurup, güdülmeye hazır insan yetiştirme hususunda kullanmaktadırlar. Bu sebeple Daşduraklı Hilmi, Bayram'a çocuklarını Kur'an Kursuna, olmazsa İmam – Hatip'e yazdırmayı öğütlemektedir. Sermayedarın

nazarında diğer eğitim alanları sapkınlıktır. Bunu Mestan Hoca'nın şu sözlerinden çıkarabiliriz:

"(...) Çocuk hoca olmak istemiyor. Belki külhanbey olacak, sürtecek sokaklarda, Meyhanelerde rakı içecek, işret eyleyecek" (Baykurt: 1977, 23)

Sermayedara göre iki yol vardır; ya din eğitimi alıp hoca olmak, ya da dalalete düşüp sapıtmak.

Emekçinin savunduğu eğitim anlayışı ise müspet ilimlere dayalı eğitimdir. Bu anlayışın temel çıkış noktası, ezginlikten kurtulmak için okuyup söz sahibi olmak gerektiği düşüncesidir. Emekçiye göre mütegallibe zihniyet ancak böyle yıkılabilir.

Kara ailesinin anlaşmazlık yaşadığı en büyük husus eğitim olmuştur. Bayram, işinden olma korkusuyla yobaz zihniyetin baskısı altına girmiş ve çocuklarının bu zihniyet doğrultusunda yetişmesini istemiştir. Haççа ise bilinçli bir emekçidir. O, dinin kötü olmadığını ancak şu an için din eğitiminden çok müspet bilimlerin tercih edilmesi gerektiğini savunur. Çünkü emekçinin kurtuluşu bu eğitimdedir. Her emekçi çocuğunu okutsa ve büyük makamlara getirmeyi başarsa emekçi üzerindeki baskı ortadan kalkacaktır.

Eserde eğitim; kişiyi bilinçlendiren, üretken kılan bir edinim olarak verilir.

"İlkokula bile gidemeden kalmışlar öyle. İlkokula gitseler ortası nerde?

Ortasına gitseler; lisesi, üniversitesi? Ne kimyacılar olurdu, ne bilginleri, keman versen eline keman, bir bölgenin planlamasını versen plan... Yapamam mı derlerdi okuyup yetiştikten sonra?

'Kirni yolunda o ufacık çobandüdüğünü çalan Turan'ı unutamam!' (…) Doğan'ın sonradan anlattığına göre bir tek ses hatası yapmıyormuş çalarken. Sadece sezgisiyle bu kadarını başarabilen, biraz eğitim görse neler başaramazdı?" (Baykurt: 1977, 387)

Eğitim bilinçlenme ve hakkını arama hususunda da önemli görülür. Bu sebeple Ahmet ve arkadaşları, bilinçsiz emekçi sınıfını hakları hususunda bilgilendirmek için heyetler oluştururlar. Onlara kendi çaplarında eğitim verirler. Eserin sonunda bu küçük eğitimin ne kadar büyük etkileri olduğu görülür. Çünkü bilinçlenen emekçiler hakkını aramak için grup grup sokağa dökülmüştür.

Bu sebeple eserde eğitim, sosyal dönüşüm adına çok gerekli görülmüş ve önemine vurgu yapılmıştır.

Eğitim **Doruktaki Öfke**'de kişiyi bilinçlendiren bir faaliyet olarak verilir. Kişinin cahilliğine, ezilmesine sebep olarak eğitimsizlik gösterilir.

Orman şefi, devletin çıkardığı orman yasasını köylülere anlatmaya çalışır; ancak köylü onun söylediklerinden hiçbir şey anlamaz. Çünkü köylü eğitim görmemiştir. Devlet, örgütünü tam olarak kuramadığı köylere eğitimi hiç götürememiştir. Bu çarpık düzen yüzünden tüm köylü cehalete itilmiştir:

"Devlet köylerinden haberdar değildi. Daha devlet örgütünü kurmamıştı binlerce köylüde. Okuma yazma örgütünü nasıl kursun? (…) Okuduğu yıllarda Avrupa ormanlarını görmedi mi o? Tüm ormanlar birer işletme. (…) Avrupa'nın köylüsü başka okumuş." (Toy: 1977, 145 – 146)

Köylü eğitim görmediği için sadece baskıdan, zordan anlayan bir topluluk olarak kalmıştır. Eserde eğitimin bilinçlendiricilik yönü üzerinde de durulur. Eğitimli bir kişi haklarının ve hakkını nasıl arayacağının bilincindedir. Bu yönüyle eğitimin, toplumun dönüştürülmesi için zorunlu olduğu vurgulanır.

Yayla'da eğitim kişiyi aydınlatan, bilince ulaştıran bir olgu olarak verilir. Ancak her konuda olduğu gibi devletin eğitim örgütlenmesinde de yetersizlik olduğu vurgulanır.

"Arkeolog… her şeye dilin dönüyor, ahh, bir okusaydın!.. Ama hani okul? Kendilerine yetmiyor ki, bize artsın…" (Baykurt: 2008, 8)

Eğitimsizlik yanlış yapmanın, sıkıntı çekmenin nedeni olarak verilir. Eğitimli bir kişinin her şeyin pratiğini bildiği, hayatını kolaylaştırdığı vurgulanır. Eğitim bilinçlenmek için kesin bir şart olarak gösterilir. Emekçinin içinde bulunduğu durumdan ancak eğitimle kurtulabileceğine işaret edilir.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da eğitimin; bireyin kişiliğini, zihin dünyasını etkileyen bir unsur olduğu ifade edilir. Eğitim sayesinde birey istenilen yöne çekilebilecektir.

Filler sultanı (emperyalist güçlerin başkanı), eğitimin bu yönünü bildiği için karıncaları (emekçileri) eğitim aracılığıyla istediği kalıba sokmayı planlar. Karıncaları, daha iyi sömürebilmek için onları kendisine bağlamalıdır, filler sultanı bunu eğitimle yapar.

Filler sultanı karıncalar için ‘fil olma okulu’ açar, bu okullarda karıncaları özbenliğinden, kültürel değerlerinden uzaklaştırmayı amaçlar, onlara filceyi öğretir, sadece filler için çalışmaları gerektiğini, ancak bu sayede filliğe ulaşabileceklerini anlatır.

Filler sultanı eğitimle, amaçladığı bu işlerin hepsini gerçekleştirir. Fil olma okulunu bitiren her karınca, karıncalığını unutarak kendisini fillere adar.

Eserde eğitim sisteminin de sermayedar tarafından yozlaştırıldığı vurgulanır.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz’da üzerinde yoğunlaşılan tek konu bürokrasi olduğundan eğitim ile ilgili teferruata girilmemiştir. Ancak eserin başında Yaşar’ın köyünde okul bulunmadığı ifade edilerek eğitim kurumlarında da belli aksaklıkların olduğu ortaya koyulur. Birçok yönden bozuk olan düzen eğitim alanında da tam yetkinlik sağlayamamıştır. Bu durum mevcut düzenin zaafını ortaya koymaktadır.

Acı Lokma’da eğitim, bilinçlenmenin ilk şartı olarak verilir. Eğitimsiz kişi haklarının farkında olmadığından sömürülmeye müsait kişidir. Eğitimin bu gücünü bilen sermayedarlar, halkı cahil bırakmışlardır:

“(…) halkımızı okutmaktan oldum olası korkanlar, ucuz el emeği olarak sömürmek için bile bile karanlıkta bırakanlar, Kasımcığım ömürcüğünü de tam edivermiştir.” (Erdinç: 2006, 236)

Cahil bırakılan halk her şeyden, tüm imkânlardan yoksun kalır. Onlar, eğitimsiz olduklarından bilime karşı da tavır alırlar. Bilim onlar için bir sır kapısıdır, ürkütücüdür:

“Uleeen, benim gözüm korktu. Güneşin bugün bu saat bu dakka tutulacağını bilen karanacı, benim karının ne zaman oğlan doğuracağını da bilmezse tükürün suratına!...”

(…)

“O karanacı dediğin müneccim senin karının ne doğuracağını değil ama kıyametin ne zaman kapacağını tıpa tıp söyleyecek galiba!”

Patavatsız taşı gediğine koyuverdi:

“Söyler elbet. Bu Halil hoca gibi beş on gâvur daha türerse, tez günde Deccal çıkar, bu dünyanın çivisi de çıkar.” (Erdinç: 2006, 141)

Görüldüğü gibi halk bilimsel ilerlemelerden korkmaktadır. Çünkü halk cahildir. Halkın eğitim konusundaki bu yoksunluğuna şöyle değinilir:

"Unutmayın halkın yüzde sekseni okuma yazma bilmez daha. Bu ayıptır, bundan utanmak gerek'der Atatürk." (Erdinç: 2006, 156)

Halk cahildir; ancak onun bu durumundan faydalanmak isteyenler onların okumalarını önlerler.

Eserin başkişisi öğretmen olduğunda ona ilk görev yeri olarak Afyon'un bir köyü verilir. Bu köy bir yobaz hocanın elindedir. Yobaz hoca çocukları hafızlık için çalıştırmaktadır, bunun karşılığında halkı sömürmektedir. Eserin başkişisi köye gittiğinde derme çatma bir okulla karşılaşır. Buna razıdır; ancak okulda öğrenci yoktur. Çünkü hepsine sırtını devlete dayamış olan yobaz hoca el koymuştur.

Tüm bunlar eğitim sisteminin oturmasını engellemiştir. Sermayedarın işine yarayan halk, cahil halk olduğu için eğitim geri plana atılmıştır. Buna karşılık dini bilgileri karşılığında halkı sömüren hocalar ön plandadır.

"Şol cennetin ırmakları akar Allah deyu deyu! Yıl 1937, Atam, okuyor çocuklarımız 'elif, be, te, se' deyu deyu. Akıyor gözyaşlarım Cumhuriyet deyu deyu. Anayasa yazdık ya her Türk ilkokuldan geçer diye, sen artık Çankaya da rahat uyu." (Erdinç: 2006, 210)

Yönetimi ele geçiren sermayedar kesimin anayasayı da ihlal edip çıkarları doğrultusunda kullandığı ifade edilir.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da eğitim bilgi yönünden ziyade, bir meslek kazandırma faaliyeti olarak ele alınır. Eğitim bir kurtarıcı gibi görülmektedir. Eğitim görmüş bir kimse iş sahibi olabilecektir. Bu nedenle okumak emekçi için bir kurtarıcı gibi görülür.

Mustafa'nın hırsızlıktan uzak durmasını, eğitimine yönelip bir iş sahibi olmasını isteyen babası ona şöyle telkinde bulunur:

"Oku oğlum" diyordu. "Oku ki adam ol; bizim senden başka bir dalımız yok, güvencemiz sensin, elimiz tutmaz olanda bize sen bakacaksın." diyordu. Okumalıydı emekli hakkı olmayan, sigortasız babasına yardımcı olmalıydı. "Devlete", "Millete" yararlı olmalıydı." (Güney: 1999, 47)

"Dayın ne dese hakkı var. Bu mahallede adamın başına her iş gelir. Anamız babamız okutmadı bizi, bir küçük dayın okuyabildi içimizde, bizse acısını çekiyoruz şimdi bak." (Güney: 1999, 125)

Eserde eğitimin içeriğine de eleştiri yöneltilir. Okulda okutulan kitapların sadece burjuva sınıfına hitap ettiği, emekçinin hayatını yansıtmaktan uzak olduğu, sefalete itilen emekçinin bu içerikteki eğitimle tatmin olamayacağını ifade edilir. Mustafa alfabedeki hayat ile kendi hayatı arasındaki uçurumu görür ve okuldan soğur:

"Alfabenin güzel çocukları gibi hiç olmadı Mustafa; kız çocuklarıyla el ele tutuşup, ördeklerin köpeklerin, ip atlayan, kaçan, oynayan mutlu çocukların kendine özgü dostluğuyla dopdolu kardeş dünyayı hiç yaşamadı; yakınına bile varamadı." (Güney: 1999, 39)

"Kendisi gibi yoksul bir aile çocuğu olan, sonradan tufacılığı seçen arkadaşının; " Bu alfabede yokuz, bunu galiba zengin çocukları için çıkarmışlar." Dediğini anımsıyor üzülerek." (Güney: 1999, 42)

Burada eğitim için kullanılan eserlerin ortalama toplum düzeyini yansıtması gerektiği anlayışı vurgulanır. Toplumun ortalama bir düzeyde birleşmesi için ise devrim ve dönüşümün şart olduğu ifade edilir.

Gemileri Yakmak'ta okullardaki eğitimin reel hayattan uzak olduğuna, kişiye geçici ve faydacı olmayan bilgiler verildiğine değinilmiştir.

Liseye giden Memo, ilkokul mezunu Abdadir tarafından bıçaklanınca okulu bırakır. Çünkü ona göre bir Abdadir'i yenecek bilgiyi edinmedikçe öğrenim görmenin yararı yoktur. Kişinin edindiği bilgi ona günlük yaşamında fayda sağlamalıdır, sağlamıyorsa bu bilgi gereksiz bir yük gibi kişinin zihnini işgal etmektedir.

Burada eğitim sistemine de bir eleştiri gönderilir. Eğitim halkı günlük hayatla ilgili eğitecek bir içerik taşımalıdır. Esere göre sadece bilime takılıp kalan ve sosyal hayatı göz ardı eden eğitim faydasızdır. Düzenin eğitim açısından da çürük bir yapıya sahip olduğu ifade edilir.

İş Sürgünleri'nde eğitime bakış, yobaz birisi olan ve moral değerler açısından olumsuz bir kahraman olan Ramazan Gayeli'nin yaklaşımından verilir. Son derece yobaz bir kimliğe sahip olan Ramazan Gayeli'ye göre eğitim insanı Allah yolundan çıkaran fitneye sebep olan bir uygulamadır:

"Bizler burada, Almanya'da gâvura kul, köle oluyorsak bunun tek müsebbibi mekteplerde okuyup, kendi ana babasından başlayarak herkesi hor görenlerdir. Ben, köyümüzden ayrılıp Kayseri'ye geldiğimde Ramazan dedim kendi kendime, sen adam olacaksın. Mektep kapılarından değil, cami kapılarından olacaksın." (Dal: 1977, 14)

Burada kötülenen eğitim müspet ilimlerin eğitimidir. Din eğitimi ise yüceltilir.

Ramazan Gayeli'nin bu düşünceleri aslında eğitimin ne kadar önemli olduğunu vurgular. Çünkü Ramazan Gayeli, cahil olduğu için müspet ilimleri kötülemekte yobaz bir anlayış benimsemektedir. Ramazan Gayeli'yi yobazlığa iten eğitimsizliktir.

Göçük'te yoksul köylünün eğitim hizmetinden yararlanamadığı birçoğunun bu sebeple cahil kaldığı ifade edilir. İbrahim okumayı çok istemiştir, ancak babasının ekonomik gücünün zayıf olması bunu engellemiştir. Bir okul okumak İbrahim için ulaşılmaz bir hayal olmuştur. Kendisini okuyarak geliştirmeye çalışan İbrahim, eğitim görmeyi sadece hayal edebilmiştir.

Eserde halkın bilinçli olarak cahil bırakıldığı vurgulanır. Sermayedarların amacı cahil halkı kolaylıkla sömürebilmektir. Çarpık düzende eğitim sisteminin de çürümekte olduğu vurgulanır.

Yağmur Sıcağı'nda eğitim, emekçiyi içinde bulunduğu sefil hayattan kurtaracak, emekçiye sınıf atlatacak bir yol olarak algılanır. Osman Baba oğlunun ilim öğrenmesinden ziyade, okuyup meslek sahibi olması için eğitim görmesini ister. Aynı şekilde hizmetçi Kâtibe'nin babası da çocuğunun bir meslek sahibi olması için eğitim görmesini istemiştir:

"Bari okusun, okuma yazma bellesin, efendi kısmından olsun da sürünmesin bizim gibi bre…" (Ceyhun: 1978, 61)

Öte yandan eserde eğitim kurumlarında görülen bozulmalara da yer verilir. Osman Baba'nın oğlu Şefik, renginin siyah olmasından dolayı Türkmen olduğu halde Kürt zannedilir, üstüne bir de Alevî olması eklenir ve bunlar bir suç gibi görülerek arkadaşları tarafından hırpalanır. Öğretmenleri bu duruma el koymak şöyle dursun onlar da öğrencilere katılarak Şefik'i sıkıştırırlar. Fakir olması, Alevî olması ve Kürt olarak bilinmesi öğretmenleri için eksiklik olarak kabul edilir. Şefik çok çalışkan olmasına rağmen okulunu bitiremez. Bu durum emekçinin eğitim alanında da ezildiğini göstermiş, eğitimdeki yozlaşmanın boyutlarını ortaya koymuştur.

3.1.5. Suç-Ceza-Adalet

İncelenen eserlerde adalet mekanizmasının bozukluğuna vurgu yapılır. Düzenin sermayedar yanlısı olması adaletin uygulanmasını engellemiştir. Eserlerde adalet sisteminin de devletin diğer mekanizmalarında olduğu gibi kokuşmuş düzenin çarkları arasında yittiği vurgulanır.

Kara Ahmet Destanı'nda suç – ceza – adalet, eserde tamamen sermayedar gücün bakış açısı ile uygulanan olgular olarak verilmiştir. Kişinin suçlu ya da suçsuz olması sermayedarın zihnindeki suç anlayışına göre değişmektedir. Sermayedarların her türlü zulmü ve haksızlığı suç sayılmaz; çünkü güçlü olmak, haklı olmayı getirmiştir ve güçlü olanın her haksızlığına göz yumulmalıdır.

Eserin başında, Bayram Kara muhtarın istediği araziyi ona satmayınca suçlu sayılır. Bayram, muhtarın nazarında suçludur; çünkü kendisine karşı gelmiştir. Bu davranış cezasız bırakılmamalıdır. Öyle de olur; muhtar Bayram'ı köy meydanında dövdürerek ona cezasını verdirir. Fakir bir köylünün muhtara karşı gelme suçu (!) bu kadar ceza ile bırakılmaz. Muhtar, Bayram'ın oğlu Ahmet'in ırzına geçilmesi emrini vererek Bayram'a hak ettiği (!) cezayı verir. Böylece adalet yerini bulur. (!)

Bu olaylardan sonra Bayram muhtarı mahkemeye verir, davayı kazanır ama muhtarın mahkemeyi de etkileyecek gücü vardır. Devreye koyduğu kişilerin sayesinde suçlular kısa sürede salıverilir ve yine adalet yerini bulur. (!)

Eserde suç – ceza – adalet konusunun işlendiği bir başka olay da muhtarın evinin yakılmasından sonra yaşanır. Muhtar, evini yakanın Irazca olduğuna kanaat getirir ve sorgusuz sualsiz onu tutuklar. Muhtar'ın elindeki tek delil Irazca'nın kendisine düşman olmasıdır. Muhtar, Irazca gibi yaşlı bir kadının bu işi yapamayacağını bile bile onu suçlu tutar; çünkü evi yanmıştır ve suçlusunu bulup cezalandırmazsa bu olay köylüye cesaret verecektir. Bu sebeple suçlu ya da suçsuz birine suç atfedip onu cezalandırmalıdır. Muhtar, bu amaçla Irazca'yı tutuklatır, sırtına taş bağlatıp kırbaçlayarak karakola götürür. Karakola giderken azalardan Haceli, Irazca'nın haline acıyıp muhtara karşı gelir. Haceli'nin yaptığı da bir suçtur. O da cezasını görmelidir. İlk cezayı muhtar hemen orada kendi verir, Haceli'yi bir güzel kırbaçlar, sonra da onu mahkemeye verecektir. Ama Haceli'nin af dilemesi affedilmesine vesile olur. Irazca ise

mahkemede ifade verir. Mahkeme Irazca'yı haklı bulur; ancak bu adalete aykırıdır. (!) Fakir bir yaşlı kadının muhtar karşısında haksız görülmesi adaletsizliktir. (!) Muhtar, hemen tanıdıklarından sözü geçenleri ortaya koyar ve Irazca'yı tutuklatır. Adalet yine yerini bulur. (!)

Eserin sonunda gerçekleşen öğrenci olaylarında da benzer bir adalet anlayışı söz konusudur. Ahmet ve arkadaşları, gecekonducuların yanında olurlar. Bu esnada yıkım için getirilen dozer dereye devrilir. Dozeri kimin devirdiği bilinmemesine rağmen suç öğrencilerin üzerine atılır ve öğrenciler haksız yere tutuklanır. Bunların arasında Ahmet de vardır. Eserde bu olaylarla mevcut düzenin adalet anlayışının çürümekte olduğu örneklendirilir.

Doruktaki Öfke'de de suç –ceza–adalet kavramlarının sermayedarın bakış açısına göre belirlendiği ifade edilir. Ekonomik gücü elinde tutan sermayedar, yönetimi de ele almıştır. Dolayısıyla düzen onların bakış açısıyla oluşturulmuştur. Neyin suç olduğunu, suçluların nasıl cezalandırılacağını ve adaletin ne suretle sağlanacağını sermayedar belirlemektedir.

Kapitalist düzenin sağladığı konumdan faydalanarak emekçinin üzerinde baskı kuran sermayedara göre bu baskıya başkaldırmak suçtur. Cezası ise hukuki yaptırımlardan ziyade zorbalıkla verilmelidir. Çünkü emekçi ancak zorbalıkla zapt edilir. Hukuki yaptırımlar emekçinin başkaldırısını önleyemez.

Orman yasasıyla birlikte, orman devletin malı olur. Hayatını ormandan sağladığı gelire bağlayan Çampınarı köylüleri bu durumdan sonra çaresiz kalırlar. Orman ellerinden alındıktan sonra sefalete düşerler. Dayanabilecekleri son ana kadar dayanırlar; ancak sonunda kanunun dışına çıkmak zorunda kalırlar. Çünkü devlet onlara iki yol bırakmıştır; ya kanunlara uyup açlıktan ölmek, ya da kaçakçılık yapıp en azından hayatını devam ettirebilmek. Onlar da çaresiz kaçakçılığa başvurmuştur. Kaçakçılık ise sermayedara göre suçtur.

Mıstan'ın önderliğinde kaçak kestikleri odunları şehre taşıyan Cumali ve Hasan Hüseyin bir gün yakalanır. Suçlu bulunup üç ay hapse mahkûm edilirler. Bakıldığında devlet haklıdır. Cumali ve Hasan Hüseyin kanunları çiğnediği için ceza almalıdır. Adalet bunu gerektirir; ancak onları kanunları çiğnetmeye zorlayan da devlettir. Bu durum eserde kısır bir döngü olarak gösterilir. Eserde emekçinin bir kısır döngüye hapsedildiği vurgulanır.

Cumali ve Hasan Hüseyin'in tutuklanmasından sonra da kaçakçılık mecburen devam eder. Köylülerin hakkından hukuki yollarla gelemeyeceğimi düşünen orman şefi ceza olarak zorbalığı kararlaştırır. Köylüyü, en azından bir kaçını döverse onları yola getirebileceğini düşünür:

"Candarma kumandanıyla birlik olup, bir sopadan geçirtseler köylüyü. Belki yola gelirler. Bir denemeliler bunu.

Gözünün içi güldü. İlk yıllara gitti aklı. Daha buraya atanmadan, bir başka bölgede şef yardımcısıydı. Köylüler orman yasağı konunca balta elde girişmişlerdi kesime. Bir sopa tümünü yola getirmişti." (Toy: 1977, 268)

Eserde kokuşmuş kapitalist anlayışın öngördüğü adalet kavramının da çürümüş olduğu vurgulanır.

Yayla'da, "suç – ceza – adalet" kavramları düzenin adaletsiz çarklarına bağlı olarak gelişen olgular olarak verilir.

Suç kabul edilen eylemlerin gerçekten suç olup olmadıkları sorgulanır. Suçsuzlara verilecek cezanın ne derece adil olabileceği sorusu ortaya atılır.

Eserde "suç" kavramını ortaya çıkaran olay, kazı ekibine bağlı öğrencilerin Hoca Bey'i esir alarak cipi kaçırmalarıdır.

Öğrenciler cipi Hoca Bey'den isterler. Olumsuz yanıt alınca adeta yalvarırlar; ama onu ikna etmeyi başaramazlar. Bu arada Çakır Hasan, doktoru yaylaya getirmeye çalışır o da başarılı olamaz. Çaresiz kalan öğrenciler orman şefinin cipini ister; ama o da cipini vermez. Ortada bir insanın yaşamı söz konusudur, bu durum vicdanen öğrencileri rahatsız eder. En sonunda Hoca Bey'i esir alıp cipini kaçırırlar, Gülcan'ı hastaneye götürürler. Öğrenciler yaylaya geri döndüklerinde hocalarına özür beyan ederler; ancak Hoca Bey onları affetmez, komünist faaliyette bulundukları gerekçesiyle hepsini şikâyet eder. Suçlu bulunan öğrenciler hapse atılır.

Burada suç aslında düzenin bakış açısına göre suçtur. Eserde bu suça azmettirenin de cezayı verenin de düzenin kendisi olduğu vurgulanır. Toplumcu gerçekçi eserlerin genelinde ele alınan bu çarpık adalet kavramı **Yayla**'da da vurgulanır.

Suç-ceza-adalet konusu **Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca**'da da işlenir. Kapitalist düzenin kokuşmuş sisteminde suç-ceza-adalet kavramları gerçek anlamını

yitirmiş, kapitalizmin sömürgeci anlayışına bağlı olarak değişiklik göstermiştir. Eserde bu fikir önemle vurgulanır. Her alanda bir çürüme olduğu gibi adalet sisteminde de bir çürüme yaşandığı ortaya konulur.

Suçu, emperyalist güçler belirler. Onlar, belirledikleri bu suçun cezasını da yine kendileri verir ve böylece adalet yerini bulur.

Eser bir ceza uygulamasıyla başlar. Filler sultanı hünerlerini öğrendiği karıncaları bir şekilde kendisine tutsak etmek ister, bunun için onlara bir suç isnat eder; karıncaların filler ülkesine saldırıp yerle bir ederek barışsever, özgürlükçü filleri kızdırdığını bu sebeple fillerin de karıncalar ülkesine saldırarak onların ülkelerini yerle bir ettiklerini söyler. Filler sultanı, kendisinin de inanmadığı bir suç icat etmiştir ve bu suçun cezasını ağır bir uygulama ile vermiştir.

Bu esnada kırmızı sakallı topal karınca sultana isyan eder, tutsaklığı ve sömürülmeyi kabul etmez. Bu nedenle o suçlu bulunur. Cezası ise ölümdür. Çünkü onun hayatta kalması filler sultanının sömürgen tavrını sürdürmeyi önleyecek büyük bir tehlikedir. Ancak o öldürülürse filler sultanı karıncaları istediği gibi sömürecektir. Bunun için onun ölmesi adaletin yerine gelmesi demektir. Yani adalet emperyalist güçlerin çıkarlarına göre düzenlenir. Eserde adalet kavramının yozlaştığı çeşitli örneklerle somutlaştırılır.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da suç-ceza-adalet kavramlarının ifade ettiği asıl anlamdan sapıp mevcut düzenin çarpık anlayışı doğrultusunda şekillendiği vurgulanır. Buna göre resmiyet ne ise doğru odur. Yaşar hayatta olduğu halde ona, Çanakkale'de hatta bir başka resmi kaynağa göre Dersim Harekâtında şehit olduğu kabullendirilmeye çalışılır. Yaşar'ın bunu kabul etmemesi ve haklarını aramak için uğraşması ise suçtur. Çünkü Yaşar, devletin resmi kaynağını yalanlamakta, hatta kendisini haklı çıkarmadığı için devlet düzenine dil uzatmaktadır. Bundan dolayı Yaşar suçludur ve onun ceza görmesiyle adalet yerini bulacaktır. Öyle de olur; kendisine bir türlü nüfus kâğıdı alamayan Yaşar, oğlu için bir nüfus kâğıdı almak ister. Yaşarın durumu buna engel olur. Bunun üzerine Yaşar kendisini kaybeder ve düzene küfreder. Yaşar'ın bu davranışı suç kabul edilir. Yaşar, ceza olarak yaklaşık üç ay hapis yatar.

Eserde suçu işletenin ve cezayı verenin aynı güç olduğu ima edilir. Yaşar'ı çileden çıkaran mevcut düzendeki bozukluklardır, ona ceza kesen de yine bu düzendir.

Acı Lokma'da tüm kavram ve değerlerde olduğu gibi suç-ceza-adalet kavramlarında da bir bozulma, çarpıklık olduğu ortaya konulur. Eserde bu kavramların da sermayedarların bakış açısına göre uygulandığına vurgu yapılır.

Kapitalist düzenin güçlendirdiği sermayedar kesim, toplumun değerler sistemini kendi lehine çevirmiştir. Suç–ceza–adalet kavramı da bu doğrultuda içerik değiştirmiştir.

Eserde sermayedarların adalet konusundaki keyfî uygulamalarına yer verilir. Bunlardan birisi Kürt Kasım'ın başından geçenlerdir. Kürt Kasım; Kürtlük davası gütmeyen, vatanını seven bir öğretmendir. O Türkçe eğitimin Kürtlüler için zor olduğunu, bir çocuğun Türkçeyi öğrenene kadar aldığı eğitimden bir şey anlamadığını bildiğinden Kürtlere Kürtçe eğitim yapılması gerektiğini savunur. Bu düşüncesi onun sonu olur:

"Kürt Kasım ise Dersimde öğretmendi. Kürdistan'a gönüllü gitmişti.

"Ölünceye kadar da orada çalışacağım," demişti. Ancak öldürülünceye kadar çalışabildi. (…) bizim Kasım'ı Kürtler değil, 1936–37'de Kürt kırmağa gidenler vurmuş. O zamana kadar yetmiş bin Kürt'ü doğrayanlar, bir o kadarını da "rejime alıştırmak" için evinden barkından koparıp Anadolu'ya sürgün edenler bir punduna getirip Kasım'ı da temizleyivermişler. Oysa hiç de kirli yanı kirli işi yoktu onun. "Kürt dediğin Kürtçe okuryazarsa alışır rejime demiş, "yurttaşlığı Kürt'le de kardeş payı etmenin alfabesi budur." Ve Kasım alfabeden başlamış ise. Bakanlığın bastırdığı alfabeyi bir kenara atarak sıvamış kolları, Kürtçe bir alfabe hazırlamaya koyulmuş. Neylersin ki, Kasım daha alfabeyi yarı etmeden, halkımızı okutmaktan oldum olası korkanlar, ucuz el emeği olarak sömürmek için bile bile karanlıkta bırakanlar, Kasımcığın ömürcüğünü tamam edivermişler." (Erdinç: 2006, 236)

Burada, Kasım'ın suçunun da cezasının da sermayedarın keyfî uygulamasına ait olduğu ifade edilir.

Benzer bir vak'a ile sermayedarın adalet uygulamasına eleştiride bulunulur. Emekçinin ezildiğini, sömürüldüğünü anlayan ve buna başkaldıran Hamit ve Doktor da suçlu bulunur. Jandarmalar tarafından yakalanıp karakola götürülür. Giderken de onlara tıpkı bir eşeğe biner gibi binerler. Adaletin vereceği cezanın yanında bir de keyiflerine göre kendi cezalarını eklerler:

"Hamit'in sırtına mı binmişler?"

"Ne sandın? Babası anlattı. Haktır Bolşeviklere demiş jandarmalar.

Sizin yüzünüzden taban teptiğimiz yeter, çüüş, demişler. Ve ta Manisa'ya kadar, elli kilometre boyunca Hamit'ten inip Doktora, ondan inip ötekine binmişler…" (Erdinç: 2006, 255)

Aynı şekilde eserin başkişisi de yazılarında halkının çilesini dile getirdiği için hapis cezası alır.

Eserde verilen bu vak'a halkaları ile 'suç – ceza – adalet' kavramlarının da çürüdüğü, gerçek manalarını yitirdiği ifade edilir.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da da adalet sistemindeki bozukluk vurgulanır. Bozuk düzenin içinde birçok sistem de bozulmuş, kokuşmuştur. Adalet sistemi de bunlardan birisidir. Adalet anlayışı yozlaşmış, düzenin taraflı bakış açısı içerisinde sıkıştırılmıştır. Neyin suç olduğunu, hangi suçun cezasının ne olduğunu düzenin bekçileri belirler. Suçu işletenler de onlardır, infaz edenler de. Eserde adalet anlayışının bu şekilde yozlaştırıldığı vurgulanır.

Toplum fakirleştikçe sefalete düşmüştür. Sefalet toplumu yolsuzluğa sürüklemiştir. Çinçinbağları sakinleri de aynı sebepten ötürü hırsızlığa, kaçakçılığa sarılmıştır. Burada bir suç yüzünden cezaevine düşenler, hak ettikleri hapis cezasının üzerine bir de polisin uyguladığı keyfî ceza ile karşılaşırlar. Dayak, işkence, tecavüz polisin uyguladığı keyfî cezalardır.

Cezaevine düşen tutuklular sadece işledikleri suçun cezasını da çekmezler. Polisin failini bulamadığı suçları da dayak zoruyla üstlenirler. Böylece polisin çözmediği suç olayı kalmamış olur, polis halkın gözünde aklanır.

Mahkûmların haksız yere gördüğü işkence ve zorla suç kabul ettirilmesi eserde birçok sahnede vurgulanır:

"Geçmiş olsun kardeş!"

"Sağol, size de geçmiş olsun! Mahvettiler, çok ezdiler beni çok dövdüler, bildiğin gibi değil. Sorgusuz sualsiz yıktılar. Sonra da sen kimsin la, dediler; bende şaşırdım, valla bilmiyorum abi, hiç kimse değilim dedim. Bu sefer de sen ne biçim adamsın, adam kim olduğunu bilmez mi, diye başladılar. Hayır, bırakmadılar bende, bak ayaklarıma."

Cigarasını yakarken elleri titriyordu:

"Kaç iş verdin[5]?

"Adımı söyler söylemez tanıdılar. Polisleri tanımıyordum, yeniydiler, yüzümü bilmiyorlardı; ama adımı biliyorlardı; kafadan yirmi iş istediler şubede, yok mok, biz ıslah olduk falan dedik ya, inanmadılar, yıktılar yeniden. Vermezsen, ananı sinkaf edeceğiz dediler." (Güney: 1999, 89)

Eserde adalet biriminin kokuşmuşluğu vurgulanarak düzenin dönüşümüne olan ihtiyacın boyutları ortaya konulur.

Gemileri Yakmak'ta da bu konu aynı anlayış çerçevesinde işlenmiştir. Kapitalist sistemin güçlendirdiği sermayedar grubu başta yönetim olmak üzere devletin tüm organlarını elde tutarlar. Hukuk da bunlardan biridir. Neyin suç olacağını bu suçun cezasının nasıl verileceğini adaletin nasıl sağlanacağını sermayedarlar karar vermektedir. Halkı sömüren sermayedarlar için halkı bilinçlendirecek her türlü faaliyet suçtur. Memo içerisinde halkın bilinçlenmesine yardımcı olacak bilgiler yer alan İşçi Partisi'nin broşürlerini dağıtığı için suçlu bulunur ve üç ay hapis yatar. Böylece sermayedar nazarında adalet yerini bulmuş olur. Bu halka da böyle yansıtılır. Eserde Memo örneğiyle adalet sistemindeki kokuşmuşluk vurgulanır.

İş Sürgünleri'nde de adaletin bozulmakta olduğu ifade edilir. Suç-ceza-adalet kavramları yönetimi ele geçiren sermayedarların anlayışına göre belirlenmiştir. Buna göre emekçinin sömürülmeyi kabul etmemesi suçtur. Hakkını araması, üzerindeki baskılara başkaldırması suçtur. Bu suçların hepsi ağır cezalarla karşılığını görmelidir. Üstelik bu ceza verilirken emekçiye savunma hakkı bile verilmez.

Memleketi Adana'ya izinli olarak giden Şevket üç gün geç döner. Eve geldiğinde bir mektupla karşılaşır. Mektupta yazanları ertesi gün tercüme odasından öğrenen Şevket yıkılır. Almanya'daki tek dayanağı olan işinden sorgusuz sualsiz atılmıştır. Onun işe üç gün gelmesi suçtur. Cezası ise sorgusuz sualsiz işten atılmaktır. Sermayedarlara göre bu uygulama ile adalet yerini bulur.

Ford firması çok sayıda işçiyi işten çıkarır. Üretimin aksamaması için kalan işçilerin de iş yükü ağırlaştırılır. İşçiler bu haksız uygulamalara başkaldırırlar. Yasal hakları olan grevle haklarını aramaya çalışırlar. Ancak işçilerin hak arayışı kanlı bir şekilde

---

[5] İş vermek: Tutuklunun işlemediği bir suçu dayak zoruyla kabullendirilmesi anlamındadır.

bastırılır. İşverenler işçi temsilcisini hesaba bile almamıştır. İşçinin yasal yollardan dahi olsa hak araması suçtur. Bu eylemi yasa dışı yollarla bastırmak ise cezadır. Bu cezayla adalet yerini bulur (!).

Eserde en önemli kurum olan hukukun da yozlaştığı, iş göremez durumda olduğu ifade edilir.

Suç-ceza-adalet kavramları, **Yağmur Sıcağı**'nda da bilinen anlamlarıyla değil; özel olarak yüklenen anlamlarıyla ele alınır.

Mevcut düzenin tüm kurumlarında olduğu gibi hukuk kurumunda da kokuşmalar vardır. Düzenin savunucuları suç, ceza ve adalet kavramlarını kendi çıkarları doğrultusunda yeniden anlamlandırmış ve uygulamaya koymuştur. Buna göre; bir kişinin hakkını araması, emeğinin karşılığını istemesi suçtur. Bu suçun cezası ise sorgusuz sualsiz tutuklamalar ve haksız yere yapılan işkencelerdir. Böylece sermayedar zihniyetin kurduğu düzenin işleyişini engelleyecek çatlak sesler susturulmuş olur. Bu ise adaletin yerine getirilmesidir.

Eserde adalet sisteminin yanlış işlediğini göstermek için Zekeriya ve Güher örneği verilir. Zekeriya resim bölümünde okuyan bir üniversite öğrencisidir, aynı zamanda sosyalist düşünceyi savunan bir gençtir. O, emekçinin sömürüldüğünü ancak bunu farketmediğini, emekçiyi aydınların bilinçlendirilmesi gerektiğini düşünür. Bu inanç doğrultusunda öncelikle kaldığı öğrenci yurdunda arkadaşlarını bilinçlendirmek ister. Bu durum düzen tarafından suç olarak kabul görür. Zekeriya yurttan atılır, bu da onun cezasıdır.

Zekeriya amacından sapmaz. Bir yandan arkadaşlarıyla örgütlenir, bir yandan halkın içine girerek emekçiyi bilinçlendirir. Bu da suç olarak algılanır. Zekeriya tutuklanarak ağır işkencelere maruz bırakılır. Aynı sebepten dolayı Güher de tutuklanmıştır.

Eserde, bu olaylardan yola çıkılarak adalet sistemindeki bozulmalara vurgu yapılmıştır. Burada şunu belirtmek gerekir ki birçok toplumcu gerçekçi eserde olduğu gibi Yağmur Sıcağı'nda da sosyalist kesimin eylem aşaması atlanmıştır. Yapılan direniş ve eylemlere yer verilmeden bu eylemler için kesilen ceza anlatılmıştır.

3.1.6. Din ve Dine Bakış

Toplumcu geçekçi eserlerde din, iki boyutta irdelenir; birincisi yozlaşmış dindir. Dinin yozlaşmış şekli sermayedarın elinde emekçiyi sömürmek için kullanılan bir silahtır. Sermayedar kesim din kisvesi altında halkı uyutmakta ve sömürülebilir hale getirmektedir. Burada sermayedarın benimsediği din anlayışı Tanrı'nın gönderdiğinden farklı, sermayedar zihniyete göre düzenlenmiş bir anlayıştır. Eserlerde dinin yozlaşmamış hali de işlenir. Burada din insanlar arasındaki eşitliği sağlayan Tanrı ile kul arasında bir köprü vaziyetinde ele alınır. Toplumcu gerçekçi yazarlar sosyalizmin din ile bir problemi olmadığını, sadece yozlaşmış dinin eleştiri konusu olduğunu vurgulamak için dinin bu iki şeklini de eserlerine konu edinmişlerdir.

Kara Ahmet Destanı'nda din, sermayedarın arkasına sığındığı bir kalkan olarak gösterilir. Eserde dinin kendisine değil, yanlış uygulamasına bir eleştiri yapılır. Yani dinin yozlaşmış uygulamaları eleştirilir.

Yozlaşmış din; kişinin bilinçlenmesini engelleyen, kişiyi geriye götüren bir olgudur. Yozlaşmış din anlayışı sermayedarın işine gelen bir anlayıştır. Çünkü sermayedarlar, dini afyon gibi kullanıp halkı uyutarak onları rahatça güdülebilir bir sürü haline getirebilmektedirler.

Eserde dindar görünüşlü kişiler olumsuz bir bakış açısıyla verilmiştir. Yobazlığı temsil eden, Daşduraklı Hilmi özürlüdür; elinde olmadan yellenir onun bu özrü dini noktadaki tutumuna gölge düşürür, onun ciddiyetini azaltır.

Din ile pisliğin özdeşleştirildiği görülür. Bu yüzden Ahmet, tuvaletten çıktıktan sonra elini yıkamadan işine devam eden kişinin Mestan Hoca olabileceğini tahmin etmiştir. Ahmet'in tahmini yanlış çıkar ama bu tahmin eserin bakış açısını ortaya koyar.

Haççа, oğlunun Kur'an kursuna gitmesini istemez. Çünkü Kur'an kursundan çıkıp ölü yuğucu olacaktır oğlu. Haççа'nın gözünde din eğitiminin sonu ölü yuğuculuk, okula gitmenin sonu kaymakamlıktır.

Kara Ahmet Destanı'nda dinin yozlaşmış tarafı eleştirilir; ancak dinin kendisine karşı bir olumsuz tavır yoktur. Eserde, dinin kişinin içinde duyması gereken bir inanış olduğu vurgulanır. Din kimseye gösteriş için uygulanmaz. Allah ile kul arasındadır. Sermayedarın benimsediği dindarlık göz boyamak içindir. Din; kişinin her yönden

ahlaklı, dürüst olmasını gerektirir ve kullardan gizli yapılır. Namazlarını kılan ve dini içinde yaşayan Irazca bu gerçeği şöyle ifade eder:

"Allah'ı kandıracağını sanıyor hileci köpek!... Allah da onun hilelerine kanacak sanki! Allah'ın gözü kör sanki! Allah'ın onun aklı kadar aklı yok sanki! Namazlar değil, Hecazlara varıp gelse fark etmez! Allah'ın gözünü de, benim gözümü de külleyemez!.." (Baykurt: 1977, 54)

Doruktaki Öfke'de de dinin iki türlü algılanışı söz konusudur; birincisi, kişiyle Tanrı arasındaki münasebetin kurallarını ortaya koyan sistem; ikinci ise kişileri sömürmek amacıyla kullanılan sömürü aracı.

Birincisinde din kişinin ruh dünyasını besleyen bir olgudur. Sultan nine namaz kılar, namaz kıldıktan sonra ruhi doygunluğa ulaşır. O, namazı sadece Tanrı için kılar. Zaten dînî uygulamalar, Tanrıyla fert arasındaki gizli kalmalıdır. Eserde dinin bu tür algılanışı, yozlaşmamış dini ifade eder.

Din, kişinin Tanrı'ya ulaşmasını sağlayan bir yoldur. Ancak onu yozlaştırarak faklı emellerine alet edenler vardır. Eserde dini yozlaştıran yobazlar eleştirilmiştir:

"–Ne demiş eskiler. Hocamın dediğini yap, gittiği yola gitme.

– E yaman olur hocalar, Yaman ki… Kendi yaptıklarını kara kaplıya uydururlar. Bizimkiler ise tümden aykırıdır. Onlara kalsa cennetin yaşamını sadece kendileri paylaşacaklar." (Toy; 1977, 30)

Doruktaki Öfke'de dine bakış olumludur. Ancak dini yozlaştırıp çıkarlarının hizmetinde kullananlar eleştirilmiştir.

Yayla'da da din iki boyutlu olarak ele alınır: Tanrı ile birey arasındaki manevi kurallar bütünü, kişiyi geriye götüren yoz inanışlar. Bunlardan ilki dinin özünden sapmamış halidir. İkincisi ise sermayedar tarafından yozlaştırılan dindir. Sermayedar dini yozlaştırmak suretiyle din aracılığıyla halkı geri bırakmış ve sömürmüştür.

Eserde Ballıdere köyünün imamı yozlaşmış dini temsil eder.

"Aya gidilmez diyordun bak gitti, öte bile geçti eloğlu. Şimdi Merih'ten dört yıllık yoldan geliyor sesi. Sen ise bizi buralarda tutmak istiyorsun zorla."

Köy hocası kızıyor: "Seni tutan yok bire cahil! Canın çekiyorsa, deha yol! İstersen güneşe git bre! Ne karışırım ben Allah'ın akıllandıramadıklarına!" (Baykurt: 2008, 52)

Ancak dinin aslı olumlu bir bakış açısıyla verilir. Dinin aslı halkın inandığı, sadece Tanrı ile birey arasında yaşanan manevi duygu hali olarak verilir. Burada ele alınan din yozlaşmamış dindir:

"Allah'ın bereketine şükranlar sundu. Bereketi bol Halil İbrahim Peygamber'in adını andı. Bir de Fatiha okuyup elini yüzüne çaldı." (Baykurt: 2008, 92)

Eserde din kişiye huzur veren manevi kurallar bütünü olarak değerlendirilir. Din Tanrı'nın gönderdiği şekliyle böyledir. Ancak sermayedarlar, dini kendi çıkarlarına uydurup yozlaştırmakta, bu suretle fakir emekçiyi sömürmektedir.

Damağası'nda din de diğer toplumsal değerler gibi yozlaşmış bir yapı olarak ele alınır. Sermayedar kesimin, gücüne güç katmaktan başka gayesi olmadığı için sermayedarlar dini normları uygulamazlar. Bunun da ötesinde dini çıkarlarına uydurarak halkın dinî duygularını sömürürler. Bu aşamada din artık Tanrı'dan gelen kurallar bütünü olmaktan çıkmış, insan-tanrıların belirlediği kurallar dizgesi halini almıştır; yani yozlaşmıştır.

Emekçi kesim için ise durum tamamen farklıdır. Sermayedarları yücelten mevcut düzen onların sefalete itilmesine göz yummuştur. Yoksulluk ve sefalet birçok manevi değeri yok etmiştir. Kişinin sefil bir haldeyken dini yaşaması imkânsızlaşmıştır. Din olarak benimsenen inançlar ise batıl ve yozlaşmış inançlardır. Çorum Cezaevi'ndeki mezarlık ve ölü ile ilgili inanışlar ola bu türden hurafeler olarak verilir.

Eserde dine doğrudan doğruya olumsuz bir bakış yoktur. Ancak uygulanan mevcut dini kuralların sermayedar kesim tarafından yozlaştırıldığı, böylece dinin insanları kandırmak için kullanılan bir araç haline geldiği düşüncesi vurgulanır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de dinin iki şekline yer verilir. Eserin yozlaşmamış dine yaklaşımı olumludur. Bu yaklaşım biraz da Kemal Tahir'in sosyalizm anlayışı ile ilgili olmalıdır. Kemal Tahir "doğu tipi üretim tarzı" fikrini geliştirirken doğu tipi sosyalizmi de hesaplamış olmalıdır. Sosyalizmin Rusya'da olduğu gibi Tanrı tanımaz halinin Türkiye'de kabul görmeyeceğini iyi bilen yazar din ile sosyalizmi uzlaştırmaya çalışmıştır. Buna uygun olarak İmam Durmuş Efendi'ye sosyalist bir kimlik vermiştir. İmam Durmuş Efendi, halkın sevdiği dini bütün bir âlimdir. O yobaz din adamlarından farklı olarak İslâmiyet'in akla hitap ettiğini savunmaktadır. İslamiyet akla ve mantığa uygun bir dindir. Adalet ve eşitlik dinidir. İslâm tarihinde bu adaleti en iyi sağlayan Hz.

Ömer'dir. Günümüzde ise Hz. Ömer ahlâkını topluma yerleştirecek olan düşünce sosyalizmdir. Durmuş Efendi'ye göre sosyalizm tastamam Hz. Ömer ahlâkıdır.

Durmuş Efendi'nin bu yaklaşımı sosyalizm ve dini uzlaştırır. Böylece din sosyalizm için bir tehlike olmaktan çıktığı gibi Tanrı tanımaz sosyalist anlayışa manevi bir yön katan bir unsur olur. Tabi burada bahsedilen dinin yozlaşmamış halidir.

Bir de dini yozlaştıran yobaz din adamları söz konusudur. Bunlar dini kullanıp milleti sömürgeleşmeye sürüklemektedir. Yobaz din adamlarına göre milli mücadeleyi başlatan Mustafa Kemal padişah ve din düşmanıdır. Aynı zamanda İslam Dünyası'nın halifesi olan padişaha karşı gelmiştir. Onun katli vaciptir. Yobaz din adamları bu görüşleriyle milleti mücadeleden alıkoymak için uğraşmışlarıdır. Oysaki Durmuş Efendi gibi gerçek din adamları, M. Kemal'in yanında mücadeleye katılmış, vaaz ve hutbelerinde milli mücadelenin cihat olduğuna işaret etmişlerdir.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da dine doğrudan doğruya temas edilmez. Ancak maddi güçlerine dayanarak emekçiyi ezen sermayedarın kendisini Tanrı ilan ettiğine değinilir. Sömürgeci güçler emekçinin kalbine öyle bir korku salmıştır ki bu Tanrı korkusunu geçmiştir.

Bu sebeple ezilen emekçiler Tanrı'dan çok sermayedarlardan korkarlar, Tanrı'ya değil onlara iman edip Tanrı yerine onlara ibadet ederler. Bu ibadetin şekli üretimdir. Onlar üreterek ölümlü tanrılarına şükranlarını bildirirler.

Eserde emekçiyi temsil eden karıncalar sermayedarları temsil eden filler sultanına bu şekilde iman eder:

"Ne olacak, koca bir karınca ulusunun canının bağışlanması karşılığında bir saray yapıyorsunuz, birazcık de yiyecek taşıyorsunuz ambarlarına. Bu da iş mi, canınızı bağışladı ya var eden, yok eden filler sultanı… Çok şükür filler sultanına…

Hep bir ağızdan:

"Çok şükür filler sultanına," deldiler.

"Var eden ki, kahreden ki odur."

"Odur, "dediler gene, hep bir ağızdan karıncalar." (Kemal: 2008, 43)

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da ele alınan din, yozlaşmamış olan dindir. Toplumcu gerçekçi eserlerin çoğunda din, sermayedarların eline geçerek yozlaşmış, fakir halkı

uyutmak için kullanılan bir afyon gibi yansıtılır. Bu eserde ise bahsedilen anlayışın tam tersi bir durum söz konusudur. Bu sefer dini temsil eden kişi samimidir, ancak emekçi kesimden birisi dini çıkarlarına araç eder.

Eserde dini, cezaevinin imamı temsil eder. İmam, gençliğini cezaevindeki hükümlüleri, doğru yola getirmek için verdiği çabalarla geçirmiştir. Onların doğru yolu bulması için, Tanrı'ya yaraşır bir kul olmaları için samimi bir şekilde uğraşmıştır; ancak bir sonuç alamayınca bu çabasından vazgeçmiştir. Burada bozuk bir düzenin hükmettiği ortamda manevi değerlerin işlemeyeceği vurgulanmıştır. Her açıdan bozuk bir düzenin içinde yaşayan kişi özünden, dolayısıyla da Tanrı'dan uzaklaşacaktır.

İmam çabalarından bir sonuç alamayınca hükümlülerden umudunu kesmiştir. Yaşar Yaşamaz, imamın umudunu yeniden canlandırır. Onun gösterdiği dindarane tutum imamı mutlu eder, imam ahir ömründe en azından bir kişinin imanına vesile olabilmenin sevincini yaşarken Yaşar'ın kendisini çıkarlarına alet ettiğinden habersizdir.

Her işin rüşvetle halledilebileceğini öğrenen Yaşar cezaevinden çıkmadan önce zengin olmayı kafasına yerleştirir. Yaşar, bu amaçla uyuşturucu işine girer, cezası dolmak üzere olan bir arkadaşıyla anlaşır. Arkadaşı cezaevine uyuşturucu gönderecektir, Yaşar da onları satacaktır. Yaşar, uyuşturucuyu fark ettirmeden, imamın cübbesine iğneleyecektir. Yaşar uzun bir süre bu işi yapar, ama bir gün yakalanır. İmam hayal kırıklığına uğramıştır. İmamın hükümlüler hakkında beslediği iyi niyetler birden yok oluverir.

Eserde mevcut düzen ile dini inanış arasında sıkı bir bağ olduğu vurgulanır. Bozuk bir düzenin hâkim olduğu ortamda manevi değerlerin uygulanamayacağı Yaşar'ın imama yaptığı aldatma ile ortaya konulur.

Dik Bayır'da dinin yozlaşmamış şekli ile işlenir. Dini uygulamalar kişiyi Tanrı'yla uzlaştıracak, ahirette kurtarıcı olacak unsurlar olarak ele alınır.

"Bismillah, dedi. Allah var etsin. Sizin dünya işiniz daha çok ya, benimle Hatun Ananızın bir ayağı çukurda… Akşamı, yatsıyı camide eda edeyim. Bunca günah üstüne bir namaz ilen ahireti gurtarırsak bize de eyisinden bir pravo..." (Sayar: 2002, 116)

"Bizi kurtarırsa namaz kurtarır, diye söylene söylene avluya çıktı." (Sayar: 2002, 225)

Müslim Ağa sürekli kendisi için namazın bir kurtarıcı olduğunu söyler ve namaz kılar. Ancak ev halkına böyle bir tavsiyede bulunmaz. Çünkü din Tanrı ile kul arasındadır, kişi isterse ibadet eder. Ayrıca dini uygulamalar genelde yaşlılar tarafından benimsenmiştir. Bu açıdan din yaşlılara ait bir uğraş olarak ele alınır.

Din **Acı Lokma**'da da iki yönüyle ele alınır. Birincisi yozlaşmamış din, kincisi ise Tanrı'nın gönderdiği dinin insanlarca şekillendirilip, bozulduğu yozlaştırıldığı bir olgudur.

Eserde dine bakış olumsuz değildir. Din kişinin acısından sevincine ihtiyaç duyduğu bir manevi dayanaktır. Tanrı ile insan arasında yaşanan bir duygu geçişimidir.

Ancak dinin yozlaşmış haline karşı olumsuz, eleştirel bir bakış açısı ortaya konulur. Bu yozlaşmış dinin kuralları Allah tarafından değil sermayedarlar tarafından konulmuştur. Sermayedar kesim halkın dini duygularını kullanarak onu sömürmekte, dini referans göstererek insanları cahil bırakmaktadır.

Bazı yobazlar da yine halkın inanışlarını kullanarak onları sömürüler. Dini bilgilerin parayla satılması doğru olmadığı halde köy hocaları okuttukları çocuk başına pay almaktadırlar. Devletten maaşını alan bu insanlar haksız yere bir de haklı soymaktadır:

"Hoppala! Vermez oğlum. Kendisi okutuyor dedik a. Yalnız namaz dualarını belletti mi, harman kalkımında üç ölçek ekin alıyor her çocuğun babasından. Artık kuzusu, tavuğu, yağı, yumurtası, fitresi, zekâtı da caba…" (Erdinç: 2006, 207)

Hocalar halkı eğitimden alıkoymakta din adına da doğru bilgilerden ziyade batıl inanışları öğretmektedir. Bu sebeple cahil halk, din dendiğinde üfürükçüleri hatırlamakta, zorda kaldıklarında onlara koşmaktadır; ama doğal olarak onlar halka çare olamamışlardır:

"Haydi, Zahide Teyzeyle yine üfürükçüye! Hiç unutmam, bir aksakallı hoca okudu, üfledi, boynuma bir muska, belime tülbent içinde bir ot bağladı.

"Bir daha işemez" dedi. Amma daha o gece, düşümde bir çövdürme yarısında en önce ben koyuverdim ve uyanınca ne göreyim hocanın otunu da ıslatmışım. Muskasını da (…)" (Erdinç: 2006, 66)

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da din, yaşlıların benimsediği daha çok kültürel yönü benimsenen bir sistem olarak ele alınmıştır.

"Çinçin'de dört beş tane cami vardı. Bunların biri de Çalışkanlar mahallesindeydi. Samsun asfaltı ile Çinçin arasındaki boş arsada.

Bir iki kez halıları çalınmıştı. Bu yüzden halı da konmazdı. İşi gücü olmayan yaşlılar giderdi camiye. Babası da gitmezdi. Bayram günleri kalabalık olurdu. Mevlüt okunduğu günler çocuklar kapıda beklerlerdi mevlüt şekeri almak için." (Güney: 1999, 64)

Eserde din beyinleri uyuşturan bir afyon olarak gösterilir. Sermayedarların, emekçiyi uyutup sömürmek için kullandıkları bir tür uyuşturucudur din. Onun sadece kültürel yönü benimsenir:

"Ben şahsen, Kurban ve Ramazan bayramlarının benimsediğim tek yanı, insanları bir araya getirmeleriydi. Yoksa dini inancım kesinlikle kaybolmuş, dinin kişileri uyuşturan bir afyon gibi telkinlerle kanımıza karıştırıldığını anlamaya başlamıştım." (Güney: 1999, 166)

Gemileri Yakmak'ta, kapitalist sistemin yönetiminde olan her şeyin bozulduğuna yozlaştığına vurgu yapılır, din de bunlardan biridir. Din adamları, dinî kimliklerinin verdiği saygınlığı kullanarak halkı maddi anlamda sömürür. Öte yandan din adamları Tanrı'nın kitabını şahsi çıkarlarına uydurarak din adına cevaz verirler, Tanrı'nın adını kullanarak insanları kandırırlar. Kısacası din, din adamlarının eliyle yozlaştırılır, kapitalizmin kokuşmuş yapısı içinde çürümeye bırakılır. Bu yozlaşmadan kurtulmanın çaresi toplumsal dönüşümdür.

İş Sürgünleri'nde dinin yozlaşmış tarafı ele alınır. Bu yozlaşmış din anlayışı her türlü gelişmeyi ilerlemeyi reddetmekte, dar bir bakış açısına bağlanmaktadır. Bu yozlaşmış dinin temsilcileri, Tanrıyla anlaşmış gibi davranmakta, âdeta Tanrı adına insanları benimseyip, hor görmektedirler.

Örneğin Ramazan Gayeli, yobaz bir dindardır. Tercüme odasına koyduğu kumbarada Allah için, gâvurla cihad etmek için yetiştirilen öğrencilere para toplar. Bu aslında sadaka kutusu gibidir; ama Ramazan Gayeli sadakadan çok haraç toplar; çünkü zorla alır. Bunu din adına yaptığını, din adına savaşacak gençler için topladığını söyler; ama kendisi gâvurlarla içli dışlıdır. Birçok sosyalist Müslüman'a komünist damgası vurarak onları cennetten kovarken, gâvurlara iltifatlar yağdırır. Eserde bu tür yozlaşmış din anlayışı eleştirilir.

Göçük'te de dinî inanışın daha çok yozlaşmış ve hurafe haline gelmiş kısmı konu edilir. Kapitalist anlayışa bağlı yönetimin kokuşmuş yapısı her alanda kendini göstermiştir. Bu yapı halkın inançlarına da yansımıştır. Halk din yerine dine atfedilen hurafelere inanmaya başlamıştır. Öte yandan din kurumlarının üyeleri olan din adamları da yozlaşmış, dinî uygulamaktan uzaklaşmışlardır.

Şehmuz'un İbrahim ve Kezban'a anlattığı bir anı bunu açıkça ortaya koyar. Şehmuz bir keresinde şoför olarak bir keşfe katılır. Bir hâkim ve birkaç memurun yer aldığı keşif grubu bir tarlanın kime ait olduğu konusunda karar verecektir. Tarla esasen fakir bir köylüye aittir; ancak köyün zengini olan birisi tarlaya sahip çıkmıştır. Yanında da başta köyün imamı olmak üzere hatırı sayılır şahitler getirmiştir. Köyün imamı bu tarlanın zengin adama ait olmadığını bilmektedir; ama alacağı parayı düşünerek yalancı şahitliği kabul eder. Vicdanını rahatlatmak için de geniş bir ayakkabı giyerek zengin adama ait bir tarladan toprak alır ve içine doldurur. Yemin ederken de, bu ayağımın altındaki toprak falancaya aittir, ifadesini kullanır. Ancak Şehmuz'un da yardımıyla imamın foyası ortaya çıkar. Eserde din adamlarının sermayedara yardakçılık yaptığı ve dini yozlaştırdığı ifade edilir.

Yağmur Sıcağı'nda din, ilâhi kurallar bütünü olarak değil; kültürel bir değer olarak ele alınmıştır. Din kültürün bir parçasıdır, bu haliyle toplumun yaşayışına etki eden bir güçtür. Aynı zamanda din, gelişen çağdaş değerler karşısında etkisini yavaş yavaş kaybeden ve belli ritüellerle sınırlı kalan bir güçtür. Dinî uygulamalar genel olarak yaşlılarla özdeşleşen ve sadece yaşlıların uygulaması gereken kurallar olarak verilir. Eserde dine olumsuz bir bakış açısı söz konusu değildir. Ancak dinin ölüm, bayram gibi belli zamanlarda uygulanan kültürel bir olgu olduğu anlayışı vurgulanmış, din asıl içeriğinden uzaklaştırılmıştır.

3.1.7. Aile ve Aile Ailişkileri

Toplumcu gerçekçi eserlerde iki aile tipi ile karşılaşırız. Bunlardan ilki yozlaşmamış ailedir; tüm toplumsal sistemlerin yozlaştığı bir süreçte özünden kopmayan bu aile tipi toplumsal dönüşümü gerçekleştirecek olan halkın çekirdeği olarak değerlendirilir. Öte yandan kokuşan toplum içinde yozlaşmaya yüz tutmuş aile tipine de yer verilir. Bu ailelerin varlığı toplumsal dönüşüme olan ihtiyacın bir kanıtı olarak gösterilir.

Kara Ahmet Destanı'nda aile kurumu, toplumun dönüştürülmesi konusunda önemli görevleri olan bir yapı olarak verilir. Öte yandan aile uğrunda fedakârlık yapılması gereken bir kurumdur. Bayram, ailesi için Daşduraklı Hilmi'nin baskılarına katlanır. Ahmet de ailesini içinde bulunduğu çileli durumdan kurtarmak için okumayı hedeflemiştir. Dolayısıyla aile ferdin şahsi yaşamından ödün vererek sahiplenilmesi gereken bir kurum olarak ele alınır.

Doruktaki Öfke'de aile kurumu törelerin hüküm sürdüğü bir kurumdur. Aile ferdin bağlı olduğu ve hesap vermek zorunda kaldığı bir topluluktur. Ailedeki her ferdin bir diğerine karşı sorumluluğu söz konusudur.

Eserde aile kurumunda fertlerin uymaları gereken bir dizi kuralların olduğu görülmektedir. Örneğin; ailede babanın sözünün geçmesi, küçüklerin büyükler karşısında konuşmaması, büyüklere hürmet gösterilmesi, sofra vakti tüm aile fertlerinin mutlaka sofrada bulunması gibi kurallar söz konusudur. Tüm bu kurallar aile içi asayişi sağlamaktadır. Bu kurallar gelenek halini almıştır. Her nesil bir sonrakine bu kuralları aktarır.

Dik Bayır'da ele alınan aile düzeninin belli bir sistemi, kurallar bütünü vardır. Aileyi baba yönetir. Çocuklar büyüyüp yeni yuva kursalar da ailelerinden kopmazlar. Aile reisi olan baba günlük yaşama ait kuralları biraz içinde bulunduğu zamana göre biraz da geçmişte gördüklerine dayanarak belirler ve bu kuralların dışına çıkılmaz. Evde babadan sonra büyük erkek kardeşin sözü geçer. Babanın yokluğunda evin yönetici odur. Kadınlar evde konumlarına göre ikinci dereceden söz sahibi olurlar. Gelinler ve gelinlik kızlar doğrudan fikir beyan etme hakkına sahip değillerdir. Kadınlar ailenin namusudur.

Müslim Ağa ailesinde de aynı düzen devam eder. Ailede söz Müslim Ağa'nındır. İki oğlu, iki gelini, eşi, gelinlik kızı ve üç torunun oluşturduğu büyük bir aileyi yönetir Müslim Ağa. Kadınlar onun karşısında konuşmaz, oğulları da ancak sorduğunda söylerler.

Bu düzen Müslim Ağa'ya babasından kalmıştır. O; babasının yönetiminde beğenmediklerini çıkarmış, biraz da kendisi eklemiş yıllardır süregelen bu düzeni benimsemiştir.

Aile toplumun bir minyatürüdür. Müslim Ağa ailesinde yaşanan yozlaşmalar, yıkımlar, yolsuzluk ve sefalet esasen Beydiyar köyünü hatta biraz daha ilerisini, Türk emekçisini temsil etmektedir.

Acı Lokma'da aile toplumu yansıtan bir yapılanma olarak verilir. Ailelerdeki düzen, toplumun da düzenli olmasına işarettir. Ailenin düzen ve mutluluğunu sağlayan ise maddi durumun iyi olmasına bağlanmıştır. Bir ailenin ekonomik durumu iyi ise o ailede huzur ve mutluluk vardır. Huzurlu aileler de huzurlu toplumlar oluşturacaktır. Çünkü aile, toplumun fihristidir. Eserde aile içi huzur ile ekonomik durum şu şekilde ilişkilendirilir:

"Hele evlenelim de, sevgi de istim gibi arkadan gelsin dedik gelmedi. Çocuk geldi. İkimiz birden onu severken, birbirimize alışır gibi olduk. Paramız yettikçe aramızdan su sızmadı, yetmedikçe benim gözlerimden ha bire yaş sızdı." (Erdinç: 2006, 233)

Eserde, aileler genelde sefalet yaşadığı için toplumun da düzensiz olduğu, her şeyin kokuşmuş bir yapı üzerine kurulu olduğu ifade edilir.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da da aile kurumuna yer verilir. Toplumsal yozlaşmaya bağlı olarak aile kurumu da çürümüş, yozlaşmıştır. Yoksulluğun neden olduğu bu yozlaşma birçok ailenin dağılmasına, huzurunun bozulmasına neden olmuştur.

Yaşar'ın ailesi yoksulluk içinde bir hayat yaşamaktadır. Babasının kazancı evin geçimine yetmeyince çaresiz, annesi de çalışmaya başlar. İlkin çamaşır yıkar, sonra bir eve hizmetli olarak girer. Anne, gün geçtikçe değişmeye başlamıştır. Yeni kıyafetler, bol kazanç ve bazı geceler eve gelmeme durumları babayı şüpheye sevk etmiştir. Bir gün babası, annesini takip eder ve onun kendisini sattığını öğrenir. Çılgına dönen baba, anneyi bıçaklayıp öldürür. Yaşar ve ablası yalnız kalır. Çaresiz kalan abla kardeşine bakabilmek için kendisini satar, bir gün de tamamen ortadan kaybolur, Yaşar artık yalnızdır. Ne yapacağını şaşırmıştır. Çaresiz hırsızlığa başlar. Yaşar'ın ailesini yoksulluk dağıtmıştır. Bozuk düzenin adaletsizlik uygulamaları toplum içinde kargaşa oluşturduğu gibi, toplumun küçük bir birimi olan aileyi de kaosa sürüklemiştir. Yaşar'ın ailesi esasen Çinçinler'deki ailelerin genelini yansıtmaktadır. Toplumun bu kokuşmuşluktan kurtulması için köklü bir dönüşüm gereklidir. Bu dönüşüm de eserde devrimin gerçekleşmesine bağlanmıştır.

Gemileri Yakmak'ta aile toplumu temsil eden, toplumun en küçük birimi olan bir kurum olarak ele alınır. Bu kurumun yöneticisi babadır. Çünkü Türk toplumu ataerkil bir aile yapısına sahiptir. Kadın ise ailede evin önemli bir unsurudur. Evin her şeyi ile kadın ilgilenir. Kadın eşine destek olur, çocuklarına sahip çıkıp onlara gereken terbiyeyi verir. Yoksul Anadolu ailelerinde kadın yetmeyeni yetiren çocukları için âdeta yoktan var eden fedakâr bir kişidir. Ailede çocuk ise anne – babanın umudu, onları yaşama bağlayan sihirli bir bağdır. Özellikle emekçi için adeta bir kurtarıcıdır.

Eserde iki aile ele alınır; Musdo ve Memo'nun ailesi. İki aile de yukarıda bahsedilen özellikleri taşımaktadır.

Musdo evin erkeği, yöneticisidir. Evin geçimini Musdo sağlar. Zelluş ise evin geri kalan yükünü üstlenir. Onun için evi, eşi ve çocuğu onu hayata bağlayan güçlerdir. Zelluş, her türlü güçlüğe yoksulluğa ve çileye ailesi için katlanabilir.

Aynı şekilde Memo, Yıldız ve çocukları Ayşe ile Ali de bir aileyi oluşturur. Bu aile de tipik Anadolu ailesidir. Bu ailelerin ortak özelliği yaşadıkları yoksul hayattır.

Kapitalist sistemin yoksul bıraktığı toplumun alt birimi olan aileler de yoksuldur. Esere göre ailelerin kalkınmasının tek çaresi ise devrimle gelecek olan sosyalist düzendir.

İş Sürgünleri'nde, toplumun bir alt birimi olarak verilir. Her aile ait olduğu toplumu yansıtmaktadır. Türkiye'den Almanya'ya giden işçi aileleri de Türk toplum yapısını temsil ederler. Bu aileler fakirdir. Geçim tek kişinin, babanın, omuzlarındadır. Anne ise evi çekip çevirmekle yükümlüdür. Her durumda kocasına sadık olan anne, kendini evine ve çocuklarına adar. Evde eşinin yetişemediği yerde kendisi devreye girer. Genelde çok çocuklu olan bu ailelerde yönetim babadadır. Aile bu temel yapısını korumakla birlikte düzenin ortaya çıkardığı yozlaşmadan da kurtulamaz. Böylece düzendeki bozukluk toplumun en küçük birimi olan aileye kadar iner.

Yağmur Sıcağı'nda Osman Baba ve Prof. Dr. Ali İhsan Arta'nın ailesi ele alınmıştır. Bu iki örnekle aile kurumunun da yozlaşmaya yüz tuttuğu ifade edilmiştir.

Osman Baba, eşi Fatma Ana'yı kaçırmıştır. Bu çift ilk başlarda düzenli bir hayat yaşamış; ancak toplumdaki bozulmalar onların aile ortamında da belli sarsılmalara yol açmıştır. Oğulları Şefik, bozulmakta olan bu toplumun içinde büyümüştür. Toplumdaki bunalımlı yapı onu etkilemiş, ailesine karşı sorumsuz bir kimlik geliştirmesine neden olmuştur. Şefik'le ilgili olumsuzluklar dışında Osman Baba'nın ailesi kültürel

kaynaklardan beslenen bir aile olarak yansıtılır. Buna göre baba evin yöneticisidir, sözü hem eşine hem çocuklarına geçer. Anne ise babanın en büyük yardımcısıdır. Evi çekip çeviren odur.

Ali İhsan Arta ve Güher Arta arasındaki münasebet ise bunun tam tersidir. Güher, bir inat uğruna, biraz da annesinin maddî beklentilerinin kurbanı olarak kendisinden oldukça yaşlı olan Ali İhsan Arta ile evlenmiştir. Aradan uzun zaman geçmesine rağmen ailesini benimsememiş ve sonunda kocasını aldatmıştır. Toplumun fihristi olan aile kurumunun bozulması da mevcut düzenin toplumsal yapıya etkisinin bir uzantısı olarak verilir.

3.1.8. Kadın ve Kadının Toplumdaki Yeri

Toplumcu gerçekçi eserlerde kadın, toplum içinde ezilen bir birey olarak ele alınır. Mevcut düzenin neden olduğu toplumsal kokuşma emekçiyi sömürülmeye itmiştir. Bu düzen içinde kadın daha fazla ezilmektedir. Kadınların çoğu düzenin çarkları arasında ezilen kocalarından zulüm görmekte bir kısmı da cinsel sömürüye maruz kalmaktadır. Bunun yanında toplumcu gerçekçi eserlerde düzene başkaldıran kadınlara da yer verilir.

Kara Ahmet Destanı'nda kadın, toplumda ikinci planda yer alan bir birey olarak gösterilmiştir. Aile düzenin yöneticisi erkektir ve erkek ne derse o olur. Kadının bilgisi, düşüncesi eksik olduğundan onun sözüne itibar edilmez. Eserdeki bu anlayışın iki çıkış noktası vardır. Birisi köy kökenli olmanın verdiği sabit görüş, ikincisi ise yobazlığın öne sürdüğü yoz görüş.

Karataş köyünde kadın, geri plandadır. Köyde erkeklerin sözü geçer. Ayrıca bir fayda sağlamayacağı düşüncesiyle kız çocukları okutulmaz. Bu anlayışı Haççа bozmuştur. Eşi Bayram'la mücadele ederek, kızı Şerfe'yi liseye kadar okutmayı başarmıştır ama daha fazlasına gücü yetmemiştir.

Kadınların geri planda olması, dayak yemeleri yazgılarının gereğidir. Her kadın kocası tarafından dövülür. Kadın, dövülmeye ve ezilmeye alışmıştır:

"Bizimki bu!..." dedi Hava, " Kaşındıkça dayak yemek kocalarımızdan! Sen gene seyrek yiyorsun. Döğünce de yufkadan geçiyor Bayram komşu. Süleyman benim keşkeğimi çıkarır haftada. Haftada olmazsa on beş günde. Dışarıda dolup dolup evde boşalıyorlar. Yaşam onları dövüyor. Onlar bizi…" (Baykurt: 1977, 60)

Emekçiler ezilen taraftır, emekçi kadınlar ise iki kez ezilmektedir. Eserde kadın bozuk düzenin hükmü sürdükçe ezilmeye mahkûm olacak birey olarak ele alınmıştır.

Doruktaki Öfke'de kadın ve kadının toplumdaki yeri, birçok toplumcu gerçekçieserin aksine yozlaşmadan uzaktır. Kadın ailenin önemli bir ferdidir. O, zor işlere koşulmamalı evde kaldırabileceği işleri görmelidir. Bir erkeğin eşini ormanda çalıştırması abestir. Çünkü orman işi ağır iştir ve bir kadın bu işin altından kalkamaz. Kadını koruyup kollamak erkeklerin görevidir.

Kadın ayrıca bir eğitmendir. Çünkü çocuğun büyümesiyle o ilgilenir. Eserde bu husus şöyle dile getirilmiştir:

"Analık zordur kızım. Kendimden bilirim. Pek zordur hem de." (Toy: 1977, 9)

Anne olmak ve çocuk yetiştirmek kadının görevidir. Her ne kadar evi baba yönetse de kadın evi çekip çevirir.

Eserde kadına, kültürel bir yaklaşımla bakılmış ve kadın Türk töresindeki yerine oturtulmuştur.

Yayla'da kadına bakış iki farklı algıya göre verilir. Birincisi emekçinin (halkın) kadına bakışıdır. Halkın anlayışına göre kadın evin direklerinden birisidir. Evi çekip çeviren, aile ile ilgili kararlara ortak olan bir bireydir. Bu bakış açısında kadının manevi yönü ön plana çıkarılmıştır. Eserde bu bakış açısına verilecek en iyi örnek Kamer Ana'dır. Kamer Ana ailede Çakır Hasan ile eşit söz hakkına sahiptir. Hatta o, Çakır Hasan'ı zaman zaman fikirleriyle yönlendirir; ailenin yükünü eşit olarak paylaşırlar.

Kadına farklı bir bakış açısı olarak sermayedarın kadın anlayışı verilir. Sermayedara göre kadın cinsel zevk aracıdır. Onun manevi yönü hesaba katılmaz. Sermayedarın bakış açısı Hoca Bey'in şu sözleriyle örneklendirilir:

"Üç ayda boşanma kararını aldı avukat helal olsun! Ne kalıyor? Yeni bir yuvanın kurulması. Daha doğrusu yeni bir yaşamın… Çünkü Hesna zaten dengim değildi. Temelli çekilmezin biri oldu. (…) Birde çok eskidi canım bayatladı iyice…" (Baykurt: 2008, 14)

Hoca Bey eski eşini yaşlandığı için boşar, yeni evleneceği kişiyi hayal ederken de sadece cinsel yönünü düşünür.

Bu iki farklı bakış açısı esasen sosyalist anlayış ile kapitalist anlayışın bakış açısını vermektedir. Burada sosyalizmin eşitlikçi anlayışı vurgulanır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de kadın konusuna değinilir. Eser, 1900'lü yılları ele almaktadır. Dolayısıyla eserde kurgulanan kadın tipleri de bu yıllardaki kadına bakış açısıyla doğru orantılı olmuştur. Buna göre iyi bir kadının temel özelliği evine bağlı olmasıdır. Kadının hayatı evle sınırlı olmalıdır. Ahlâklı bir kadın şartlar neyi gösterirse göstersin namusunu çiğnetmez, dedikodu, gevezelik gibi huylardan uzak olur. Eserde bu kadın tipini Canseza temsil eder.

Mahir Bey'in eşi Canseza, Sultan Abdülhamit'in kızı Naile Sultan'ın sarayında büyümüş bir Çerkez cariyedir. Canseza saray eğitimi görmüş bir kadındır, itaatkâr ve akıllı birisidir. Tüm bu özellikleri onu diğer cariyelerden ayırmaktadır. Canseza bu iyi hasletleriyle Sultan Abdülhamit'in yaveri ve özel marangozu olan Mahir Efendi ile evlenmeye lâyık görülür.

Eserde kötü kadın karakterlerine de yer verilir. Bu kadınlar ahlâkı ikinci plana atmış; çıkarları peşinde koşan kadınlardır. Denizli'de bir ekmek için kendilerini satan kadınlar, İstanbul'da daha rahat yaşamak için kendilerini yabancı askerlere peşkeş çeken paşa eşleri kötü kadın karakterini temsil etmektedir.

Eserde Canseza ve onun temsil ettiği kadınlar dönüşen toplumun alt yapısını oluşturan kadınlar olarak verilir. Diğerleri ise çürümekte olan düzenin çarkları arasında benliğini kaybetmiş kimselerdir.

Dik Bayır'da ele alınan kadın, geleneksel kadın tipini yansıtmaktadır. Kadın toplumda söz sahibi değildir. Onun fikrine, sözüne güvenilmez. Kadın evleninceye kadar babasının, evlendikten sonra kocasının emri altındadır. Bu anlayış Beydiyar köyünde bir töre gibi kabul görür ve gelecek kuşaklara aktarılarak devam eder:

"Suçsuzdu Elif. 'Otur derler oturur, Kalk derler kalkardı... Köy kızının yazgısı buydu." (Sayar: 2002, 262)

Kadının görevi iyi bir eş, iyi bir anne olmaktır, bunun dışında pasif kalması iyidir. Onun hakkındaki tüm kararları erkek verir, kadına bunları uygulamak düşer. Eserde kadının ikinci plana atılması ve ezilmesi eleştirel bir dille işlenir.

Acı Lokma'da, cahil kalmış toplumlarda kadının hor görüldüğü, onun sadece dişilik yönüne bakıldığı vurgulanmıştır. Kadının doğru düşünemeyeceği bu sebeple kadın sözünün tutulmaması gerektiği anlayışının ön planda olduğu ifade edilmiştir.

"Valla efendi benden akıl istersen…"

"Karı aklı istemem!" (Erdinç: 2006, 70)

Cahil halk bu anlayışı savunduğundan kadın ikinci plana itilmiştir. Kadın evinin kölesi olmalıdır. Bu anlayış esasen kapitalizmin sömürdüğü emekçinin öcünü eşinden alması olarak değerlendirilir. Böylece kadının hem eşi hem de düzen tarafından ezildiği ifade edilir.

Kadının bilinçlenmesi, toplumun dönüşümünde etkin olması ve iyi bir anne olması için eğitim görmesi gerektiği vurgulanır:

"Bu memlekette çocuklardan önce anaları okutmalı. Eline ekmeği verip de çocuğu sokağa salanı dövmeli." (Erdinç: 2006, 168)

Görüldüğü gibi kadına eğitim öngörülmektedir. Dikkat çeken bir başka husus da dayağın layık görülmesidir. Kadının dövülmesi gerektiği anlayışı yine cahil halkın kadına bakış açısı olarak verilir.

Eserde kadının cinsel istismara maruz kalmasına da değinilmiştir. Cahil halkın kadını bir cinsel obje olarak gördüğü anlayışı şu vaka ile sunulur:

"Ebe Hanım da ebe hanım ama ha! Sen bilmezsin geçen kış geldiydi. Bi içim su. O bacaklar ezzane şişesi gibi. O defransiyel nah! O balkonlar… Allah'ın başka işi yokmuş bunu yaratırken canım. Kereste Cemal, ulan şunu yiyelim demiş. Eh yiyelim. Gece yarısı fabrikacının oğlunu salmışlar ebeye. "Aman ebe hanım yetiş, doğuruyor, "(…) seninki ebeyi doğruca tongayı kurdukları eve götürür. (…) Yatırmışlar güzelim kızı." (Erdinç: 2006, 164)

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da yozlaşmış kadın tipi ele alınır. Kadın, kokuşmuş düzenin yozlaştırdığı toplumda ikinci plana itilmiş, cinsel yönden sömürülmüş, âdeta bir eşya gibi alınıp satılmıştır. Onun duygusal yönü göz ardı edilerek cinsel yönüne yönelinmiştir. Kadın itilip kakılan, istenilmeyen bir varlıktır:

"Çocuğun erkeği geçerlidir. Kız doğuran kadın her türlü aşağılanmalara uğrar, onuru incitilir. Çoğu zaman da kocasınca dövülür. İkinci çocuğunda kız olması durumunda,

bilir üstüne kuma geleceğini. Üçüncü çocuk evde kalıp kalmayacağını belirler çoğunlukla kızsa kovulur. Ya da yeni kumaların hizmetini görmeye razı olarak evde kalır. Yetenekli, becerikli ise evin yöneticisi durumuna yükselir zamanla, bir çeşit kaynanadır artık." (Güney: 1999, 26)

"Asıl adı Makbule değildi. Yirmi dokuz yaşındaydı. Eskişehir Seyitgazi nüfusuna kayıtlıydı. Kocası Eskişehir DDY'de memurdu. Ö. T. idi adı üç yıl evli kalmıştı onunla içkici, kumarbaz, ahlakî bütün değerleri sıfır bir adamdı Pomak'tı. Eve sık sık konuk getirir. (…) Konuklar kafayı bulunca yarı gizli elle sarkıntılık ederlerdi Makbule'ye. Kızardı yakınırdı onlardan kocasına. Fakat sonraları, kocasının da telkinleriyle eve gelen konuklarla sırayla yatmaya başladı Makbule iki yıl böyle geçti ve en sonunda kocası Ö.T. gırtlağına dek birikmiş borçları ödemek maksadıyla M.Z. adında birine biri altı aylık, biri üç yaşında çocuğuyla toplan sattı. (…) M.Z. garip huyları olan, anlaşılması güç bir adamdı… Makbule'yi hem kendisi kullanıyor, hem de başkalarına kiralıyordu. Kiralık bir gelinlik gibiydi Makbule, bir otel odası gibi, numaralı bir sinema koltuğu gibi." (Güney: 1999, 228)

Kadınların bu horlanma içinde olmasının nedeni de eserde mevcut düzene bağlanır. Toplumu sefilliğe, dolayısıyla ahlaksızlığa iten düzenin değişmesi için devrimin gerekliliği vurgulanır.

Gemileri Yakmak'ta iki tip kadına yer verilir; kişiliğini korumuş ahlâklı kadın ve ahlakî açıdan yozlaşan düşmüş kadın.

Zelluş ve Yıldız, kişiliğini koruyan ahlâklı kadınlardır. Toplumdaki kokuşmuş düzen onların kişiliğe zarar vermemiştir. Her ikisi de kültürel değerleri korumuştur. Onların hayatı ailelerinin etrafında döner.

Musdo eşi Zelluş'un bu özelliğini ona şöyle ifade eder:

"Zelluş bunlar bir düş olacak geçecek hepsi, köşek gözlüm benim dar günümün varı, Memo'nun anası geçecek bunlar." (Bahadınlı: 1977, 103)

Sevda ve Mehtap ise ahlâkî açıdan yozlaşmış, düşmüş kadınlardır. Sevda otuz ev çalıştıran bir genelev patronudur. Mehtap ise Sevda'nın çalışanıdır. Bu kadınlar, kadınlığın asıl değerli yönü olan duygu yönünü bırakıp maddi yönünü, dişiliği, ön plana çıkarmışlardır. Toplumun aksayan yönlerini temsil eden bu kadınlar ahlâkî açıdan olumsuz bir kişilik sergiler.

Memo, bu olumsuz bakış açısını Sevda hakkındaki düşüncelerine yansıtır:

"Sevda bir kadındı. Erkeğini her bakımdan doyuruyordu ama Sevda kendini satan bir kadındı. Şimdi değilse bile geçmişte satmıştı.

Haydi, geçti diyelim, şimdi kendini değilse bile başkasını satıyordu. Bu yolda para kazanıyordu. Kadın bir insan değil, bir maldı bir eşyaydı onun için toplumda bu tür kadınlar kınanıyordu." (Bahadınlı: 1977, 178)

Eserde kadınları ahlâksızlığa sürükleyen nedenin düzenin yozlaştırdığı bozuk toplum yapısı olduğu vurgulanır.

Göçük'te da kadının ezildiği vurgulanır. Eserde vak'anın geçtiği yer Doğu Anadolu'dur. Burada kadının ikinci planda olduğu, alınıp satılan bir nesne değeri taşıdığı ifade edilir. Kadının hiçbir söz hakkı yoktur. Onunla ilgili kararları ya babası ya kocası verir. Söz erkeğindir, bir erkek birden çok evlenebilir. Kadının bu duruma değil itiraz etmek, hoşnut olmamak hakkı bile yoktur.

Seyyidler Köyü muhtarı iki eşe sahiptir. Geçkin yaşına rağmen bir de köyün en güzel kızı Kezban'la evlenmek istemektedir. Muhtar, Kezban için yirmi bin lira başlık parası ve bir at vermiştir. Köyde bir kız için bu meblâ fazladır bile. Kezban'ın babası başlık parasını, ağabeyi de atı görünce Kezban'ı gözden çıkarırlar. Kezban, elli beş yaşındaki bu tıknaz adamla evlenmeyi istemez; ama onun duygularına önem veren yoktur. Kezban çaresizdir, âdeta bir mal gibi satılmıştır.

Muhtarın diğer iki eşi de bir başka çaresizdir. Üstlerine gelecek olan bu taze gelini kabullenmek zorundadırlar. Onların karşı çıkma hakları yoktur. Bu ezginlik eserde Anadolu kadının yazgısı olarak verilir. Kadının kurtuluşu her bireyin eşit görüldüğü bir düzenle sağlanacaktır. Eserde bu düzenin sosyalizm olduğu ifade edilir.

3.1.9. İltimas/Adam Kayırma

Toplumcu gerçekçi eserlerde ele alınan konulardan biri de iltimastır. Mevcut düzeninin bozuk yapısı içinde emekçi hak ettiği yere gelemez çünkü sermayedarlar iltimas yoluyla her yeri doldurmuşlardır.

Kara Ahmet Destanı'nda iltimas konusuna bir yerde değinilir. Şerfe, babasının diretmesi yüzünden düz liseye gidememiş, Ticaret Lisesi'ne gidebilmiştir. Şerfe, liseyi

bitirdikten sonra bir bankada çalışmayı düşünür, bunun için sınavlara girer. Şerfe, sınavdan iyi almasına rağmen atanamaz; çünkü kadrolar zaten zengin çocuklarıyla doldurulmuştur. Yapılan sınavlar göstermeliktir.

Burada sermayedarın kurduğu bir düzen söz konusudur. Sermayedar her halükarda kendini ön plana çıkarmakta, fakirin hakkını gasp etmektedir.

3.1.10. Sınıf Atlama

Toplumcu gerçekçi eserlerde sınıf atlama konusuna da yer verilir. Bir emekçi herhangi bir vesileyle sınıf atlar. Sınıf atlayan emekçi yozlaşmamış ise eski sınıfına sahip çıkar, emekçi yanlısı olur; yozlaşmış ise sermayedarla birlik olup eski sınıfına ihanet eder.

Doruktaki Öfke'de, kolcu Delibaş Hasan sınıf atlar, emekçilikten sermayedarlığa yükselir. Delibaş Hasan, hayatını topraktan kazanan bir ova köylüsüdür. Askere gidip döndüğünde yaşadığı şok onu köyünden soğutur. Hasan'ın eşi Fadime bir dağ köylüyle kaçıp gitmiştir. Hasan bunu namus meselesi yaptığı için köyünü terk eder. Hancı Nalbant Mehmet'in hanına gider. Durumunu anlatınca Nalbant Mehmet, orman şefinin okuma yazma bilen bir kolcu aradığını söyler. Delibaş Hasan okuma yazmayı askerde öğrenmiştir. Böylece orman şefiyle görüşür ve kolculuğa kabul edilir. Artık o bir devlet memurudur. Daha doğrusu kapitalist düzenin bir emirberidir. Yani emekçi sınıfından sermayedar sınıfına geçmiştir. Artık tüm sermayedar mensupları gibi emekçileri sömürecek, onlara zulmedecektir.

Hasan, emekçilikten sermayedarlığa geçtikten sonra çok çabuk benimser sınıfını. Kolculuğa kabul edildikten sonra görev elbiselerini diken terziye sermayedarlar adına kızar:

"Beyim sen bizi bilmezsin öyle ya. Düşün bir kasaba terzilerinden biri hükümetten alacaklı oluyor. İlk kez… Oysa hep hükümet alacaklıdır. Hükümet her bir şeyimizdir bizim. Anamız babamız ve de korkumuz. Bir adam borçlusundan korkar mı? Korkmaz. İşte terzi bu yüzden şimdilik dursun diyor. Domuzluğundan. Hükümetten alacaklı olmanın keyfini sürdürecek. Nasıl kızmam a beyim. Nasıl kızmam ki ben o hükümetin bir neferiyim. Bir memuru ve de korucusu." (Toy: 1977, 123 – 124)

Bu sözler sınıf atlamış Delibaş Hasan'a aittir. O henüz sınıfı yeni atlamıştır. Bu sebeple emekçiyi anlatırken 'biz' der. Ancak sözünü bitirirken sermayedarı temsil eden devletin

neferi olduğunu söyler. Delibaş Hasan eserin ilerleyen kısmında kendisini tamamen sermayedar sınıfa ait hissedecektir.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da sınıf atlama kişinin kendine yabancılaşmasına neden olan bir durum olarak verilmiştir. Çocukluğunda Yaşar'ın ailesi tarafından gözetilen Satılmış, bir partiye katılır ve milletvekili olur. Zenginliğin cazibesine kapılan Satılmış, eski hayatını tamamen unutmak ister, öncelikle adını değiştirir, Satı olur; bu da yetmez Satı Bey denir kendisine. Ardından Satı Bey, köylülerini tanımazdan gelir. Eserde Satılmış örneğiyle paranın insanı değiştirdiği, para ve şöhreti ele geçiren kişinin kendisine yabancılaştığı vurgulanır. Sınıf atlayan bir emekçi, benliğini unutarak ait olduğu sınıfa yabancılaşmaktadır.

Acı Lokma'da da sınıf atlama konusuna değinilir. Sınıf atlama, kişiyi değiştiren, sömürgenleştiren bir olgu olarak işlenir. İşçilikten yöneticiliğe geçen bir kişinin, işçiyken tok gözlü olmasına rağmen, yönetici konumuna geldiğinde nasıl aç gözlülük yaptığı anlatılır. Sınıf atlama kişinin yozlaşmasına neden olan bir olaydır. Eserde Hamurkâr Süleyman'ın durumu buna örnek olarak gösterilir.

Hamurkâr Süleyman; temiz kalpli, iyiliksever bir işçidir. Başkalarının emri altında çalışmaktan bıkmıştır. Halil Efendi'ye gidip, kendisine okuma yazma öğretmesini ister. Halil Efendi bu görevi küçük oğluna (eserin başkişisi) verir. Süleyman ve başkişi anlaşırlar. Buna göre, Süleyman Halil Efendi'ye öğrenim süresince günlük bir ekmek verecektir.

Süleyman kısa sürede okumayı ve hesap yapmayı öğrenir. Kendine bir fırın açıp patron olur. Patron olunca ilk işi Halil Efendiye verdiği ekmeklerin parasını istemek olur; başkişiye bu durumu bildirir, üstelik yazılı olarak.

İş Sürgünleri'nde sınıf atlama kişinin kimliğini değiştiren, kişiyi sınıf bilincinden uzaklaştıran bir olgu olarak ele alınır. Sınıf atlayan kişi eski sınıfını hemen unuttuğu gibi tekrar o sınıfa dönmenin korkusuyla âdeta eski sınıfına düşman olur, bu sebeple o sınıfa karşı daha acımasız olur.

Eserde Ramazan Gayeli, sınıf atlayan birisi olarak kurgulanır. O, Türkiye'den Almanya'ya işçi olarak gelen birisidir. Uzun bir süre işçi olarak çalışır, bu süreçte Almancayı öğrenir; işçiliği bırakıp bir tercüme odası açar.

Ramazan Gayeli, artık kendi işinin patronudur ve artık o da işveren sınıfına girmiştir. Ramazan Gayeli, bir odadan oluşan tercüme odasına bir çalışan alır. Ramazan, kendisi çalışırken ustaları ona nasıl davrandıysa o da çalışanına öyle davranır, baskısı altında ezildiği ustalarına benzer, öte yandan tercüme odasına gelip giden işçi müşterilerden de din için topladığını söyleyip para üstlerini alır. O, bunu âdeta haraç toplar gibi yapar. Sınıf atlama onun kişiliğini hemen değiştirmiştir. Sınıf atlama yoluyla bilincini yitiren kişi, eserde devrimin getireceği dönüşüm hareketi adına sermayedardan daha tehlikeli görülmüştür.

3.1.11. Bürokrasi

Toplumcu gerçekçi eserlerde bürokrasinin yozlaşmış şekli ele alınır. Düzenin kokuşmuş yapısı içinde bürokrasi de çürümeğe yüz tutmuştur. Eserlerde bürokrasinin bu yozlaşmış şekli toplumsal dönüşüme duyulan ihtiyacın kanıtı olarak işlenir.

Yayla'da, bürokrasideki çarpıklıklar, bürokrasinin kalıplaşmış zihniyeti eleştirilir. Devlet adamlarının verdiği hiçbir sözü tutmamaları, halkın yararına hiçbir hizmet sunmamaları, sadece halkı sömürme amacı gütmeleri tenkit edilir:

"Oysa bilmez miyim ne pasaklı orosbudur! Hiç sevmediğim yerdir dünyada! Üç yüzlü beş yüzlü çakallar yüzünden. Babamı da yalanlarıyla avutan bu dürzülerin babaları! Yıllar yılı umdu Ballıdere Köyünde, gelip kuş konduracaklar başına, gelmediler!.. Tam tersine, almaya hep almaya saldı tahsildarlarını. Ne gök dinlidir o!" (Baykurt: 2008, 148)

Devlet yapılanmasındaki eksiklik, devletin atadığı adamların vurdumduymazlığı ve fakir halkı göz ardı etmeleri eleştirel bir dil ile ele alınır:

"Varsıla dayalı, jandarmacı, vergici bir devlet! Büyük memur beyler onunla! Tıpkı padişahlar günündeki gibi, kentler, başkentler imar edildi. Yoktu köylerin ufacık arkı, yolu, arabası. Orman yapmasa şimdi şu dolaşık yol da yoktu. Hâlâ yok el tutacak doktoru, iğne vuracak sıhhiyesi." (Baykurt: 2008, 148)

Devlet adamlarının, memurların devletin parasını kendi zevklerine harcadıkları, fakir halkla sadece onları sömürmek için ilişki kurdukları anlatılır.

Öte yandan memurların dar bir zihniyete saplanıp kalmaları da eleştirilir. Memurların içinde bulunulan durumun aciliyetinden ziyade resmi kuralları göz önünde bulundurmalarının ne kadar dar görüşlü bir yaklaşım olduğu ortaya konulur.

Çakır Hasan'ın torunu Gülcan hastadır. Onun hayata dönmesi Hoca Bey'in cipini vermesine bağlıdır. Ancak Hoca Bey, resmi kuralları bir insanın canından önemli bulur. Resmiyete aykırı olduğu için cipini vermez. Oysa sadece kazı için ayrılan o cipi kendi şahsi keyfi için rahatça kullanmıştır. Cipe dışarıdan teklif gelince bir memur zihniyeti ile resmiyete bağlanıp kalır. Aynı şekilde orman şefi Hüseyin de kendi emrindeki cipi vermekten çekinir.

Çakır Hasan'ın yardım istemek için gittiği şehir doktoru da aynı dar zihniyetin mensubudur. Çakır Hasan'ın yardım istemek için şehre gittiği gün doktorun tayini çıkmıştır ve başka bir şehre gitmek üzeredir. Doktor, Çakır Hasan'ın yardım teklifini bu sebeple kabul etmez. Doktor içinde bulunduğu durumun aciliyetine göre değil resmiyetin kurduğu duvarları nazara alarak hareket eder. Bu kalıplaşmış memur zihniyeti o kadar ilerlemiştir ki toplumun tüm kurumlarında yaygın hâle gelmiştir.

Çakır Hasan ve kazı ekibinin öğrencileri Gülcan'ı hastaneye yetiştirirler. Ancak ilk girdikleri hastane, askeri hastanedir. Bu sebeple ölümün eşiğinde olan Gülcan'ı geri çevirirler. Bundan sonra gittikleri hastane ise işçi hastanesidir. Burası da Gülcan'a ait sağlık karnesi olmadığı gerekçesiyle onu kabul etmez. Devletin kurumları resmiyete o kadar bağlıdır ki resmiyet karşısında insan hayatının bile önemi yoktur.

"Haklısın efendi kardaşım ama!.. diyor kapıcı. "Ben de haklıyım! Elimde yetki yok. İşçi Sigortasına kayıtlı, hem de karnesi yanında olmadı mı şu kapıdan içeri babamı sokamam! Biz buraya Kozağaç köyünden geldik. Babam köyde oturur hâlâ. Sigortası yoktur. Ben de yazdırmış değilim üstüme. Yazdırsam da hökmü yoktur. Çünkü sigortaya değil emekliye bağlıyım. O yüzden babam sancılansa, patlasa apandisti, gelse, "Aman oğlum, aç kapıyı" dese açamam! Bu kadar sıkı nizamı vardır sigortanın." (Baykurt: 2008, 239)

Eserde kalıplaşmış memur zihniyeti, çarpık bürokratik yapılanma eleştirilir.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da mevcut düzendeki bozukluğun tüm kurumlara yansıdığı ve özellikle bürokrasinin bozulduğu ifade edilir.

Bürokrasideki savsaklamalar, rüşvet almalar ve komik yanlışlıklar nazara verilerek bu kurumun ne denli vahim bir bozulma içerisinde olduğu gösterilmeye çalışılır. Eserin bütününde bu konu farklı örneklerle genişletilerek anlatılmıştır.

İlkin Yaşar'ın başından geçenler örnek olarak gösterilir. Yaşar, okul çağına geldiği halde köyde okul olmadığından okula gidemez. Köye okul açıldığında babası onu kaydetmek ister; ancak nüfus kâğıdı istenir. Yaşar'ın nüfus kâğıdı ise kaybolmuştur. Yaşar'ın babası yeni bir nüfus kâğıdı çıkarmak için nüfus dairesine gider ancak nüfus kâğıdını alamaz. Çünkü nüfus kütüğünde Yaşar'ın Çanakkale'de şehit olduğu yazılıdır. Yaşar'ın babası, Yaşar'ı okula göndermeyerek sorunu çözdüğünü zanneder, ancak Yaşar için asıl sorun yeni başlamaktadır. Bu sorun yüzünden Yaşar'ın ömrü devlet dairelerinde geçer. Böylece Yaşar'ın hayatı üzerinden devlet dairelerindeki bozukluklar ele alınır. Görevi kötüye kullanma, rüşvet alma gibi yolsuzlukların yapıldığı ifade edilir. Bir iş için devlet dairesine gelen bir kişinin memurların hepsini teker teker gezip işini halledemeden çıkması, Yaşar'ın nüfus kâğıdı meselesinde olduğu gibi bir kişinin hayatını etkileyebilecek büyük yanlışlıkların yapılması, bürokrasideki bozulmalara örnek olarak verilmiştir. Ayrıca seksen yaşında bir kadın olan Güher Hanım'ın askere çağrılması, kaybolan nüfus kâğıdını çıkarmak için nüfus dairesine başvuran Hasan Öğüt'ün nüfusuna iki çocuk eklenmesi gibi yanlışlıklar da bu bozulmanın göstergeleri olarak ele alınır.

Devlet dairesinde herhangi bir işini hallettirecek kimse zengin olmalıdır. Ancak parasıyla istediğini yaptırabilir kişi. Güher Hanım zengin olduğundan kendisiyle ilgili problemi halletmiştir; ancak Yaşar ve Hasan Öğüt çok kez haklarını aramalarına rağmen başarılı olamamıştır. Yani bürokrasi topluma hizmet eden bir kurum olmaktan çıkmış, parası olana hizmet veren bir kurum olmuştur. Bu bozuk yapının nedeni olarak mevcut düzendeki kokuşmuşluk gösterilir.

Acı Lokma'da bürokrasi, yozlaşmış bir birim olarak ele alınır. Kapitalist düzenin kokuşmuş sistemi içerisindeki bu birim de çürümüştür. Yönetim sermayedarın elinde bir kukla gibidir. Böyle bir yönetimin ve bu yönetime ait birimlerin halka hizmeti yoktur. Zaten memuriyet makamlarını sermayedar kesim ele geçirmiş durumdadır. Onlar bunu da zorbalıkla yapmışlardır.

"(…) Size beylerini, ağalarını söyledim ya, yeter. Onların iyice tanıtmak için de şunu eklemek gerek; "Obalı ağamız" "Fırka reisi" dir (nasıl olmasın!) Ali Rıza Bey Belediye

Başkanı'dır. (istersen seçme!) Şerifoğlu da bütün yönetim kurullarında demirbaş üyedir. Bu kurulların hepsi onun istasyon ardındaki yağ fabrikasında toplantı yapar." (Erdinç: 2006, 51 – 52)

Bu zenginler maddi güçlerinin verdiği yaptırımın yetkinliğiyle yönetimi de ele geçirirler. Afyon Milli Eğitim müdürü de sermayedarın ve yobazların elinde kuklaya dönen bir bürokrattır. Afyon'un bir köyüne öğretmen olarak atanan eserin başkişisi, burada Diyanet İşleri başkanının arkadaşı olan yobaz bir imamın baskısına maruz kalır. Durumunu Milli Eğitim Müdürü'ne bildirdiğinde sert bir tepkiyle haksız çıkarılır; çünkü yobaz imam güçlüdür.

Bilindiği gibi toplumcu gerçekçi eserlerin amacı kapitalist düzenin her yönden çürüdüğünü göstermektir. Bürokrasinin yozlaştığının gösterilmesi bu amaca hizmet eder. Eserde bürokrasi, sermayedarlara hizmet eden, emekçiyi sömüren bir birim olarak verilir.

İş Sürgünleri'nde Alman bürokrasisinin baskıcı ve kalıplaşmış yönüne değinilir. Alman bürokrasisi emekçi üzerinde ağır baskılar kurmaktadır. Bu acımasız bürokrasi anlayışı emekçinin zihninde kalıcı izler bırakır.

Ford firmasında görev yapan memurlar bir dakika işe geç kalan işçinin bir saatini urlobundan keser. Bu işçilerin emeklerini sömüren bir uygulamadır. Burada işçi olarak çalışan Şevket için geç kalmak korkulu rüya olur. Öyle ki Şevket, memleketi Adana'ya gittiğinde bile işe geç kaldım korkusuyla uyanır.

Alman bürokrasisi o kadar kalıplaşmıştır ki kişiye ait özel durum anlayışı yoktur. Bir şekilde mevcut düzenin dışına çıkılmışsa o kişinin cezası hemen uygulanır.

Eserde Alman bürokrasisi 'canavar' olarak nitelendirilir:

"Hiç merak etme, o canavar bürokrasilerinde bu konuyla ilgili bir ceza yasası da vardır." (Dal: 1977, 32)

Bürokrasinin bu kalıplaşmış yapısı işçiyi ezmektedir. Eserde bu ezikliğin devrimle sonlandırılması gerektiği vurgulanır.

3.1.12. Sağlık Sorunları

Toplumcu gerçekçi eserlerde sağlık kurumlarındaki yozlaşmalar ele alınarak düzenin aksayan yönü vurgulanır.

Yayla'da sağlık kurumlarının yetersizliği ortaya koyulur.. Devlet sağlıkla ilgili örgütlenmesini güçlendirmemiş, halka yeteri kadar hizmet ulaştırabilecek sağlık örgütüne ulaşmamıştır. Bu sebeple çoğu kişi, sağlık sisteminin yetersizliğine kurban gitmiştir. Mevcut olan sağlık kurumları ise sadece belli düzeyde kişilere ulaşmaktadır. Bu sebeple köydeki insanlar doğal ilaçlarla ya da hoca üfürüğü ile iyileşmeye daha doğrusu ölmeye mahkûm bırakılmışlardır:

"Yakılar yapıldığını duyardım Edremit'te; ama ne yakısıydı, nasıl yapılırdı bilmem ki? Doktorun hastanenin olduğu yerlerde gerek yoktur bunlara..." (Baykurt: 2008, 135)

"Biliyor musun; 715 kişiye bir doktor düşüyor Amerika'da. Sovyetler Birliğinde 520 kişiye. Türkiye'de ise 2.773 kişiye! Bu da ortalaması. İstanbul, Ankara, İzmir yutuyor çoğunu. Öyle iller var, 27.000 kişiye bir doktor! İngiltere'de 100 hastaya 1 yatak!... Hesap et, bir yatağın başında 500 hasta, kuyruğa girsin. Yıkılıp ölsünler... (…) Ortalama ömür Sovyetlerde 70 yıl Amerika'da 71, bizde 40 yıl… (…) Bizde çok savsaklama var, Çakır Dayı, çook! Bunları söyleyen arkadaşlarımıza komünist diyorlar." (Baykurt: 2008, 140)

Eserde kokuşmuş düzenin her konuda olduğu gibi, kişinin en değerli varlığı olan sağlık konusunda da adaletsiz olduğu ve fakir emekçinin sağlığının hiçe sayıldığı vurgulanmıştır.

Damağası'nda da sağlık kurumlarındaki yozlaşmaya işaret edilir. Çorum il olmasına rağmen yeterli hastanesi yoktur. Az sayıdaki hastane ise iş yapamaz durumundadır. Hastane personelinin çoğu işini savsaklamaktadır. Bu sebeple Çorum halkı hastalandığında otlardan, hocalardan medet ummaktadır.

Çorum'un sağlık sorunları gardiyan Çökük Hamarat'ın karın ağrısı ile ortaya çıkarılır. Cezaevinin başgardiyanlarından Çökük Hamarat (Rıza) yıllardır karın ağrısı çekmektedir. Her türlü bitkisel ilacı kullanmış, kimden ne duyduysa yapmış, ancak derdine çare bulamamıştır. Çorum'daki tek doktor da onun derdine çare bulamaz. Bir gün Kitaplı Casus durumu tesadüfen fark eder ve ona doktora gitmesi gerektiğinin söyler. Çökük Hamarat ona Çorum'un sağlık kurumlarını anlatır:

"– Doktora mutlaka doktora müracaat etmeli!

— İyi ya nerede doktor? Hükümet doktorumuz karılara mahsus… Haftada bir kere mi, iki kere mi. Tepecik mahallesindeki yiğitlerin makineleri ayna ile gözden geçirir. Sonunda "vatan vazifemizi yaptık, hamdolsun!" diyerek memurinler kulübüne gider. Gelsin okey oyunu… Ancak vali çağırmalı ki dönüp baka… Hasta götürür müsün, hasta arabada can veriyor. Yalvarırsın, kapıya kadar yalvara yalvara getirisin orada birden cayar: "Hastaneye… Hastaneye yetiştirin! Kardeşim ben ne yapayım burada… Arabacı sarsmadan hızlı sürsün!" der, koşar pokerin başına… Belediye dersen, sıtma mücadelesi, çiçek aşısı, tifüs aşısı… Fukara bildiğini de unutmuş.

— Hastanede doktor yok mu?

— Hastanemiz iyidir. Yani bina cihetinden. Parkta yakın. Şimdilik pek hasta değilsen gider tedavi olursun, dönüşte parka uğrar Eşref'in gazinosunda kafayı çeker, nara atarak şehre dönersin.

— Pekiyiymiş.

— Lâkin sertabibe görünmeyeceksin. Herif bir kere sağır. Sen "midem" dersin, o fukara göz ilacı yazar. Esasında göz doktoru, lâkin gözleri de pek fark etmiyor. Karıları erkeklerden ayırt edemiyormuş, soyunmuş yatan şişmanca heriflere "sende gebelik var hatun!" diyormuş.

— Neden tekaüt etmiyorlar?

— Ankara'dakilerden birinin adamı." (Tahir: 2006, 213-214)

Birçok toplumcu gerçekçi eserde olduğu gibi Damağası'nda da mevcut düzenin bütün kurumlarının yozlaştığı fikri ön plana çıkarılır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de sağlık konusuna değinilir. Savaş ortamında başta ordunun ardından halkın sağlık durumu kötüdür. Salgın hastalıklar, sürekli cephede olmanın verdiği pislik ve teçhizat azlığı bu durumun iyice kötüye gitmesine neden olmuştur.

Mahir Efendi'nin bulunduğu cephede askerin birçoğu salgın hastalıktan ve imkânsızlıklardan ölmüştür. Açlık da ölümün tetikleyicisi olmuştur.

Zaten maddi açıdan zayıflamış olan Osmanlı Devleti, emperyalist güçlerin saldırısıyla iyice çökmüştür. Bu çöküntü her alanda yoksulluğu doğurmuştur. Sağlık alanında da yoksunluk söz konusudur. Emperyalizmin sömürgeci saldırısı, tüm değerleri hiçe

saydığı gibi insan hayatını da hiçe saymış; insanların hastalığa ve ölüme terk edilmesine göz yummuştur.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da, emekçinin yaşamının hiçe sayıldığı, sağlığına önem verilmediği vurgulanır. Filler sultanı, karıncalar ülkesini haksız yere yağma ettiğinde karıncaların hayatını hiçe sayar, onların sakat kalmalarını, sağlıklarını yitirmelerini önemsemez. Karıncalar ona tabi olduğunda, kendi çıkarları için karıncaların sağlığını önemser. Çünkü filler sultanının onları sömürebilmesi için sağlıklı olmaları gerekir.

"Olur, dedi sultan, olur, savaşı hemen durduruyorum. Benim bir işçim, yani bir karıncam dünyaya bedeldir. Amanın bir tek karıncam ölmesin! Bir karıncanın ayağına taş değmesin benim yüreğimi paralar. Bundan sonra bir tek karıncamın ölmesine göz yummam. Benim bir tek karıncama dokunanı ezerim." (Kemal: 2008, 24)

Emekçileri temsil eden karıncalar sermayedara hizmet ettikleri sürece sağlıklı yaşamayı hak edeceklerdir.

Dik Bayır'da da sağlık kurumlarının yetersizliği vurgulanır. Beydiyar köyünde bir sağlık ocağı bile yoktur. Hastayı şehre götürmek için de köylünün ekonomik durumu müsait değildir. Sağlığını kaybeden köylü kaderiyle baş başa bırakılır. Daha doğrusu ölüme terk edilir.

"(…) yalnız, hasta babasının gün boyu, gece boyu öksürükle boğulması, mosmor kesilmesi eziyordu yüreğini…"Ağam bir doktor yüzü görmedi." diye hayıflanıyordu kendince." (Sayar: 2002, 149)

Halime'nin hasta babası da romatizmadan dolayı oturduğu köşeden kalkamaz olmuştur. Ev halkı onu köşede hasta görmeye çoktan alışmıştır, başka çare de yoktur. Birçok köyde durum böyledir. Birçok ölümün sebebi hastalık değil yoksulluktur.

Eserde sağlık kurumlarının yetersizliği ortaya konularak düzenin hizmet veremeyecek bir yapıda olduğu vurgulanır.

Acı Lokma'da sağlık problemi fakir halkın hayatıyla bütünleşmiş bir olgu olarak verilir. Her türlü imkândan yoksun olan halk, sağlık hizmetlerinden de yoksundur ve hastalık adeta onlarla bütünleşmiştir.

"(…) bizim kasaba ünlüdür. Sıtması bir, yoksulluğu iki" (Erdinç: 2006, 51)

Halk yoksulluk ve hastalığa aşinadır. Hastalık halkla bütünleşmiştir.

Eserde Ferit'in hastalığı da bunun açık örneği olarak verilir. Balıkesir Öğretmen Okulu'nda okuyan Ferit, vereme yakalanır. Kendisini yurdun doktoru muayene eder. Herkese aspirin veren bu doktor, Ferit'e gereken ihtimamı göstermez. Hastalığının tedavisi için Ferit'in prevantoryumda kalması gerekmektedir; ancak Ferit hep ihmal edilir ve sonunda ölür. Esere göre öldürülür.

Eserde tüm alanlarda olduğu gibi, devletin sağlık noktasında da yetersiz olduğuna vurgu yapılır.

İş Sürgünleri'nde, sermayedarın baskısı altında ezilen emekçinin fikren olduğu kadar bedenen de yıprandığına dikkat çekilir. Ezilme, hor görülme ağır işler görme emekçinin sağlığının bozulmasına neden olmuştur.

Eserde Kadir Derya, buna örnek olarak gösterilir. Kadir Derya Türkiye'de köyünde iken sağlıklı bir insandır; ancak Almanya'da sağlığını yitirmiştir. Daha çok stres nedeniyle ülser olmuştur. Kadir, mide ağrısını iş yerindeki doktora açar; ama doktor bir hayvandan daha değersiz gördüğü bu Türk işçisinin şikâyetini araştıracağına ona hormon hapı verir. Hormon hapları Kadir Derya'nın ağrılarını psikolojik olarak bir süre dindirir; ancak bu sefer de göğüsleri büyümeye başlar. Ağrı kesici diye içtiği hormon hapları onun biyolojik yapısını bozmuştur.

Eserde, Kadir Derya örneğiyle işçinin sağlığının önemsenmediği, işçinin hayatıyla farenin hayatının aynı olduğu, hatta farenin onlar için daha çok önem arz ettiği vurgulanır. Kadir Derya'nın çalıştığı işyerinde deney için kullanılan farelerin sağlığına bir işçininkinden daha fazla önem gösterilmektedir.

Göçük'te de sağlık konusu ele alınır. Düzenin birçok birimlerinde olduğu gibi sağlık kurumlarında büyük eksiklikler vardır. Özellikle köyde yaşayanlar sağlık hizmetlerinden hiç faydalanamazlar. Çoğunlukla hurafelere dayalı tedavi yöntemlerine başvuran köylülerin ilacı otlar ve dualardır.

Seyyidler köyü de bu şekilde sağlık hizmetlerinden yoksun bir köydür. Kezban ağır hastalanmıştır. Ancak onu doktora götürecek ekonomik imkân olmadığı gibi köyde böyle bir sağlık hizmeti de yoktur. Doktor şehirdedir ve şehre gitmek için araba gereklidir. Köyde sadece muhtarın arabası vardır ancak o da köyde değildir. Köylüler çaresiz bildikleri yöntemleri uygularlar. Ancak bu yöntemler Kezban'ı kurtarmaz.

Kezban kımıltısız halde yatıp kalınca ailesi onu öldü zanneder ve gömer. Oysa Kezban uzun süreli bir baygınlık geçirmiştir. Mezarda kendisine gelir ve ne yapacağını şaşırır. Sonunda yardım istemeye başlar. Onu İbrahim kurtarır. Kezban kurtulur ama doğuda birçok insan sağlık kurumlarının eksikliği ve halkın cahilliği nedeniyle diri diri gömülmekte ve orada can vermektedir.

"Üstünden saat geçti derler. Duymuşum bizim oralarda biri daha böyle olmuştu. Yani senin anlayacağın çok baygın olurmuş insan, saatini geçirirmiş ayılmazmış. Böylece öldü zannedip gömerlermiş." (Çetin: 1977, 40)

3.1.13. Aydın Problemi

Toplumcu gerçekçi eserlerde toplumsal dönüşümün teorik yönünü götürecek aydının halktan uzak olması aydın problemi olarak değerlendirilmiştir. Aydın halkın içine girip onu bilinçlendirmekle görevli olduğu halde halktan soyutlanmış, fildişi kulesine çekilmiştir. Bu durum toplumcu gerçekçi eserlerde toplumsal dönüşümü olumsuz etkileyen bir problem olarak işlenir.

Yayla'da aydınların halktan uzak olması, halkla bütünleşmeyip kaprisli tavırlar sergilemesi eleştirilen durumlardan birisidir. Halkın bilinçlenmesini sağlayacak olan aydının bu soğuk tutumu tenkit edilir:

"Ah Hocam, ah Sayın Profesörüm! Herkes zatın gibi olsa, biz ne para ne pul, hiçbir şey istemeyiz. Gene de istemem. Kahvem evim, bağım, bahçem, her şeyim emrinizde! Tek istediğimiz azıcık güler yüz, azcık ilgidir o kadar. Geldi mi gitmeyi düşünüyorlar hemen. Sanki diken var şu oturduğumuz sandalyelerde… Bizde efendim, halkla kaynaşmıyor aydınlar. Gerçi halk da kaynaşılacak halk değil ya; neyse… Bu hallerden kurtulmanın yolu kafaca aydınlanmaya bağlı, değil mi Sayın Hoca Beyim?" (Baykurt: 2008, 19)

Aydının görevi halkı aydınlatmak, bilinçlendirmektir. Halk ne kadar buna müsait olmasa da aydın bu görevini yapmak için çaba sarf etmelidir. Aydına biçilen bu görevin aksatılması, aydının bencil ve burjuva bir yaşamı benimsemesi eserde "aydın problemi" olarak değerlendirilmiştir. Aydının halka olan soğukluğu, toplumun bilinçlenmesini ve gerçekleşecek dönüşümü olumsuz etkileyen bir durum olarak ele alınmıştır.

3.1.14. Toplumsal Yozlaşma

Toplumcu gerçekçi eserlerde, düzenin bozulmasıyla birlikte toplumun yozlaştığı vurgulanmıştır.

Damağası, toplumun yozlaşmış yönünü ön plana çıkarmayı amaçlayan bir eserdir. Eserde toplumun yozlaşması mevcut düzene bağlanır. Sermayedar yanlısı düzenin yoksulu ezmesi ve sömürmesi toplumsal yozlaşmayı doğurmuştur.

Doğuda ağa zulmüne uğrayan doğulu vatandaşlar topraklarını bırakarak göç etmek zorunda kalır. Gittikleri yerde açlık sefillik onları bekletmektedir. Yoksulluk onlara her türlü ahlâksızlığı yaptırır. Böylece hırsızlık, dolandırıcılık gasp ve çarpık cinsellik ortaya çıkar. Ağabey ve aşireti bu duruma örnek olarak gösterilir.

Yine Emirali de zenginlerin sömürgesi altında uzun yıllar çalışan, sonradan yolsuzlukla zenginleşen birisidir.

Mevcut yönetimdeki çarpıklıklar, toplumda yozlaşmaya neden olmuştur. Böylece birçok ahlâki değer yitirilmiş, toplumun kültürel yapısı, dini inançları yozlaşmıştır.

Çorum Cezaevi'ndeki hiyerarşik yapı, yozlaşmış toplumun bir minyatürü gibidir. Cezaevi müdürünün gardiyanlar üzerindeki baskısı, gardiyanların mahkûmları sömürmesi, önde gelen mahkûmların güçsüzler üzerinde baskı kurması, haraç, çarpık cinsellik, hırsızlık, kumar v.s cezaevindeki yozlaşmışlığı ifade etmektedir. Eserde bu yozlaşmaya çare olarak mevcut düzenin dönüştürülmesi öne sürülmüştür.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde toplumsal yozlaşma, savaşın getirdiği kıtlığın ve açlığın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Savaş ortamında oluşan yoksulluk insanları yolsuzlukla geçim yolları elde etmeye yöneltmiştir. Bu ortamda insanlar birbirini kandırmış, dolandırmıştır.

Mahir Efendi, Aydın'da eski bir tanıdığı olan Kambur Ali ile karşılaşır. Kambur Ali ona ortaklık teklif eder. Bu ortaklıkta Mahir Efendi'nin görevi Kambur Ali'nin satın aldığı incirleri daha yüksek bir fiyata satmaktır. Mahir Efendi bunu başarır. Ancak Kambur Ali incirlerin ilk fiyatı konusunda Mahir Efendi'yi kandırıp kârın hepsini alır.

Yokluk, çaresizlik toplumun fertlerini yozlaşmaya itmektedir. Mahir Efendi bile çaresiz kaldığında, sarayda bulunduğu günlerde odasındaki paralardan almadığına hayıflanır:

"Bir gün Saray-ı Hümayun'da… Çok eskiden bir gün efendimizin yatak odasında mahpus kaldığı gün dolapta tepeleme yığılmış banknotlar gördüğü aklına geldi. Yüzer yüzer destelenmiş paralar. Dört tanesini o zaman alıvermiş olsaydı bir tarafa saklasaydı… Demek ki hırsızlık her zaman hırsızlık sayılmazmış. Çaldıklarını şimdi veriverir… Evi kurtarırdı. Hükümetin parası gene hükümete gidince…" (Tahir: 2004, 106)

Açlık ve çaresizlik, yoksulluğa neden olduğu gibi ahlâksızlığa da zemin hazırlamıştır. Erkekleri savaşta olan kadınlar aç kalmış, çaresizlik nedeniyle ortaya ellerindeki son varlıklarını, namuslarını, koymuşlardır.

"Nihayet sabahleyin ekmeğe giden analar, büyük analar, kaynanalar, teyzeler yatsı namazına dönmeye başlayınca bu kadar gecikmeyi ihtiyarların suçu sayan gençler paçaları sıvadılar. Açlık ayıp utanma bırakmadı. Namus falan hep karnı tok olanlara mahsustu. (…) ilk çimdikleri yadırgayanlar sonra sonra bunların azlığı çokluğu ile eğlenmeye bıyık buranlara önce zoraki, sonra alışık alışık gülümsemeye başladılar. Bütün bunların neticesi nihayet Kalûbelâ'dan beri vardığı yeri buldu. Boynu Eğri İmam, Yeşil Sarıklı Mezin, Laz Fırıncı, Tık Nefes Polis, Mütekait Binbaşı, gece bastırınca birer mendille güzel kadınların evlerine girmeyi âdet edindiler. (…) insanlar o kadar açtı ki namustan bahsetmek gülünç ve usandırıcı bir şey oluyordu." (Tahir: 2004, 134)

Emperyalist güçlerin sömürgeci anlayışının bir sonucu olan savaş, toplum içinde açlık ve sefilliğe dolayısıyla da yozlaşmaya neden olmuştur.

Dik Bayır'da toplumsal yozlaşmaya yoksulluğun sebep olduğu fikri vurgulanır. Emekçi yoksulluk ve sefilliğin verdiği çaresizlikle, kendisini içinde bulunduğu durumdan kurtarabilecek her türlü yolsuzluğa başvurur. Yalancılık, fesatçılık, ahlâksızlık, rüşvet yeme veya yedirme gibi toplumsal yozluklar yoksulluğun bir getirisi olarak kendini göstermeye başlar.

Fakirlik nedeniyle toprağını ekecek tohum bulamayan köylüler çareyi şehirden ortakçı bulmakta görürler. Ancak yoksulluk onların gözlerini döndürmüştür. Yoksulluğun verdiği çaresizlikle şehirli ortakçılarını kandırırlar:

"Adamın verdiği paranın bir bölüğüne buğday aldım. Bir bölüğünüde bitmez tükenmez borcuma, alacaklılara dağıttım. Yarı tohumdan böyük ekin oldu. Tümünü ektim

demekten gayri bir çare yoktu. Öylece ekin bölüşümüne oturduk. Yıllar sonra icik bitim ganlanınca açtım başlangıçta olanları. Buğday hakkını verdim. Helalleştik." (Sayar: 2002, 29)

"Allah'ın doğrusu ekin eyi. Harmanı tınaşladık. Gelen uşakları da gün boyu döğenin ırgatları… tınas büyüdü. Oldu bir dağ. Devresi gün yel ne verirse ekini savuracağız. Yalandan ne çıkar? O canım yığından çıkacak buğdayın yarısını vermeyi içim çekmedi. O gece oğullarımdan biriyle iki koldan tınası savurmaya başladık. Üçte birine eline sağlık dedirttik. Çıkan buğdayı hemen kaşla göz arası ettik. Sonra ufak bir karışım ile tınası yeniledik. Dört bir yanına da on yirmi avuç buğday serptik. (…) Ben içimden yokluğun yüreğimize kurduğu arsızlık içinde gülüyordum." (Sayar: 2002, 31)

Yoksulluk kişiyi arsızlığa, ahlaksızlığa itmektedir. Mahmut'un şehirde tanıdığı tatar yüzlü ablayı da sokaklara düşüren yoksulluktur. Ablanın kocası yoktur; o, iki çocuğu aç kalınca tek çareyi kendini satmakta bulmuştur:

"Yook, kalamam. Çocuklar evde yalnız… Çamaşır yıkamaya gittiğimi sanıyorlar. Oysa biz aranızda sürtüp duruyoruz. Korkarlar. Üstelik karınları da aç… Eve varıp Allah ne verdiyse bir şeyler hazırlayacağım önlerine…" (Sayar: 2002, 157)

Yoksulluk en olmayacak ahlaksızlıklara kadar sürükler emekçiyi. Almanya'ya giden Raşit'in ağabeyi Cevat, kardeşinden gelen paralarla köyde dirlik kurmayı planlamaktadır. Bu planını Raşit'in eşi Halime'nin Almanya'ya gidecek olma fikri gölgelendirir. Cevat bir şekilde Halime'nin gitmesini önlemelidir:

"Homurdandı durdu. Babasına küfür çekti aklından… "O da yakında boyunun ölçüsünü alır. Oğlan karısını bir Alaman'a çeksin de ak koyun, kara koyun o zaman belli olur." Halime oturdu bütünüyle aklına… Güzelliği yaladı içini…"Şu kızı bir yoldan çıkaran olsa." diye söylendi. Beğenmedi dediklerini…

Ele, âleme rezil olmanın içinde kendisi de vardı… Ama Halime'yi azdıran kendisi olsa n'olurdu acep ?.. Hem kimse duymazdı, hem de eve bağlanırdı. Alamanya'ya gidemezdi gayrik… Gitmek isteyince de; "Sus. Dizini kır, otur." Demesi kolaydı… Bir de Halime kendisine gönül kaptırırsa tüm kapanırdı Alamanya'nın yolu… Düşündüklerinden utanmadı. Hiçbir pişmanlık hissi içini yalamadı… Üstelik aklını sevdi. Bu işi yapılır gördü. Zaman, zemin arayacaktı." (Sayar: 2002, 226)

Tüm bu örneklerle yoksulluğun toplumsal yozlaşmaya neden olduğu ortaya konulur.

Göçük'te de topumsal yozlaşma konusuna yer verilir. Kapitalist sistemin kokuşmuş düzeni, toplumun birçok sahasında yozlaşmalara neden olmuştur. Toplumsal ilişkilerde, ahlâk anlayışında, bürokraside, dinî kurumlarda yozlaşmalar söz konusudur. Eserde yozlaşma, toplumun her biriminden örnek verilerek ele alınır. Böylece yeni bir düzene ihtiyaç duyulduğu düşüncesi vurgulanır.

Fakir insanlar fakirliğin verdiği çaresizlik ve arsızlıkla yolsuzluklara başvurmuşlardır. Şehmuz da geçmişte yolsuzluk yaparak geçimini sağlamıştır. Silah kaçakçılığı, kaçak eşya taşıması gibi işleri üstlenmiş, bir kamyon alıp işini düzene koyana kadar yolsuzluğa başvurmuştur.

Devlet memurları da rüşvet alarak birçok işi idare etmektedir. Özellikle polisler aldıkları rüşvetler karşılığında birçok yolsuzluğa göz yummuşlardır.

Kokuşmuş düzenin her sahasında olduğu gibi dinî mevzularda da bir yozlaşma başlamıştır. Din adamları para için her şeyi yapacak duruma gelmiştir. Dolayısıyla onlara da güven kalmamıştır.

Düzendeki çarpık yapı toplumun tüm sahalarında kendini göstermiş, toplumsal yozlaşmaya sebep olmuştur. Kapitalist düzenin tüm kurumları çöküşe geçmiştir.

3.1.15. Çarpık Cinsellik

Toplumcu gerçekçi eserlerde toplumsal yozlaşmanın çarpık cinselliğe yol açtığı ifade edilir.

Damağası'nda toplumsal yozlaşmanın getirdiği çarpık cinsellik konusuna yer verilir. Toplum içindeki bozulma, değişik sapkınlıklara yol açmıştır. Çorum'da yarenlik adıyla yaygınlaşan ve birçok ailenin yıkılmasına neden olan bir sapkınlık başgöstermiştir. Yarenlik Çorum'a bir hemşire aracılığıyla gelmiş ve halk arasında yaygınlaşmıştır. Kadın kadına cinsellik olarak bilinen "yarenlik" bir süre sonra alışılmış bir durum halini almıştır. Çorum'daki bu sapkınlık gardiyanlardan birisinin hayat hikâyesi aracılığı ile anlatılmıştır. Eşinin komşu kadınla ilişkisi olduğunu anlayan gardiyan boşanma davası açmış, ama mahkeme gerekçesini kabul etmemiştir. Çünkü yasalarda bu duruma açıklık getirecek bir kanun yoktur. Artık bu kanuna gerek duyulması ise toplumdaki yozlaşmanın boyutlarını ifade eder.

Benzer durumlar Çorum Cezaevi'nde de yaygınlaşmıştır. "Oğlancılık" gardiyanlar ve önde gelen mahkûmlar arasında normal karşılanır hale gelmiştir. Oğlan kiralayan gardiyanların yanı sıra Hasan Pehlivan gibi kendisini kullandıran gardiyanlar da vardır. Tüm bunlar toplumsal yozlaşmanın ne kadar ileri dereceye vardığının okura gösterirken toplumsal dönüşümün gerekliliğine de inandırma amacı gütmektedir.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de çarpık cinsellik konusuna değinilir. Bu konu da yine Mahir Efendi ve ailesiyle ilişkili olarak anlatılır. Mahir Efendi ve ailesinin Denizli'de gördüğü doğulu kadınlar İstanbul'da gördükleri paşa eşleri bu çarpık cinselliğin boyutlarını ortaya koymaktadır.

Denizli'de acından ölmek üzere olan mahalleli için namus artık önemli olmaktan çıkmıştır:

"(…) bu alışverişin beşeri hiçbir tarafı yoktu. İnsanlar ancak iki ayrı zaruretin zoruyla çiftleşiyorlardı. Kürt kızları, Kürt gelinleri yatarken gözlerini yummakta, üstlerindeki askerlerde aynı suretle hareket etmekteydiler. İki tarafta yaklaştıkları pislikten iğreniyorlar, birbirlerinden nefret ederek hemen ayrılıyorlardı. Muhacirler yolarda öyle sefalet çekmişler, karınlarını doyurmak için her şeylerini öyle cömertçe harcamışlardı ki artık genç kadınlıklarından başka bir şeyleri kalmamıştı.

İhtiyarlar avlu duvarlarında bir asker kalabalığı görünce dişlerini hınçla sıkıp geri kaçıyorlardı. O zaman ya bir gelin, ya bir kız, esmer yüzündeki beyaz dişleri parlak, yorgun bir gülümsemeyle meydana çıkıyordu. Asker koltuğundaki ekmeği gösterirdi. Duvarın ötesine geçen kadın şalvarını çözüp arka üstü yatardı. Kimse kimsenin adını bilmiyor. Kimse kimseyi kıskanmıyordu. Birisi üzerindeyken diğer iki askerin düşünceli sigara içerek bekledikleri vakiydi.

Karın acıkmıştı. Günde bir kerecik olsun, mutlaka yemek lazımdı. Bunun için hangi çeşit para geçiyorsa elbette o sarf olunacaktı. Mademki pullardan ibaret yirmi paraları, Galata köprüsünün müruriye fişleri yoktu. Dişlerini göstererek gülmek ve şalvarını çözerek arka üstü yatmak ayıp değildi." (Tahir: 2004, 164-165)

Eserde yoksulluğun ve sefaletin çarpık cinselliğe yol açtığı vurgulanır.

Dik Bayır'da çarpık cinselliğin nedeninin yoksulluğun meydana getirdiği yozlaşma oladuğu ifade edilir. Yoksulluk, sefalet kişiyi ahlaksızlığa itmektedir. Bu ahlaksızlık ortamında her şey yozlaşmıştır. Cinsellik de bu yozlaşmaya dâhil edilir.

Kocasının yokluğuyla birlikte iki çocuğuyla aç kalan 'ablanın' inşaatlarda dolaşarak kendini satması, Cevat'ın kendi çıkarları için kardeşinin eşi Halime'yi yoldan çıkarmaya çalışması, Mahmut'un dayısının kızı Halime'ye tecavüz edişi ve Celal'in, sözlüsü Elif'in bir Almancıya verileceğini duyması üzerine Elif'i kaçırıp ona tecavüz edişi eserde yoksulluğun düşürdüğü ahlaksızlıklara örnek olarak gösterilir. Çarpık cinsellik toplumdaki yozlaşmanın dışa vurumu olarak ele alınır.

3.1.16. Savaş

İncelenen eserlerde savaş, emperyalist güçlerle bir üçüncü dünya ülkesi arasında Türkiye arasında gerçekleşir. Bu savaşta temel amaç sömürmektir.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde Osmanlı Devleti'nin son dönemleri ele alınmıştır. Bu tarihî süreç içerisinde yer alan üç savaşa değinilmiştir. Birinci ve İkinci Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı eserde yer alan savaşlardır. Her üç savaş da Türk toplumunu yıpratan savaşlar olarak ele alınır. Balkan Savaşları Osmanlı Devleti'nin son çırpınışlarıdır, Birinci Dünya Savaşı ise emperyalizmin bir oyunudur. Kurtuluş Savaşı, emperyalizme bir başkaldırıdır.

Bu savaşlar Türk milletinin yoksullaşmasına neden olmuştur. Savaş, beraberinde kıtlığı ve açlığı getirmiştir. Bu kıtlıktan az çok her aile etkilenmiştir. Sarayla irtibatlı olan bazı aileler kıtlığı hafif yaşamışlar, halk ise adeta acından ölmüştür. Açlık, yozlaşmayı ve ahlâksızlaşmayı beraberinde getirmiştir. Topumda yolsuzluk ve çarpık cinsellik başta olmak üzere yozlaşmalar başlamıştır.

Savaş, eserde emperyalist güçlerin, güçsüz devletleri sömürmek için uyguladığı bir strateji olarak ele alınır. Bu amaçla başlayan bir savaşa, sosyalist anlayışa sahip olan milletlerin vereceği mücadele de yeni bir savaşı getirmektedir. Birincisi haksız saldırıdır, ikinci ise nefsi müdafaadır. Birinci adalete aykırıdır, ikinci ise doğal bir haktır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da işlenen temel konu; emperyalist güçlerle sömürülen toplumlar arasındaki savaştır. Bu savaş sömürgeci sermayedarlar ile ezilen emekçi arasındaki savaştır. Kapitalist ekonomik sistemin adaletsiz güç dağılımı, sermayedarı haksız yere güçlü kılmıştır. İş gücünü elinde tutan emekçi ise maddi yönden güçsüz bırakılmıştır. Bu durum sömürgeci zihniyeti harekete geçirmiş,

güçsüzlüklerini fark ettikleri emekçinin üretim gücünü sömürmeye yönlendirmiştir. Sermayedarlar, emekçi üzerinde aşırı baskı kurarak, onların öz benliklerini yok ederek ve onlar arasına ayrımcılık sokarak onları itaatleri altına almayı hedeflemişlerdir.

Emperyalist güçleri temsil eden filler sultanı, yardakçısı Ulu Kepez aracılığıyla karıncaların (iş gücüne sahip üçüncü dünya toplumlarının) hünerlerini öğrenir. Ulu Kepez'in bu yardakçılığı yapmasının nedeni ulusunun geleceğini garantilemektir. Çünkü devir fil devridir. Her şey fillerin emri altına girmeğe mecburdur. O bu işi kendiliğinden yaparak filler sultanının yakın adamı olmayı başarmıştır, onun gözündeki yerini sağlamlaştırmak için de ona yeni sömürgeler bulur. Tabi bu sömürgelerden az da olsa onun ulusu da yararlanacaktır. Ulu Kepez bu sebeple karıncaların hünerlerini araştırır, onların ülkesine gidip, onlarla dost olur, onların tüm hünerlerini öğrendikten sonra durumu filler sultanına bildirir. Filler sultanı, bu hünerleri kendisinin yararına kullanmak ister, bu amaçla karıncalar ülkesine sefer düzenler. Kendisini haklı çıkarmak için de karıncalar bizim ülkemize saldırıp evlerimizi yerle bir ettiler birçok fili öldürdüler der. Filler sultanı, böyle bir şeyin olamayacağını kendisi de bilir ama işi kitabına uydurmalıdır. O, filleriyle birlikte karıncalar ülkesini yerle bir eder. Güçsüz karıncalar kendilerinden milyonlarca fazla ağırlığa sahip olan fillerin ayakları altında ezilir. Hayatta kalanlar aman diler. Filler sultanı, onları tutsak almak şartıyla hayatta bırakır. Zaten filin amacı onları öldürmek değil onların iş güçlerini sömürmektir. Filin bu şartına başkaldıran demirci ustası kırmızı sakallı topal karınca dağlara kaçar. Geri kalanlar ise fillerin emrinde çalışmaya başlarlar. Filler sultanı onların öz benliklerini yok eder. Onlara karınca olduklarını unutturur. Karınca dili yerine, filceyi öğretir ve fillerin bir karınca, karıncaların da aynı zamanda fil olabileceklerini söyler. Çok çalışırlarsa onları file dönüştüreceğini vaat eder. Ancak karıncalar tutsaklığa dayanamaz ara sıra isyan ederler. Her isyan ağır cezalarla bastırılır. Filler sultanı, karıncalara fil olduklarını iyice öğretmek için tüm yayın organlarını kullanır. Bu sefer karıncalar fil olmaya özenip onlar gibi yer, onlar gibi boş oturmaya başlar, bu hareketleri de ceza ile bastırılır.

Bu arada filler sultanına başkaldıran demirci topal karınca dağda bir üs kurmuştur. Kendisi gibi fillerin tutsaklığına başkaldıran kırmızı sakallarla burada mevzilenir. Genç kırmızı sakallılar bir an önce fillere saldırmayı düşünür; ama demirci topal karınca belli

bir zamanı kollamaktadır. Bu zaman da bütün karıncaların öz benliğine döndüğü, kendi değerlerini hatırladığı zamandır.

Bir gün bu zaman gelir çatar. Tüm karıncalar artık fil olamayacaklarını, bir ömür boyu fillere çalışıp aç yaşayacaklarını anlarlar. Karıncalıkları tüm benliklerini sarar. Kırmızı sakallı topal demircinin önderliğinde fillere savaş ilan ederler ve zekâları, sabırları ile filleri yenerler.

Eserde bahsedilen bu zafer emekçinin sermayedar karşısında kazanacağı zaferi temsil etmektedir. Bu zaferin gerçekleşmesi tüm emekçilerin öz benliklerini hatırlayıp bilinçlenmesine bağlıdır. Onlar, eğer çekişmeyi bırakılarsa yoksulluklara, imkânsızlıklara rağmen sermayedara karşı zafer kazanabileceklerdir. Eserde bilinçlenme emekçileri, kapitalist düzenin sömürgesinden kurtaracak olan itici güç olarak gösterilir.

Acı Lokma'da savaş sömürgeci güçlere karşı bir başkaldırı hareketi olarak ele alınmıştır. Osmanlı Devleti'nin güçsüz düştüğünün farkına varan emperyalist güçler, onu sömürmeye çalışmışlardır. Bu amaçla Anadolu'nun her köşesi sömürgeci güçler tarafından işgal altına alınmıştır. Ancak Türk Milleti, emperyalistlerin bu sömürge hareketine başkaldırmış direnişe geçmiştir. Emperyalizmin güçlü ordusuna karşı yürekleriyle savaşmışlardır. Bu savaşın sonunda Milli Mücadele kazanılmıştır.

Ancak bu sefer de halk iç sömürgecilerin baskısı altında kalmıştır. Gariban halk cephede savaşırken, malını mülkünü bu uğurda harcarken bu sömürgeciler vatan toprağını düşmana peşkeş çekmiştir. Ülke kurtarıldığında ise vatan için savaşanlar, vatanı peşkeş çekenler tarafından sömürülmüşlerdir; açlık ve sefalete terk edilmişlerdir.

Onlar mevcut düzenin kokuşmuş sisteminin baskısı altında ezilmektedir. Bu ezginliği de ortadan kaldırmak gerekmektedir. Bunun için yeni bir mücadele gerekmektedir. Eserin sonunda, yapılacak olun bu mücadelenin işaretleri verilir.

Gemileri Yakmak'ta emperyalist Fransız askeriyle, sömürgeye başkaldıran Antep halkı arasındaki mücadele anlatılır. Osmanlı Devleti'nin güçsüzlüğünden faydalanmak isteyen emperyalist güçler Anadolu'yu işgal eder. Antep'i de Fransızlar işgal etmiştir.

Amaçları Anadolu'nun her türlü zenginliğini gücünü sömürmektir. Ancak sömürgeye başkaldıran halk düşmanla mücadele eder ve vatan toprağını korur, hem vatan toprağını, hem de Türk milletini sömürülmekten kurtarır. Burada savaş bir millî mücadeleden ziyade devrimci bir ruhla gerçekleştirilen bir başkaldırı olarak değerlendirilmiştir.

3.2. TEMLER

3.2.1. Emek/Üretme Sevgisi

Toplumcu gerçekçi eserlerde ele alınan temlerden birisi emektir. Emekçinin ürettiği karşısında yaşadığı sevinç, bozulan düzen içinde hâlâ emeğine yabancılaşmamanın göstergesi olarak sunulur; ancak düzen gittikçe kokuşmakta emekçinin emeği sömürülmektedir. Toplumcu gerçekçi eserlerde emek temi bu iki boyutta ele alınmıştır.

Tüm toplumcu gerçekçi eserlerde olduğu gibi **Kara Ahmet Destanı**'nda da emek, sermayedarın kurduğu mütegallibe zihniyetin zorbalığı altında ezilen 'güç' olarak gösterilir. Emek aslında 'güç'tür. Çünkü emek olmadan sermayenin hiçbir önemi yoktur. Asıl üretimi yapan emekçidir, sermaye sadece emeğin harekete geçmesini sağlayabilmektedir. Ancak kapitalist ekonomi anlayışı emeği geri plana atmıştır. Bu sebeple toplum içinde bir adaletsizlik söz konusu olmuştur. Emek gösteren ürettiğinin (emeğinin) karşılığını alamamıştır, bunun da ötesinde sermayedarın tahakkümü altında sıkışıp kalmıştır.

Eserde vurgulanan temel düşünce, emekçinin bu tahakkümden kurtarılıp, ürettiğinin karşılığını bulabilmesini sağlamak için kapitalist düzenin ortadan kaldırılması gerektiği düşüncesidir. Ancak bu gerçekleşirse toplum adalete kavuşacaktır. Adalet ise; herkesin 'emeğinin' karşılığını almasıdır.

Bu açıdan bakıldığında eserde emek, sermayedarın emri altında esir kalan ve kurtarılması gereken bir güç olarak ele alınır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da emeğin emekçi üzerinde oluşturduğu sevinç işlenir. Çalışma, emekçinin tek becerisidir. Başka bir değişle çalışmak, emekçinin elindeki tek güçtür. Her ne kadar bu güç sermayedarlar tarafından sömürülse de emekçi ürettiğiyle kıvanç duyar.

Eserde emekçiyi temsil eden karıncalar da filler sultanın emirlerini yerine getirirlerken ürettiklerini görüp mutlu olurlar:

"Dünyanın ortasına yedi yerden delik açıp mavi elmas kayalıklarına ulaşmış karıncalar da mutluydular, bir kere yeryüzünün tam ortasına kadar ulaşan ilk yaratıklar onlardı, varıp yeryüzünün ortasına, gözün bakamayacağı kadar parlak, ışıklar saçan mavi elmas

kayalığını bulan onlardı, bu kayalıktan kopardıkları parçalarla sultana dünya dünya olalı görülmemiş, insan sultanların bile ağızlarının suyunu akıtacak kadar güzel bir taht yapacak olanlar da onlardı. Bu kadar büyük mutluluk hangi yaratık soyunun eline geçmişti ki…

Dünyanın dört yanını, ovaları, ormanları, dağları, bahçeleri, bir bir dolaşarak, bir zırnığını bile yemek değil koklamadan fillere, hüdhüdlere, sarıca karıncalara yiyecek toplayan karıncalar da mutluydular." (Kemal: 2008, 73)

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da da emeğin emekçi üzerinde oluşturduğu sevinç işlenir. Yaşar Yaşamaz, nüfus kâğıdı olmadığı için hiçbir işe alınmaz, bir gün bir doktorun yardımıyla şans eseri bir iş bulur. Bu Yaşar'da büyük bir sevinç oluşturmuştur. Yaşar, bu anı arkadaşlarına şöyle anlatmaktadır:

"(…) Nüfus kâğıdım olmadan da beni çalıştıracakmış. Hiç öyle yere gidilmez mi! Gittim. Devlet dairesi değilse de devlet dairesi gibi bir yer.

Canımı kurtaran doktor; "Gönderdiğim adam, seni işe alırsa, her ne derse desin hep evet efendim dersin..." demişti. Derim, evet efendim derim... N'olacak? Dilim aşınacak değil ya... İşsizlikten ciğerim yanmış. Ne iş verseler yapacağım, ister çöpçülük, ister lüpçülük..." (Nesin: 2008, 239)

Yoksul emekçi için çalışmak, geçimi sağlamak anlamına geldiğinden çalışma imkânı büyük bir sevinç verir. Yaşar için de aynı durum söz konusu olmuştur.

Acı Lokma'da çalışmanın, üretmenin emekçi için bir övünç olduğu ifade edilir. Emekçi, çatışmasıyla gücünü ortaya koyar ve bu güç, alın teri onun onurudur.

"Sonra hele tütün kırmaktan döndüğümüz sabahlar. O yorgunluk cellât kesilir, o uykusuzluk ilmek olur, seni bir güzel asarlar. Ama sen yine eşeğin arkasından yürürsün. Göz kapaklarına birer gülle otursa, kapanı, kapanı verse de, sağdan soldan sana acıyarak bakanları görürsün. Cızz der için. Desin varsın. Sen artık tütün zifiriyle kayışlaşmış rubanın içinde daha bir dirilerek yürürsün. Sırtında bayramlık ruba varmış gibi, resim çektirmeye giden yeni onbaşı gibi yürürsün. Zehirden ekmek çıkardığını, askılı pantolon parası kazandığını, babanın ev alacağını düşünürsün." (Erdinç: 2006, 152)

Göçük'te İbrahim'in emeğinin karşısında duyduğu sevince yer verilir. Üvey annenin baskısından kaçan İbrahim, dayısının yanına sığınmıştır. Dayısından, kendisine bir iş

bulmasını ister, dayısı da ona Şehmuz adında bir kamyon şoförünün yanında iş bulur. Bu iş, İbrahim için dünyalara bedeldir. Çalışacak olmak, para kazanacak olmak İbrahim'i sevince boğar. Kendisine teklif edilen işi hemen kabul eder.

"Hiç gözünü kırpmadan hiç düşünmeden "Olur ağam" dedi İbrahim. Hem kamyondaki o dağ gibi yükü isteseler boşaltırdı… Gene isteseler tek başına yükleyebilirdi. Çünkü bir yerlerden kalkıp bir yerlere gitmek vardı işin içinde. En önemlisi İstanbul'u görmek en azından bir zenaat sahibi olmak, bir iş sahibi olmak vardı." (Çetin: 1977, 35)

3.2.2. Yoksulluk

Toplumcu gerçekçi eserlerin ele aldığı temlerden biri de yoksulluktur. Kapitalist düzen içinde sermayedar sınıf güçlenirken, emekçi sınıf yoksulluğa itilmiştir. Emekçinin emeğinin sömürülmesi onu sefalete sürüklemiştir. Toplumcu gerçekçi yazarlar bu fikirler doğrultusunda yoksulluk temini eserlerine taşımışlardır.

Kara Ahmet Destanı'nda fakirlik, emekçinin yazgısı olarak gösterilir. Emekçi yoksulluğa adeta mahkûm edilmiştir. Üretebilme gücüne sahip olan emekçinin ürettiğine sahip olma hakkı yoktur. O üreticiliğine rağmen açlık ve sefillik yaşar; çünkü ürettiğinin karşılığını alamaz. Kapitalist sistem öyle bir düzen kurmuştur ki emekçiği sermayedara köle etmiştir. Elinde üretim kaynağı bulunmayan emekçi bu köleliği kabul etmek zorundadır. Bu sebeple ürettiğini kendisine üretemez. Doğal olarak sonuç fakirlik olur.

Fakir insanın hiçbir lüksü yoktur. Onun için okumak bile bir lükstür. Bayram, oğlu Ahmet'i fakirliğini göz önünde bulundurarak okutmak istemez. Onu bir hocanın yanına verip az masrafla kısa yoldan maaşa kavuşturmayı planlar.

Fakirlik, kişiyi toplum içinde alt statüye iten bir etkendir. Kapitalist toplum düzeninde kişinin parası kadar değeri vardır. Ahmet bunu okula gidince daha iyi anlar. Ahmet'in sınıf arkadaşı Hidayet çok fakir bir ailenin çocuğu olduğundan okul kıyafeti alamamıştır. Bu sebeple hem hocaları tarafından, hem arkadaşları tarafından dışlanmıştır. Hidayet her ne kadar "Giysiler mi öğrenecek bilgileri (s.171)" diye sorgulasa da ona hak verilmez. Çünkü sermayedar için önemli olan insanın kendisi değil zenginliğidir. Fakirin hakkı hep ezilmek ikinci plana atılmaktır.

Ticaret Lisesi'ni bitiren Şerfe, bir bankada işe girmek ister. Bankanın açtığı sınavlara katılır ve başarıyla geçer sınavları, ama işe alınmaz; çünkü zengin çocukları, fakir çocuğu olan Şerfe'nin yerine çoktan kurulmuştur. **Kara Ahmet Destanı**'nda fakirlik, toplumdaki adaletsizliğin bir sonucu olarak verilir. Onun ortadan kaldırılması için toplum dönüştürülmeli ve sosyalist hayat tarzı benimsenmelidir.

Doruktaki Öfke'de, fakirlik, kapitalist uygulamanın emekçiler üzerindeki doğal sonucu olarak değerlendirilir. Çampınarı köylüleri, kapitalist uygulama köyde başgöstermeden önce ortalama bir hayatta yaşayıp gitmektedir. Hatta köyün yaşlısı Sultan Nine'nin gençlik döneminde köyde zenginlik söz konusudur. Ancak köye devletin müdahalesi olunca köylü açlığa ve sefilliğe düşmüştür.

Devletin çıkardığı orman yasasına göre orman artık devlete aittir. Köylü ormandan sınırlı miktarda yararlanabilecektir. Ancak belirlenen miktar, geçimini ormana bağlayan Çampınarı köylüleri için yeterli değildir. Devletin izin verdiği miktar, satmak şurda dursun ısınmaya bile yetmeyecektir. Köylü ilkin derdini anlatmak için orman şefine başvurur. Ancak bunun hiçbir tesiri olmaz. Sonunda kurallar çerçevesinde yaşamayı denerler. Üç yılı Mıstan'ın düğün için biriktirdiği para ile geçirirler ama üç yılın sonunda tüm köylü sefil durumdadır.

"Eşe dört dönüyordu eski sandıkların başında. Yama yapacaktı. Ama yamalık bulamıyordu. Ne bez kalmıştı, ne tuz. (…) Bir ahlat kurusu kalmıştı yiyecek. Gayri ne un var, ne de bazlama. Arpa ununu bile unuttular. Üç yıldır, arpa buğday karıştırmışlardı. Salt arpaya kalalım o da yeter dediler. Ama daha kışın sonu varmadan, ne un kaldı ne tuz. Giyimi unutmuşlardı. Eskileri çevirip tekrar giyiyorlardı. Yeni diye sakladıkları bile parçalanmaya yüz tutmuştu.

Un, tarhana, tuz, kahve, şeker torbalarını ters çevirip yıkadı Eşe.

(…)

– Acımızdan ölecek miyiz baba? Kahrımdan ne yapacağımı şaştım bugün. Eşe tüm torbaları ters çevirmiş. Herhal göreyim diye. Ahlat kurusu yemekten torunun Hasan Hüseyin'in boynu çöp gibi kaldı. Netçez böyle biz?" (Toy: 1977, 164)

Çampınarlıların içinde bulunduğu durum fakirlikten de öte sefalettir. Devlet onları göz göre göre sefalete itmiştir. Eserde fakirlik, başkaldırı için tetikleyici bir unsur olarak ele alınır.

Yayla'da yoksulluk, emekçi sınıfının kaderi olarak verilir. Emekçi sınıfını bu kadere mahkûm eden ise kapitalist düzenin adaletsiz yapısı, ekonomik imkânları sermayedarın hizmetine sunmuş, hayatını emeği ile kazanmaya çalışan emekçi ise çalıştığının karşılığını bulamamıştır. Emekçi hayatı boyunca maddi yönden bir düzelme gerçekleşmesini ummuş ama umutları boşa gitmiştir.

Çünkü düzenin çarkları emekçiyi öğütmeye programlıdır. Bu sebeple emekçi hayat boyu sefilliğe mahkûmdur:

"Unuttu oğlunun Hollanda'dan dönüp gelmediğini. Şehirdeki beylerin kendisini kandırdığını. Demokrat parti yoluna eskittiği atı. Yaşamı boyunca mağdur olduğunu. Unuttu Hoca Bey'i. Kerim Ağa'nın çıkıp geleceğini." (Baykurt: 2008, 101)

Sermayedarın kurduğu düzen yine sermayedara hizmet etmektedir. Emekçinin kazancını sömüren sermayedar, her türlü maddi imkânı kendisine tahsis eder. Emekçi ise zor koşullarda yaşamını sürdürür.

"Yoktu köylerin, ufacık arkı, yolu, arabası. Orman yapmasa şimdi şu dolaşık yol da yoktu. Hâlâ yok el tutacak doktoru, iğne vuracak sıhhiyesi." (Baykurt: 2008, 148)

Çakır Hasan ve ailesi böyle bir fakirlik ortamında yaşarlar. Altı kişi bir çadırda yaşamanın sıkıntısını çekerler. Ellerindeki varlık sadece zaruri ihtiyaçları karşılamaya yetmektedir.

Oysaki sermayedarı temsil eden Hoca Bey rahatını sağlamak için her türlü maddiyatı sağlamıştır.

Eserde fakirlik çok ileri boyutlara taşınmasa da emekçiyi ezen bir durum olarak ön plana çıkarılır.

Damağası'nda yoksulluk, mevcut düzenin adaletsiz yapısının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Kapitalist toplum düzeninde sermayedar kesim desteklenmekte; emekçi, sermayedarın sömürüsüne terk edilmektedir. Çalışan, ancak çalıştığının karşılığını alamayan emekçi yoksulluğa ve sefalete itilmektedir. Sermayedarların hüküm sürdüğü bir düzende yoksul olmak ise adeta utanç sebebidir. Yoksul kişi cezaevinde bile horlanmaktadır.

Çorum Cezaevi'nde tecride atılan mahkûmlar zenginse para karşılığı hücre cezalarını atlatırlar. Ancak yoksul olanlar rüşvet veremediğinden uzun süre hücrede kalırlar.

"– Malatya'da on beş gün bekletirler, dedi, yalnız oradaki tecrithane yeraltında değildir. Bunun üstünü atölye diye yapmışlar. İşte o atölyelerden birisi tecrithane diye kullanılır. Burada on beş gün kalacaksak işimiz var.

— Sen kalmazsın beyim, ne mümkün… Sen derhal çıkarsın.

— Sen?

— Sen bana bakma! Senin gibi efendiler feraha çıkar. Fakat köylü kısmı on beş gün demeden kurtulamaz.

— Neden efendi, mihnette hastalık olmaz mı imiş?

— Hastalığı bilmem ya… Para olur! Parayı sen bilir misin? Allah'ın kapıcıbaşısı para!

— Tövbe de!

— Tövbe desem de demesem de kapıcıbaşısı olmuş bir kere…" (Tahir: 2006, 133-134)

Yoksul kişi her ortamda sefil olmaya mahkûm bırakılmıştır. Kişi yoksulluk nedeniyle sefalete düşmüş ve birçok ahlâki değerini yitirmiştir. Yoksulluk, toplum içerisinde yozlaşmaya neden olmuştur:

"– Nasıl olsa öğreneceksin, benden öğren daha iyi. Beyim bu namussuz bizim Osmancıklıdır. Osmancık fukara bir kazadır toprağı adamanı beslemez bir kaza. O sebepten bizde namus pek fazla yetişmez. (…) yani senin anlayacağın biz aç milletiz. Kalkamadığımızdan otururuz." (Tahir: 2006, 207)

Yoksulluğun ortadan kalkması, ekonomik yapının adil olmasına bağlanmıştır. Bunun da kapitalist düzenin sosyalist düzene dönüştürülmesiyle mümkün olacağı ifade edilmiştir.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde yoksulluk, savaşın ortaya çıkardığı bir sonuç olarak işlenir. Osmanlı Devleti özellikle son döneminde çok sayıda savaşa girmiş ve hepsinde yenilgiye uğramıştır. Önce Balkan Savaşları ardından Birinci Dünya Savaşı Osmanlı Devleti'ni yıpratmış, halkın maddi açıdan büyük sıkıntılara girmesine neden olmuştur. Özellikle Anadolu halkı adeta yiyecek ekmeğe muhtaçtır:

"Kıtlık da İstanbul'da, galiba ilk defa sahici kılığı ile Kasımpaşa'da göründü. Bakkal dükkânları birden bire boşaldı. İnsanlar çarşıdan pazardan çekilerek fırınların önüne biriktiler. (…) Koca karılar evden sabahleyin çıkıyorlardı. İlk günlerde kuşluğa doğru ekmek getirdiler. Sonra sonra öğle ikindi geçti. Çocukların ağlamaları asumana erişti.

(…) Daha beteri artık getirilen şeyin ekmekle hiçbir alakası kalmamıştı. Hâşâ sümme hâşâ buna ekmek demek vebale girmekti. Kimi süpürge tohumundan yapıldığını ileri sürüyor. Kimi mısır koçanından olduğuna yemin ediyordu. İçinden neler çıkmıyordu ki. Yarabbi! Tesbih böcekleri, adı bilinmeyen diğer böcekler, tırtıllar hatta bütün azası yerli yerince sıçanlar…" (Tahir: 2004, 132-133)

Savaş esnasında halkın yaşadığı yokluk ve sefalet asker içinde daha ağır haliyle yaşanmıştır. Bu durum Canseza'nın gözleri önünde açlıktan ölen asker ile daha açık bir şekilde ortaya konulur:

"Canseza bir adım geriledi. Adamın yüzü sapsarıydı. Daha daha doğrusu yemyeşil… Ve bir deri bir kemik kalmıştı. Dişleri görünüyordu. Senelerce etini bitlere yedirirken, senelerce karnını doyuracak bir şey bulamamış sivri aç kurt dişleri…" (Tahir: 2004, 161)

Ordu aç ve sefil bir vaziyette savaşmaktadır. Askeri teçhizatlar dışında günlük ihtiyaçların karşılanmasına bile imkân yoktur:

"Mahir Efendi'nin o ümit bağladığı orduya gelince: insan ne kadar vatanperver, milletsever ve ordu taraftarı olursa olsun, buna (ordu) demeye dile varmazdı. Bir kere ordu kelimesine hem yazık hem de bir çeşit hakaretti… Üniforma yok, kabalak yok, postal, çarık, tüfek, tüfek kayışı, fişeklik… Süngü, matara, sırt çantası… Velhasıl hiçbir şey yok… Yemekler berbat. Sıhhiye teşkilatı sıfır… gıdasızlık bit ve soğuk…" (Tahir: 2004, 317)

Savaş, emperyalist güçlerin isteğidir. Emperyalist güçler savaşla güçsüz milletleri egemenliği altına almayı amaçlamıştır. Sömürgeci anlayışın bu saldırgan yapısı milletleri zayıflatmış, yokluğa ve sefalete itmiştir. Yokluk da toplumun yozlaşmasına neden olmuştur. Mahir Efendi ve ailesi bu zor dönemi yaşamıştır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da yoksulluk, sömürgecilerin sömürüsünün doğal sonucu olarak işlenir. Emekçiyi yoksul bırakan kapitalist sistemin adaletsiz mülkiyet dağılımı ve sermayedarların sömürüsüdür. Emekçi çalışır; ancak çalıştığından hiçbir pay alamaz. O, iş gücünü sermayedarlar için sarf etmek zorundadır. Kendisi ise açlığa ve sefilliğe mahkûm olur.

Filler sultanı, güçsüz karıncaları tutsak ettiğinde, onların sadece kendisi için çalışmasını sağlar, onlara çok ağır işler vererek kendilerine yiyecek toplamalarını önler. Kış

geldiğinde karıncaların ambarları boştur. Karıncalar çok sonra bunu fark eder; ama iş işten geçmiştir. Karıncalar, o zamana kadar işlerini bitirip, filler gibi haylazlık etmişlerdir; filliğe özenip fil gibi yemeğe çalışmışlardır, kış geldiğinde ise yoksul olduklarını görürler, yiyecek hiçbir şeyleri yoktur. Her yeri kar kapladığı için yiyecek bulamazlar da artık. Karıncalar, mecburen filler sultanının öfkesini giderip ondan af dileme yolunu seçerler. Filler sultanı da işin bu noktaya gelmesini beklemektedir, önce biraz gazaplanır ama merhametli bir sultan olduğundan (?) karıncalara kıyamayıp onlara yiyecek verir. Ama ölmeyecek kadar yemek kaydıyla… Çünkü ölmeleri filler sultanının işine gelmez, amacı onların maddi yetkinliği sağlamalarını önleyerek, onları kendilerine bağlamaktır. Bu sebeple filler sultanı ertesi yaz da karıncaların kendi ambarlarını doldurmalarına müsaade etmez, onlara ağır işler vererek bunu önler. Böylece karıncalar deli gibi çalışmalarına rağmen her kış yoksulluk ve sefalet çekerler. Çünkü bir yaz boyunca çalıştıklarına filler sultanı el koymuştur. Karıncalar (emekçiler), bu şekilde sermayedar tarafından sefalete itilir.

Eserde emekçilerin yoksulluktan kurtulması için bilinçlenip sömürücü güçlere başkaldırması gerektiği ifade edilir.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da da yoksulluk temi önplana çıkarılır. Eserin başkişisi Yaşar Yaşamaz da yoksulluk yüzünden ezginlik yaşamıştır. Yaşar Yaşamaz'ın babası aslında köyün sayılı zenginlerindendir, hakkıyla kazanan ve kazancını bölüşen birisidir. Ancak babasının bu zenginliği Yaşar'ın işine yaramaz. Çünkü Yaşar'ın nüfus kâğıdı nüfus dairesindeki bir yanlışlıktan dolayı çıkartılamamış, bu yüzden de Yaşar, babasının mirasını alamamıştır. Yaşar'ın hakkı olan mirasa devlet hazinesi haksız yere el koyunca Yaşar ortada kalmıştır. O, nüfus kâğıdını çıkartmak için çok uğraşmış, hukukî yollara başvurmuştur; ancak başarılı olamamış, hayatta olduğu halde, yaşadığını mahkemelere inandıramamıştır. O, nüfus kâğıdı olmadığı için hiçbir işe de girememiştir. Bu yüzden yoksulluk ve sefalet içinde ezilerek yaşamıştır.

Yaşar Yaşamaz, sonunda hakkını hukuki yollardan değil de hukuk dışı yollardan elde edebileceğini anlamıştır. Zengin olan haklı da olsa haksız da olsa istediğini alabilmektedir. Nişanlısı Anşe'nin çalıştığı konağın sahibi Güher Hanım, kendisiyle ilgili nüfus karışıklığını parasıyla halletmiştir. Öte yandan cezaevi arkadaşları da ona bu devirde her şeyin parayla halledildiğini söyleyerek yol göstermişlerdir. Yaşar, yoksul

insanın hiçbir zaman haklı olmaya hakkının olmadığını anlamıştır. Bundan sonra Yaşar, çeşitli yolsuzluklara girerek zengin olmanın yollarını bulur.

Burada Yaşar'ı yolsuzluğa sürükleyen yoksulluk olmuştur. Yaşar, ahlakî yollardan parasını kazanmaya çalışmış ancak çarpık düzenin bir parçası olan bürokrasinin bozulmuş yapısı ona engel olmuştur. O, nüfus kâğıdı olmadığı için işe alınmamıştır, sonunda yolsuzluğa başvurarak zengin olmayı denemiştir.

Yoksulluğun kişiyi yolsuzluğa götüren ve toplum ahlakını bozan bir durum olduğu fikri toplumcu gerçekçi eserlerin ele aldığı ortak görüşlerdendir.

Dik Bayır'da emekçi köylünün bir yazgısı olarak gösterilen yoksulluğun nedeni çarpık düzendir. Kapitalist sistemin öngördüğü bu düzen emekçinin emeğini sömürmeyi hedeflemiştir. Emekçi emeğinin karşılığını alamaz, böylece sahip olduğu iş gücü onu içinde bulunduğu yoksulluktan kurtarmaya yetmez. Yoksul köylünün ortaya koyduğu emek sermayedar kesimin zenginliğine zenginlik katmaktadır. Köylü ise sürekli üretmesine rağmen yoksulluğa mahkûmdur.

Beydiyar köylüleri de bu düzenin kurbanıdır. Beydiyar'da gözlerini açan her köylü yoksulluğun içine doğar ve yaşamını bu yoksul hayat içinde sürdürür gider.

"– (...) Bu millet beni kızdırmayınca, söyletmeyince rahatlık bulmaz. İçine köpeğin işediği yokluk... Borçluluk... Harp sonu boynumuzu eyisinden şehirliye eğdirdi. Tohum yok. Yiyecek kıt. Arpa ekmeği baş tacımız. Bir evde bazlama kokusu olsa, kırk ev birden ayağa kalkıyor "icicik ucundan" bir parça için...

Çaresiz sürdürdük düşkünlüğümüzü şehirlinin kasabalının kapısında..." (Sayar: 2002, 30)

"Harbı darbı tekmilleyip yuvaya, ocağa dönük ki, demin de dedim, tüm bir yön harap. Bir asayiş yavaş yavaş dikiş tutturuyor. Sefillik diz boyu... Millet arpa ekmeğine kul köle. Bu sefillikte çoluk çocuk nasıl ayakta kalmış? Şaşmadan gayrisi mümkün değil... Zahar Allah kolu kanadı altında saklamış. "Şükür" den başka elimizden bir şey gelmedi..." (Sayar: 2002, 31)

Köylü yoksulluğa yönetim tarafından terkedilmiştir. Bozuk düzen üreten emekçiyi ırgat olarak görmüş, bu düzenin bekçileri köylünün emeğini sömürmüştür:

"Gözü kör olsun yokluğun... Tüm bir belaların başçavuşu o... Sefilsek ehlaksızsak, haşavuzdan namussuzsak tüm bunların dabanı yokluk. Ta Osmanlı'dan bu yana devleti de hökümeti de dönüp köy yönüne bakmamış, ırgat tarlası görmüşler köyü südü az çıksa da sağmal inek görmüşler köylüyü... O almış buna vermiş öteki almış, berikine vermiş. Bakmışlar un çuvalı. Vurdukça tozuyor." (Sayar: 2002, 66)

Köylünün yoksulluğu, sefilliği kapitalist sistemin kokuşmuşluğunun göstergesi olarak sunulur.

Yoksulluk, **Acı Lokma**'da da öne çıkan bir temdir. Kapitalist düzenin adaletsiz mülkiyet dağılımı üç beş kişiyi zengin ederken tüm halkı fakirliğin yoksulluğun kucağına atmıştır. Maddi yetersizlik her türlü imkânsızlığı da beraberinde getirince emekçinin sefalete düşmesi kaçınılmaz olmuştur.

Fakirlik temi toplumcu gerçekçi eserlerin önemle üzerinde durduğu bir temdir. Bilindiği gibi toplumcu gerçekçi eserin amacı; kapitalist sistemin kokuşmuş yapısının yücelttiği sermayedarların baskısı altında ezilen, sefil bir hayata mecbur edilen emekçinin durumunu ortaya koymaktır.

Acı Lokma'da da aynı amaca hizmet edilir. Üç zengin baskısı altında yaşayan beş bin – altı bin evlik kasaba halkının çektiği yoksulluk anlatılır.

"Dünya yaşanasıymış. Güzel söz. Neydeyim bizdeki düzen yaşatası değil!

Değil, çünkü – dedim a – bizim kasaba ünlüdür. Sıtması bir, yoksulluğu iki." (Erdinç: 2006, 51)

Görüldüğü gibi yoksulluğun nedeni olarak mevcut düzen öne sürülür. Bu düzen zengini yüceltirken, fakire sadece iş üreten makine gözüyle bakar ve değer vermez. Fakirin nasıl ikinci plana atıldığı şu cümlelerle ifade edilir:

"Yangın söndürme takımı yok. Belediyenin altındaki loncada eskiden kalma kıçıkırık bir tulumba var; ama kaldıracak olsan dört kulpu da elinde kalır. Yine de omuzlamışlar o "makineyi", "vardaaa!' çekerek koşuyorlar. Yanan mahalleye doğru değil, yanmayan mahallede yanmaması gereken evlere, beylerin cumbalı konuklarına, tütün depolarına doğru," (Erdinç: 2006, 55)

Fakir insanların hayatı hiçe sayılmış, henüz yangının ulaşmadığı zenginler muhiti koruma altına almıştır.

Fakirin bu geri plana itilişi, sefalete iyice terk edilişi onda ezginlik duygusu uyandırmıştır. Öyle ki fakir, fakir olmak kendi suçuymuş gibi utanır olmuştur. Eserin başkişisi bu ezginliği şöyle anlatır:

"Ben tenekeciyken de böyle sustururdum onu. Elimin karasını bile bile yüzüme sürerdim. Çok çalışmış desinler diye. Biraz da yüzümdeki utanç kızartısını örtmek için. Utanç da neden? Bunu bana değil, o duyguya sormak gerekir. (…)

Sonra sünnetim… Belediye başkanının şımarık oğlu. Boydaşımız olduğu halde, minare tepesi kadar yukardan bakışı. Ona sünnet armağanı altın kol saati çır çır ikide bir kurar. Sormıyana da saati söyler. Benim içimde de o duygunun ağustos böceği çır çır öter" (Erdinç: 2006, 153)

Yoksulluğun kişiye bu şekilde ağır bir ezginlik verdiğini, kişiyi zor durumda bıraktığını başka bir vaka halkasında da görürüz:

"Yazın okulda kalanlar da birbirlerine beş kuruş borç verecek durumda değildi. Çoğu Kürt Kasım gibi kimsesiz. Kimi benim gibi yoksul. Kimi de 28 Mahmut gibi çaresiz. Bütün Bulgaryalı arkadaşlarımız gider Mahmut kalır. Ona da Vidin'den para gönderen yok zavallı, onun bunun delik pabucunu alır. Bulgaryalı bir kunduracının dükkânında tezgâhın kenarına ilişir, diker, çiviler, onarır, pençe vurur getirir masrafı bu kadar der, kendi el emeği için yalnız iki paket sigara parası ister öylelikle geçinmeye çalışır. Ne zaman da bir sigara istesen yok demez." (Erdinç: 2006, 155)

Fakir insanın alın terini döktüğü, eli açık olduğu; burjuvanın ise halktan sömürdüğünü yine halktan esirgediği vurgulanır.

Eserde Anadolu'nun fakirliği ve fakirin durumu şöyle anlatılır:

"Doğunun Allah'ı şeyhler, padişahı derebeyleri. En ufak derebeyinin kırk köyü var. Toprağı ve insanları ile alınıp satılabilen köyler. Varlıklı bir derebeyi üç ırgat verip bir tazı almış!

Bitlis'te yer altı köyleri, mağra insanları. Elazığ'da cüzamlılar kampı. Urfa'da bir tek ebe yok. Mardin ili doktorsuz. Hakkari'de eczane nedir bilmiyorlar. Doğunun eczanesi dağlar, ilacı da otlardır. İngiliz penisilin buldum diye çok övünmesin bizim köylüde 'peynirsilin' bulmuş. (…) Anadolu uyuza tüfek yağı, yarasına katran, keline fışkı, trahomlu gözüne de pekmez toprağı sürüyor. (…)

Erzurum'da köyün 800'ü okulsuz. Kışlaları sıra sıra. Konserve fabrikası kurulmakta. (…) Bismil'de sağlık evi yok. Mapusanesi ise tevatür. Altından su geçer akrepleri el gibi olur.

(…)

Sen de güzel bulursun

Dertlere tutulursun

Gezsen Anadolu'yu…" (Erdinç: 2006, 239-240)

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da halkın yoksul olması mevcut düzenin bozukluğu ile ilişkilendirilir. Kapitalist düzenin sermayedarı destekleyen adaletsiz mülkiyet dağılımı emekçiyi yoksulluğa itmiştir. Çalıştığının karşılığını alamayan emekçi sefalete düşmüştür.

Ankara'nın Çinçinbağları semtinde yaşayan Çingene ve Kürt aileleri düzenin çarpık yapısı içerisinde ezilip gitmiş, yoksulluk içinde yaşamışlardır. Yıllardır aynı yemeği yiyen, daha çok başkalarının verdiği eski kıyafetleri giyen Çinçinliler, sefaletle bütünleşmişlerdir.

"Çinçin içlerine girildikçe, yoksulluk, bakımsızlık, pislik, ilkellik, çaresizlik belirtileri, daha doğrusu Çinçin'in acı gerçeği bütün sarıcılığıyla her adımda, her kıpırtıda, en belirgin özellikleriyle kendini gösterir. Kerpiç yapılı, çorak damlı, duvarları kirli, derme çatma evler, ne sevinçleri, ne tatsızlıkları gizleyebilirler." (Güney: 1999, 18)

"Çinçinli çocuk, ekmeğini zengin çevrelerin çöplüğünde arar. Ağaç ya da ince demir bir çubukla, çöp bidonlarını karıştırır yararlı gördüklerini alır. Ekmek bulursa yer. Hele jelatinlere sarılı bayat tost ekmeğine bayılır. Kemik bulursa, et kırıntılarını, kokusuna ekşimiş tadına aldırmadan kemirir, beğenmediklerini de kendileriyle birlikte çöpe çıkan köpeklere atar." (Güney: 1999, 27)

Böyle bir mahallede yaşayan Mustafa'nın ailesi de yoksuldur. O da tüm Çinçinli çocuklar gibi sefalet içinde büyür:

"Mustafaların evinde ne odun var ne kömür. Daha altı yaşlarının kış günlerinde, çöplüklerden, demir yollarından yanmış kömür toplardı. Kömüre oduna ayıracak paraları olamazdı." (Güney: 1999, 41)

Mustafa'nın annesi de babası da çalışmaktadır. Ancak yine de evi geçindirecek para ellerine geçmez. Çünkü emeğinin tam karşılığını her ikisi de alamaz:

"Babası Hamza kırk dört yaşında. Bir gözü kör Etfaiyede bir radyo tamircisinin yanında çalışıyor. Ayak işlerine bakıyor. Aldığı para yetmiyor geçimlerine. Aylığının dışında, her yılın ekim ortalarında, bir kaput, bir çift de Sümer ayakkabısı verilirdi çalıştığı yerden. Fakat Mustafa, babasının o kaputları, ayakkabıları giydiğini hiç görmedi. Göremezdi de; çünkü alır almaz bir kere bile giymeden satardı onları baba." (Güney: 1999, 43)

Eserde yoksulluk, kapitalist düzenin adaletsiz uygulamasının bir sonucu olarak gösterilir.

Yoksulluk temi **Gemileri Yakmakta**'da işlenir. Kapitalist ekonomi anlayışının kokuşmuş sisteminde iş gücüne sahip olan emekçi yoksulluğa terk edilmiştir. Emperyalistlerin sömürgeci anlayışı tüm dünyada sermayedarları ekonomik açıdan güçlendirirken emekçiyi sefalete itmiştir. Çalıştığının karşılığını alamayan emekçi ekonomik açıdan hiçbir zaman kalkınamamıştır.

Emperyalist Fransız güçlerinin Antep'i işgal ettiği sırada, Antep'in zenginleri lüks içinde yaşarken Antep'i savunan halk açlıkla pençeleşmektedir.

Musdo'nun eşi Zelluş bu gerçeği şöyle ifade eder:

"Kursak çalışmayınca ciciğe süt dolmuyor Musdo. Ninemin gün kurusu kocamış öküz etini dişsiz ağzıyla gevelediği gibi Memo'n da boş torbayı sündürüp duruyor kardeşimlere gittim. Onlarda da ağza alınacak bir lokma bir şey yoktu. Amcalarına vardım utana çekine her şeyi söyledi de Memo'nun aç olduğunu söylemedim. Oradan kalkıp gittim halan oğullarına. Eteğime bir parça arpa ekmeğiyle bir avuç fıstık koydular. Tanıdık bildik kim varsa, it ayağı yemiş gibi, kapı kapı dolaştım. Senin anlayacağım ben umarım bacımdan, bacım ölür acından…" (Bahadınlı: 1977, 102)

Yönetimin, emekçinin iş gücüne karşılık verdiği ücret, emekçinin geçimine yetmez. Emekçi zaruri ihtiyaçlarını zor karşılar. Antep'i ziyarete gelen İsmet Paşa'ya halk bu durumu türküyle anlatır:

"Xwede İsmet bıhele

Meaş dide me

Wısa meaş dide me ku

Nagije em hav vexum

(Allah İsmet'i korusun

Maaş verir bize

Öyle bir maaş verir ki

Yetmez su içmemize)" (Bahadınlı: 1977, 168)

Adaletsiz mülkiyet dağılımı ve sermayedarın emekçiler üzerindeki sömürgeci baskısı emekçiyi ürettiğini kullanma yetkinliğinden mahrum bırakır. Emekçiler, kullanmayı hayal bile edemeyecekleri şeyleri üretirler. Onlar ürettiklerini kullanmayı hayal edemez; çünkü ekonomik düzeyleri buna izin vermez. Sonuçta onlar yoksulluğa mahkûm olurlar. Emekçinin içinde bulunduğu yoksulluk eserde sosyalizme duyulan gereksinimi ortaya koymada bir ölçü olarak değerlendirilir.

İş Sürgünleri'nde, kapitalist düzenin çarklarında ezilen emekçinin yoksulluk çektiği vurgulanır. Emperyalist güçlerin yoksul bıraktığı üçüncü dünya ülkeleri, vatandaşlarına iş imkânı sağlayamamaktadır. Öte yandan, köylerdeki nüfusun önemli bir kısmı da topraksız olduğu için geçim sıkıntısı çekmektedir.

Türkiye de bu şekilde yaşam standardı düşük bir ülkedir. Sermayeyi ele geçiren birkaç grubun dışında toplumun büyük bir kısmı yoksuldur. Türkiye'deki bu yoksul hayata, Almanya'nın işçi alımı canlılık getirir. Şehirde yaşayan işsiz nüfus, topraksız köylüler bir iş sahibi olabilmenin heyecanıyla Almanya'ya giderler. Burada bir süre yarı aç, yarı tok fabrika lojmanlarında kalırlar. İşleri ağırdır, çalışma oranları günden güne artar; ancak aldıkları maaş hep aynıdır.

Bir süre lojmanlarda sürünen Türk işçisi, biriktirebildiği az bir para ile kendilerine gecekondu tarzında konutlar alırlar. İki odalı baraka tipi bu evler onlar için birer saraydır. Ailelerini Türkiye'den getirip içine yerleştirebilecekleri bir saray. Gecekondu alan, ailesini yanına getirir. Bir kadın ve çok çocuktan oluşan bu aileler gelince gecekonduların aslında ne kadar küçük yapılar olduğu anlaşılır. Yıkık dökük gecekondularına aileleriyle birlikte zar zor sığışan işçiler için geçim daha da zorlaşmıştır. Gecekondunun içini donatan eşyaların çoğu, zengin Almanların modası

geçti diye çöpe attığı eşyalardandır; çünkü bu işçiler yiyecek ihtiyacını anca karşılayabilirler.

Berlin'de Siemens fabrikasında çalışan Kadir Derya, tüm Türk işçiler gibi önce kendisi Almanya'ya gelip çalışır. Üç beş kuruş biriktirince derme çatma bir gecekondu alıp eşi Asiye'yi ve iki çocuğunu Türkiye'den getirtir. Kazandığı para anca yiyeceğe yetmektedir. Ev eşyalarının büyük bir kısmını Kadir Derya'nın oğulları çöplükten toplar:

"Ali'yle Şevket de, büyük çöp atma gününde herhangi bir çöplükten alınmış, yer yer pamukları çıkmış kadife koltuklarda karşılıklı oturmuş grevden söz etmekteydiler." (Dal: 1977, 105)

Kapitalizmin desteklediği sermayedar kesim işçileri hem kendi vatanlarında hem de gurbette sömürerek yoksulluğa itmektedir. Eserde işçinin bu durumu fark etmesi ve başkaldırması gerektiği vurgulanır.

Yoksulluk temine **Göçük**'te de değinilir. Mevcut düzenin adaletsiz mülkiyet dağılımı sermayedarı zengin ederken, emekçiyi sefalete itmiştir. Emeğinin karşılığını alamayan emekçi, boğaz tokluğuna sermayedarlara hizmet etmektedir. Emekçinin kazancını sömüren sermayedarlar güçlerine güç katarken emekçi yoksullaşmıştır. Kapitalist düzen sermayedarı kalkındırmaya yönelik programlanmış bir düzendir. Bu düzende emekçi ezilmektedir:

"Düzen sömürü düzeni değil mi?" dedi öfkeyle Dr. Cengiz (…)" (Çetin: 1977, 155)

Bu sömürü düzeninde yoksul ezilmekte ve sömürülmekte, iyice sefalete itilmektedir. Yoksulluk, kapitalizmi benimsemiş ülkelerde yaşayan emekçinin yazgısı olarak ele alınır.

Yağmur Sıcağı'nda yoksulluk, mevcut düzenin ekonomik uygulamalarının bir sonucu olarak ele alınır. Kapitalist ekonomi anlayışı, toplumda sermayedar sınıfı güçlendirerek emekçi sınıfının ezilmesine neden olmuştur. Mevcut düzenin bekçileri olan sermayedar sınıf, emekçinin emeğini sömürüp onu yoksulluğa mahkûm etmiştir. Emeğinin karşılığını alamayan emekçi, sefil bir hayata terk edilmiştir. Eserde sınıflar arası ekonomik yapının eşitsizliğinden kaynaklanan yoksulluk en çok ön plana çıkarılan temdir.

Osman Baba da hayatını emeği ile kazanan birisidir. O, ailesini arabacılık yaparak geçindirmeye çalışır. Osman Baba'nın ilk başlarda bir evi bile yoktur. O ailesiyle birlikte çadırda yaşamaktadır, İstanbul'a geldiğinde ise harap bir gecekonduda yaşamıştır. Osman Baba, arabacılıktan aldığı ücret ile ailesini zor geçindirmektedir. Yoksulluk, Osman Baba'nın birçok yönden çaresiz kalmasına neden olmuştur; oğlu okulda hırpalandığında, öğretmenleri tarafından küçümsendiğinde ona arka çıkamamıştır. Yoksulluk, güçsüzlük ve eziklikliği getirmiştir. Toplumcu gerçekçi eserlerin birçoğunda olduğu gibi yoksulluk, burada da kapitalizmin emekçiye zorunlu dayatması olarak karşımıza çıkar.

3.2.3. Çaresizlik

Toplumcu gerçekçi eserlerde emekçinin yoksulluk karşısında yaşadığı çaresizlik de ele alınmıştır.

Kara Ahmet Destanı'nda çaresizlik, emekçilerin içinde bulunduğu durumu yansıtır. Emekçi çaresizdir, çünkü sermayedara kölelik yapmaktan başka çıkar yolu yoktur.

Karataş köylüleri; köydeki toprakların yarısından fazlasına sahip olan muhtar Cımbıldak Hüsnü karşısında çaresizdir. Onların muhtara yardakçılık yapmaktan başka çıkar yolu yoktur; çünkü güç muhtarın elindedir.

Emekçi çaresizlik yüzünden her şeye razı olmak durumundadır. Eserde köylülerden birçoğunun, sevmemesine rağmen, muhtarla iyi geçinmesinin sebebi olarak çaresizlik gösterilir.

Öte yandan muhtarın zulmünün kıskacı altında kalan Bayram Kara'yı evini barkını bırakarak şehre gitmeye zorlayan da çaresizliktir. Bayram Kara gibi daha birçok köylü aynı çaresizlikle köyünü, evini bırakarak şehre göçmüştür.

Ancak çaresizlik emekçinin peşini bırakmayan bir duygudur. Bayram Kara şehirde de baskılardan kurtulamaz. Eşiyle birlikte çalıştığı hastanenin personel müdürü ve onun en yakın adamı Daşduraklı Hilmi'nin yobaz görüşlerini benimsemek zorunda kalır. Çünkü şehirde iş bulmak zordur, üstelik eşiyle birlikte aynı yerde çalışabileceği işi bulmasına imkân yoktur. Şehirde işsiz kalmak demek sefilliğe düşmek demektir. Bayram tüm bunları göz önünde bulundurarak çaresiz onların yobazca fikirlerini benimser.

Eserde her sorun gibi çaresizlik sorununun da çözümü olarak 'devrim' gösterilir. Ancak devrim ile adaletsizliğin ve onun ortaya çıkardığı çaresizliğin önüne geçilebilecektir.

Doruktaki Öfke'de çaresizlik, fakirliğin bir sonucu olarak verilir. Fakirleşen Çampınarı köylüleri çaresizdir. Köyde ahlat kurusundan başka yiyecek kalmamıştır. Hayvanlar açlıktan süt veremez olmuştur. Geçimini ormandan sağlayan köylülerin çalışabilecekleri başka alan yoktur. Bu sebeple köyü bırakıp gidemezler. Kanunlara karşı gelmeye de cesaret edemezler. Çünkü düzene karşı gelenin sonu hayır değildir. Böylece köylünün eli kolu bağlanmıştır. Hiçbir çıkış yolu yok gibidir:

"(…) Ahlat kurusu yemekten torunun Hasan Hüseyin'in boynu çöp gibi kaldı. Netcez böyle biz?

Bilmem ki?

Bu cevapta takılıyorlardı her zaman. Ne yapacağız diye sordu mu biri, bilmeyiz ki, diyorlardı. Bir bilen olsa da öğrensek." (Toy: 1977, 164)

Çampınarı köylüleri ne yapacaklarını, içinde bulundukları sefaletten nasıl kurtulacaklarını bilemezler. Sonunda eserin başkişisi Mıstan bu duruma bir çare bulur. Buna göre odunları kaçak kesip, kaçak satacaklardır. Bu sayede kendilerini büyük tehlikeye atsalar da açlıktan yokluktan kurtulacaklardır. Eserde çaresizlik kişiyi kanunsuz iş görmeye zorlayan bir etken olarak ele alınır.

Yayla'da çaresizlik, fakirliğin ve baskının karşısında yaşanan bir duygu olarak verilir. İmkânsızlıklar içinde kalan emekçi, sermayedarın da sıkıştırmasıyla bir çıkış yolu bulamaz, dolayısıyla çaresiz kalır. Emekçiyi çaresiz bırakan da aslında kapitalizmin adaletsiz düzenidir.

Morsay Yaylası'nda birçok maddi imkândan uzak yaşayan Çakır Hasan'ın torunu Gülcan, rahatsızlanır. Gülcan'ın doktora götürülmesi gerekmektedir. Ancak bunun için araç yoktur. Tek çözüm Morsay'a kazı için gelen ekibin cipini istemektir. Ama kazıyı yöneten Hoca Bey cipini verme taraftarı olmaz. Çakır Hasan, çaresiz yürüyerek şehre gider ve doktoru Morsay'a getirmek için uğraşır. Ancak doktor bazı nedenler ileri sürerek onu geri çevirir. Çakır Hasan'ın her yönden umudu kesiktir. Tek çıkış yolu, kendisine yardım etmeye çalışan kazı öğrencilerinin Hoca Bey'i ikna etmelerini beklemektir.

Kazı ekibindeki öğrenciler Gülcan'ın durumuna çok acırlar ve ona yardım etmek için çözüm yolları ararlar. Çaresiz kaldıkları için Hoca Bey'e yalvarmayı bile göze alırlar, ancak onu ikna etmek mümkün olmaz.

Son çare olarak orman şefi Hüseyin'in cipini düşünürler; ama ondan da olumsuz cevap alırlar. Tüm imkânların sükût ettiği bir dönem yaşarlar. Çakır Hasan'ın elinde maddi imkân yoktur, elinde maddi imkânları bulunduranların ise yardıma gönlü yoktur.

Eserde çaresizlik duygusunu oluşturan, maddi imkânların yokluğudur. Maddi imkânların yokluğu ise dengesiz mülkiyet anlayışına bağlanır.

Aynı ülkede yaşayan ve üzerine düşen görevi yapan insanların eşit mülkiyete sahip olmaları gerekirken, toplum içinde bir sınıf tüm maddiyatı ele geçirmiş bir sınıf ise sınırlı imkânlarla yetinmek zorunda kalmıştır. Bu tem eserin geneline yayılarak işlenir.

Çaresizlik, **Damağası**'nda baskı karşısında bir şey yapamamanın verdiği umutsuzluk durumu olarak verilir. Herhangi bir sebeple cezaevine düşen mahkûm, cezaevi yönetiminin desteğiyle üstünlük kuran diğer mahkûmların baskısı altına girer. Maddi yönden sömürülen mahkûm bu durum karşısında suskun kalmak zorundadır. Eğer maddi açıdan güçsüz birisi ise cezaevindeki uygulamalara karşı gelmesi nedeniyle şiddete maruz kalır. Mahkûm bu durum karşısında tamamen çaresizdir. Cezaevindeki bu illegal yapılanma ve yozlaşmış yönetim mevcut düzenin zafiyetine bağlanır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde hem bireysel hem de toplumsal çaresizliğe yer verilir. Bireysel çaresizlik, Mahir Efendi'nin bin bir güçlükle elde ettiği evinin yanarak kül olması karşısında duyduğu çaresizliktir. Mahir Efendi, yangın çıktıktan çok sonra evine ulaşabilmiştir. Yangını söndürmek için çırpınmış, ancak evini kurtaramamıştır. Mahir Efendi çaresiz kalmıştır. Bu durum onu ağır bir depresyona sürüklemiştir. Mahir Efendi bu olaydan sonra şok geçirerek ölmüştür.

Eserde Mahir Efendi'nin çaresizliğinin yanı sıra Türk milletinin çaresizliği de ele alınır. Birinci Dünya Savaşı'nın resmen kaybedilmesiyle başta Anadolu olmak üzere Osmanlı toprakları emperyalist güçlerin işgaline uğramıştır. Türk milleti bu durum karşısında çaresiz kalmıştır. Zaten savaş yorgunu olan millet, savaşın ardından gelen işgal ile şaşkına dönmüştür. Düşmanla savaşacak bir ordu yoktur. Mustafa Kemal Paşa önderliğinde toplanan birlikler ise ordudan ziyade çeteyi andırmaktadır. Maddi

imkânsızlıklar, vatanı savunacak olan askerin donatılmasına engel olmaktadır. Tüm bunlar milleti çaresizliğe iter.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da çaresizlik, emperyalist güçlerin baskısı ve sömürgen tavrı karşında emekçinin içine düştüğü ruh hali olarak değerlendirilmiştir.

Filler sultanı; hiçbir neden olamadan, haksız yere karıncalar ülkesini işgal etmiştir. Amacı bu çok hünerli ama güçsüz yaratıkları tutsak edip kendi hizmetine almaktır. Bu amaçla filler sultanı, fillerini alıp karıncalar ülkesine gider, karıncalar ülkesini talan ettirir. Karıncaların karşı koyacak, kendilerini savunacak güçleri yoktur. Onlar, bu yıkım karşısında çaresiz kalırlar, filler sultanının haksız olduğunu bilmelerine rağmen çaresizlikten, onun kendilerine yüklediği suçları kabullenirler, bunun yanında onun teklif ettiği zor şartları kabul ederler. Filler sultanı onlardan bir saray istemiştir, üstelik bir de mavi elmastan taht yapmalarını emretmiştir.

Karıncaların başka çaresi yoktur. Hayatta kalabilmek için bu teklifleri kabul ederler. Ancak filler sultanı işi azıtır; her file bir saray, bir taht; bu saraylara birer has bahçe ve tüm ambarlarının ağzına kadar doldurulmasını ister, dahası onlardan hayat suyunu bulmalarını da istemiştir. Tüm bunlar küçük bir karınca için yerine getirilmesi olanaksız istekler olduğu halde çıkar yol bulamayan karıncalar istenilenleri yapmaya çalışırlar. Eserde güçsüzlüğün çaresizliği meydana getirdiği vurgulanır.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da çaresizlik duygusunu meydana getiren temel sebep mevcut düzendeki çarpıklıklardır. Düzenin bozuk yapısı birçok alt kuruma da aksetmiş, bu kurumlarda bozulmalara yol açmıştır. Yaşar Yaşamaz, böyle bir bozulma yüzünden çaresiz kalmıştır.

Küçük yaşta nüfus kâğıdı kaybolan Yaşar Yaşamaz, okul çağına geldiğinde okula gitmek ister. Ancak bunun için nüfus kâğıdı lazımdır. Yaşar'ın babası nüfus dairesine gidip Yaşar'ın kaybolan nüfus kâğıdını çıkarmak istemiştir; ancak nüfus kütüğünde Yaşar'ın Çanakkale'de şehit olduğu yazılıdır. Bu sebeple Yaşar'ın babası, nüfus kâğıdını alınamaz. Yaşar'ın hayatta olduğunu, Çanakkale Savaşı'nda Yaşar'ın askere gidemeyeceğini bir türlü kabul ettiremez babası. Çünkü nüfus memuru için önemli olan gerçekler değil, resmî belgelerde yazılı olanlardır. Çaresiz kalan Yaşar'ın babası, Yaşar'ı okula göndermekten vazgeçer. Tabii sorun bununla çözülmez. Yaşar büyür, askerlik yaşına gelir, ama askere alınmaz, askere gitmediği için de evlenemez, ardından

asker kaçağı olarak yakalanır, askere alınır; ama bu sefer de terhis olamaz. Çaresiz kalan Yaşar, sonunda terhis belgesi yerine geçen bir imzalı kâğıtla terhis edilir. Memleketine geldiğinde babasının vefat ettiğini öğrenir, babasına ait olan borçları tek tek öder; ama sıra babasının mirasını almaya gelince devlet yine onu tanımaz. Yaşar, babasının mirasından mahrum bırakılır. Yaşar çaresiz kalır, bütün malvarlığı elinden alınmıştır. Üstelik babasının vergi borçlarını ödemek için çevreden aldığı borçlar da ödenmeyi beklemektedir. Yaşar, çaresiz hakkını aramak için mahkemeye başvurur, ama bir sonuç alamaz, geçimini sağlamak için İstanbul'a gider; nüfus kâğıdı olmadığı için iş bulamaz. Hatta o, ev bile kiralayamaz çünkü kontrat için nüfus bilgileri gerekmektedir. Nüfus kütüğündeki bir yanlışlık Yaşar'ın hayatını mahvetmiştir. Yaşar, beşik kertmesi Anşe ile de bu yüzden evlenememiştir. Yaşar, arkadaşının tavsiyesiyle Anşe'yi kaçırıp bir konağa hizmetçi olarak yerleştirir. Bu arada kendisi de nüfus kâğıdı için uğraşır, ama her defasında sonuç alamaz.

Bir süre sonra Anşe hamile kalır, bu yüzden çalıştığı konaktan kovulur. Yaşar ve Anşe'nin tamamen çaresiz kaldığı bir anda Anşe'nin babası onları affettiğini söyler. Böylece Yaşar ve Anşe köye döner. Yaşar, oğlu dünyaya gelince hemen ona nüfus kâğıdı almak ister; ancak kendisinin nüfus kâğıdı olmadığı için oğluna da nüfus kâğıdı alamaz. Kendi yaşadığı sıkıntıların aynısını oğlunun da yaşayacağını anlayan Yaşar tamamen çaresiz kalır.

Dik Bayır'da çaresizlik yoksulluğun bir getirisi olarak ele alınır. Yoksul köylü, hem sermayedarların baskısından hem de fakirliğin verdiği eli kolu bağlı olma durumundan dolayı çaresiz kalır.

Çaresizlik emekçinin süregelen derdidir. Eserin başında olay örgüsüne alt yapı hazırlayan vak'a parçacıkları konmuştur. Bunlardan birisinde Celali baskınları karşısında çaresiz kalan köylülerin durumu anlatılır:

"(...) İnsan malını kaçırır mı heç?... Ya, işte böyle bir gâvur güne geldik. Suçlu gibi, hırsız gibi insanın kendi malını kaçırdığı güne, yolunuzu yordamınızı belli ederseniz bu arta kalık köylü milleti de başınıza eşek arası gibi belâ kesilir. (...) Bunların hepsi CELÂLİ... Bir o yana dönerler bir bu yana. (...) Birine birinden, birine Allah'tan olsun! Başka el açacağımız, "âmin" diyeceğimiz dua kalmadı ortalıkta." (Sayar: 2002, 12)

Fakirlik, borçluluk köylüyü çaresiz bırakmıştır:

"Adamın verdiği paranın bir bölüğüne buğday aldım. Bir bölüğüne de bitmez tükenmez borcuma, alacaklılara dağıttım. Yarı tohumdan böyük ekin oldu. Tümünü ektim demekten gayri bir çarem yoktu." (Sayar: 2002, 29)

"Çaresiz sürdürdük düşkünlüğümüzü şehirlinin, kasabalının kapısında... Elin uşağı hem kimsenin karakaşı kara gözüne hasret değil. Al gülüm, ver gülüm... Herifçioğlu ağız aylaklığı ile gökten rahmet indirmiyor ya... Cebinden para veriyor. Bekler karşılığını... Bir verirse üç ister, beş ister..." (Sayar: 2002, 30)

"Ortada topraktan, onun merhametinden öte bir şey yok. Bir kapana sıkılmışız. Hepsi dölünden gelen. Atsan atılmaz, satsan satılmaz. Yalnızlığımızda çaresizlik boğazımızı sıkıyor. Şöyle ferah bir soluk almanın mümkinatı yok." (Sayar: 2002, 33)

Beydiyar köylüleri artan nüfusun önünü alamayınca yokluk da artmaya başlar. Köylüler bu durum karşısında çaresizdir.

Acı Lokma'da çaresizlik, fakirliğin getirdiği bir doğal sonuç olarak verilir. Maddi yetkinliği olmayan halk her yönden eli kolu bağlanmış durumdadır. Emeğinin karşılığını bulamayan emekçinin çıkış yolları, sermayedarlar tarafından kapatılır. Sonunda emekçi çaresiz kalır.

Bir Ege kasabasında öğretmen yardımcılığı yapan Halil Efendi, devletten aldığı maaş yetmeyince çaresiz tütün dikmeye karar verir. Bir yaz boyunca çocuklarıyla birlikte çabalar. Tütünü satış zamanı geldiğinde piyasa açılmaz. Halil Efendi çaresizdir. Bir yaz boyunca çekilen sıkıntılar, kurulan hayaller boşa gitmiştir. Halil Efendi, çaresizlikten ne yapacağını bilemez, bir aile halkı ondan ekmek beklemektedir.

Halil Efendi'nin çaresizlikten kıvrandığı günlerde kasabanın zenginlilerinden Obalı tütün alacağını duyurur. Ancak Obalı'nın tütün için teklif ettiği fiyat, marul fiyatı bile değildir. Halil Efendi buna rağmen başka çaresi olmadığı için Obalı'nın teklifini kabul eder.

Eserde çaresizlik duygusunu doğuran bir başka sebep ise baskıdır. Yönetici güçlerin baskısı kişiyi çaresiz bırakmaktadır. Eserin başkişisi, fikirlerine yapılan baskı sonucu çaresiz kalır. Düşüncelerine kilit vurulması onun elini kolunu bağlar. En sonunda kendi ülkesinde düşüncelerini rahatça ortaya koyamayacağını anlar ve yurt dışına kaçar.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da çaresizlik, yoksul halkın içinde bulunduğu durumdan doğan bir şey yapamama durumu olarak karşımıza çıkar. Yoksul halk, yokluğun ellerini bağlamasıyla çaresiz kalmıştır.

Ankara'nın Çinçin bağları semtinde yaşayan yoksul aileler de aynı durumdadırlar. Fakirlik, sefalet, açlık onları çaresiz bırakmıştır. Bu sebeple birçoğu yolsuzluğa düşmüştür.

"Çinçin'liyim" diyemez sakınır; bir işe girmeye kalkışsa, Çinçinli olması nedeniyle işe alınmaz, türlü zorluklarla karşılaşır. Bu korkular yüzündendir ki, tenekeleri, küfeleri sitelerin dışında boş bir arsaya bırakırlar, başına da bir gözcü dikerler. Buldukları, çaldıkları bir iki oduncuğu getirir, yeniden odun avına dönerler. (…) Yoluna çıkan her çocuk, yabancı bir çevreden mıknatıs gibi kuşku çeker kin kumbarası olurlar; gün gelir sövgü yağmuru olur, çaresizlikle yağarlar…" (Güney: 1999, 20)

Çaresiz kalan Çinçinliler ellerinde ne varsa satıp, geçimlerini sağlamaya çalışırlar. Mustafa'nın babası da kendisine iş yerinden verilen kaputunu ve ayakkabısını satar; çünkü başka çaresi yoktur.

"Eskiden akıl erdiremezdi; niye satılırdı o ayakkabılar, kaputlar?

Şimdi anlayabiliyor nedenlerini başka çaresi yoktu tek gözlü babanın. Tencerenin ne zorluklarla kaynadığını, eve giren ekmeğin, zeytinin ne acılarla kazanıldığını, anneyle babanın kavgalarında sık sık üçüncü bir "şahıs" gibi yer alan "hayat pahalılığı"nın ne olduğunu sezmeye başlıyordu artık." (Güney: 1999, 44)

Yoksul kişi tutunacak dalı olmadığından çaresiz her şeyi kabullenir. Hapisten yeni çıkan ve iş bulamayan Yaşar, Jandarma Sabri'nin kendisi ile ilgili kötü niyetini sezse de onun iş teklifini kabul eder:

"(…) Kimse kimseye bir çıkarı olmadan yardım eli uzatmazdı. Neler tasarlıyordu Jandarma Sabri? Bu kıyakçılığının karşılığında neler isteyebilirdi kendisinden? Sağduyusu üretken kuşkuları doğuruyordu. Ne cevap vermeliydi? Karşı duracak "hayır" diyecek gücü de yoktu." (Güney: 1999, 202)

Çaresizlik temi **Gemileri Yakmak**'da işlenir. Yoksulluk ve sermayedarların baskısı emekçiyi çaresiz bırakır. Elinde kendini savunacak hiçbir gücü olmayan emekçi çaresiz kalır.

Fransızların Antep'i işgal ettiği günlerde sermayedarlar düşmanla işbirliği yaparak çıkarlarını korurlar. Fakir halk ise bir yandan Fransız askerin zorbalığına, bir yandan da şehrin burjuva takımının baskılarına maruz kalır. Antep halkı sefalet içinde çaresizdir.

Milli Mücadele'den sonra Antep kurtulur; ama zaferi kazanan fakir halk ırgatlığa layık görülürken, burjuva takımı zafere sahip çıkar ve yönetime geçer. Halk yine sömürülmeye, sefalete maruz kalır. Emekçi, Antep'in sırtını sermayedarlara dayamış zorbalarının baskısı altında ezilir. Bu durumdan kendini kurtaracak güce sahip olmayan halk çaresizdir.

Eserde halkı bu çaresizliğe iten en büyük sebep olarak kapitalizmin kokuşmuş sistemi gösterilir.

İş Sürgünleri'nde çaresizlik, sömürgeci güçlerin baskısı altında kalan ve elinden hiçbir şey gelmeyen emekçinin içinde bulunduğu hali olarak değerlendirilir. Emekçinin hayatı dâhil olmak üzere sahip olduğu her şeyini ele geçiren sermayedarlar, onu her yönden baskı altına almışlardır. Emekçinin kendini koruması, savunması imkânsızdır; yani emekçi çaresizdir.

Yıllık iznini kullanmak için memleketine giden Şevket üç gün gecikmeli olarak gelmiştir, eve geldiğinde iş yerinden gelen bir mektupla karşılaşır. Şevket, mektupta yazanları ertesi gün, tercüme odasından öğrenir; üç gün geciktiği için işten atılmıştır. Sorgusuz sualsiz iş yerindeki kaydı silinivermiştir. Öyle ki iş yeri sahipleri onu karşısına alıp konuşmaya bile tenezzül etmemiş, işten atıldığını bir mektupla bildirmişlerdir.

Almanya'daki işi Şevket için her şeydir. Şevket bu durum karşısında çaresiz kalır. Bu çaresizlik durumu birçok işçi için de geçerlidir. Kapitalist düzenin uygulayıcıları, emekçinin tek varlığı olan iş üretme faaliyetini de elinden alarak onu çaresiz bırakmaktadır. Eserde bu durum toplum içindeki adaletsiz yapılanmaya örnek olarak gösterilir.

Göçük'te çaresizlik iki boyutta işlenir. Yoksul emekçi, içinde bulunduğu durumla baş edemeyince çaresiz kalmıştır. Yoksulluğun verdiği ezginlik emekçiyi çaresiz bırakmıştır.

Çaresizliğin bir başka sebebi de kötülüğe karşı koyamamaktır. İbrahim, küçük yaşta annesini kaybeder. Babası kısa süre sonra tekrar evlenir. Üvey anne Hacer, savunmasız İbrahim'e olmadık eziyetler eder, evin bütün işlerini onun üzerine yıkar. İbrahim

çaresizdir; evi terk edecek ekonomik yetkinliğe de sahip olamadığından ne yapacağını bilemez.

Benzer bir çaresizlik hâli Kezban'ın içinde bulunduğu durumda da görülür. Kezban'ı köyün en zengin ve sözü geçer adamı olan muhtar istemektedir. O muhtarı istemez ama itiraz hakkı yoktur. Babası onu yirmi bin liraya vermiştir muhtara.

Kezban çaresiz yazgısını kabullenir. Eserde yoksul emekçiyi çaresizliğe düşüren sebebin sermayedarın sömürgesi ve ezici baskınlığı olduğu ifade edilir.

Yağmur Sıcağı'nda çaresizlik duygusu iki sebeple ortaya çıkarılır. Birincisi yoksulluk, ikincisi ise baskıdır.

Osman Baba ve ailesi yoksulluğun verdiği çaresizliği yaşamıştır. Bu çaresizlik yokluğun neden olduğu bir çaresizliktir. Yoksul olmak kişiyi doğrudan ezilmeye mahkûm etmiş, ezilme ise çaresizliği doğurmuştur.

Öte yandan hakkını arayan ve emekçiyi hakları konusunda bilgilendirmeye çalışan kişilerin de mevcut düzenin baskısına maruz kalması çaresizliği doğurmuştur. Zekeriya ve Güher'in solcu faaliyetler sebep gösterilerek tutuklanması, özellikle Zekeriya'nın bu esnada ağır işkenceler görmesi onu çaresizliğe itmiştir. Esere göre bu çaresizlikten kurtulmanın yolu bilinçlenmektir.

3.2.4. Yılgınlık

Toplumcu gerçekçi eserlerde yılgınlık, emekçinin sermayedar baskısı karşısında yaşadığı çaresizlik sonucunda hissettiği bir duygu olarak işlenmiştir.

Kara Ahmet Destanı'nda yılgınlık çaresizliğin sonucu olarak işlenir. Çaresiz bırakılan emekçi içine düştüğü bu çaresizlikten korkmuş ve yılgınlığa düşmüştür. Çünkü onun başkaldıracak gücü yoktur.

Eserde, Bayram Kara'nın içine düştüğü durum yılgınlığa örnektir. Bayram, Karataş muhtarına arazisini satmayınca, muhtarın zorbalıklarına maruz kalır. Öyle ki Bayram'a köyde nefes alması bile fazla görülmüştür. Muhtar hem Bayram'a hem de ailesine eziyet etmektedir. Bayram bu durum karşısında sabretse de sonunda dayanamaz ve pes eder, ailesini de alarak şehre gider.

Bayram, şehirde yobaz işverenlerin baskısı ile karşılaşır. Zaten iyice korkmuş, çaresiz kalmış olan Bayram bu baskı karşısında yılgınlık gösterir ve hayatını onların yobaz öğretileri doğrultusunda düzenler. Bayram eserin sonunda içinde bulunduğu yılgınlık hissini şöyle itiraf eder:

"Şunca yıldır birikmiş emeklerimiz zay olmasın deye korkuyordum, onun için pısıyordum Personel Şefi Salim Sarı'nın, Daşduraklı Hilmi'nin önlerinde. (…) Çevremin baskısı, bu günün yarınımın korkusu işsiz kalmak, bunca yoksullukla, yoksunlukla desteksiz dayanaksız kalmak korkusundan pısıyordum.

(…)

Bilmem haberin var mı Haççа, ben aslında Irazca anamın demirinden bir Bayram'dım. Daşşağı burulmuş tekeye döndürdü yaşam beni. Bu ezik yaşam, bozuk düzen, sürdüğüm haksız ömür gözümü yıldırdı. Ocudum karakollardan, hökümetten. Güvenim kalmadı hâkimlere, kimselere. Ondan böyle bocalıyorum, siniyorum, bilmem haberin var mı?" (Baykurt: 1977, 414)

Yılgınlık, **Doruktaki Öfke**'de baskı sonucu ortaya çıkan bir duygu olarak değerlendirilir. Sermayedarın emekçiler üzerinde kurduğu baskı zaman zaman yılgınlığa yol açmıştır; ancak bu yılgınlık geçicidir. Çünkü yazara göre haklı olan emekçidir ve hakkını bir şekilde alacaktır; ama baskı ile ilk karşılaşma hali yılgınlığı getirmiştir.

Orman devlet idaresine geçince çaresiz kalan Çampınarlılar, Mıstan'ın önderliğinde kaçakçılığa başlar. Kaçak kesilen odunlar, yine kaçak olarak şehre götürülüp satılır; ama bir gün Hasan Hüseyin ile Cumali yakalanırlar. Sorgusuz sualsiz hapse atılırlar. Dağda özgür yaşamaya alışmış dağ köylülere bu ceza çok ağır gelir. Üç ay sonra hapisten çıktıklarında şehre gitmemek için yemin ederler. Bu ceza onları yıldırır.

"Hasan Hüseyin, dünürü ve Cumali (ile) birlikte tam üç buçuk ay yatmıştı. (…) Köye bir gelmişti üç koca. Bir daha kent adını ağızlarına almıyorlardı. Kenti batsın, odunu kömürü batsın diyorlardı. Cumali her bahar, köyün çaplarını alma zorunluluğunda olduğundan yeminini bozmuştu sonunda. Ama Rıza ile Hasan Hüseyin kıllarını bile kıpırdatmıyorlardı." (Toy: 1977, 164)

Eserde emekçideki bu yılgınlık, sermayedarın geçici zaferi olarak verilir.

Damağası'nda da yılgınlık, çaresizlik sonucu ortaya çıkan bir duygu olarak işlenir. Çorum Cezaevi'nde baskıya ve şiddete maruz kalan mahkûmlar bu durum karşısında

çaresiz kalır. Hiçbir şey yapmaya gücü olmayan mahkûmlar ise yılgınlık gösterir. Cezaevindeki yasadışı kurallara uyum sağlar. Çünkü ne cezaevi yönetimi, ne müddeiumumî ne de vali, mahkûmlara destek olmamıştır. Hakkını hiçbir yoldan elde edemeyen mahkûm yılgınlığa düşer.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de yılgınlık temi işlenmiştir. Savaş ortamında birçok yönden yokluk yaşayan Türk halkı, emperyalist güçlerin ağır baskıları altında yılgınlık gösterir. Mahir Efendi bu yılgınlığı özellikle Anadolu'ya geçtiğinde görür. Emperyalizmin temsilcisi olan yabancı askerler adeta alışılmış hale gelir. Bu askerler her türlü baskı ve ahlâksızlığı yaptığı halde halk yılgınlıktan dolayı bu duruma kayıtsız kalmıştır. Yıllarca süren savaşlar ve bu savaşların ardından gelen işgal toplumun gözünü korkutmuştur. Toplumun bu yılgın kesimi o günlerde şekillenen Kuva-yı Milliye yerine padişahı destekler. Bu desteğin ardındaki neden Ali Osman'a duyulan teveccühten ziyade yılgınlıktır. Yılgınlığın iki nedeni vardır; emperyalist güçlerin baskısı ve sefalet.

Yılgınlık, emperyalizme başkaldırının ve toplumsal değişimin önünde bir engel olarak ele alınmıştır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da yılgınlık, emekçinin sermayedarlardan gördüğü şiddetli baskı sonucu oluşan pes etme durumu olarak ifade edilir. Kapitalist sistemin sömürgeci anlayışıyla emekçiyi sömüren sermayedarlar onların başkaldırılarını önlemek amacıyla, onlara her türlü baskıyı yaparlar. Bu baskılara direnecek gücü olmayan emekçi çaresiz kalır ve en sonunda pes eder.

Karıncalar, filler sultanı ülkelerini yerle bir ettiğinde çaresiz kalıp yılgınlığa düşmüşlerdir. Aralarından çok azı bu yılgınlığı yenebilmiştir.

"Tuhaf karınca:

"Ne olacak", diye karşılık verdi. "Biz öldük, karınca ulusu bitti artık. Tarih buyunca tutsak olmamış ulusumuz fillerin tutsağı oldu, köle olduk, köle. Aklım yüreğim diyor ki bana, keşki filler sultanının koşullarını kabul etmeseydik, diyor. Etmeseydik de filler hepimizi öldürseydi. Artık kıyamete kadar tutsak, köle yaşayacağız. Kırmızı sakallı karınca da yok artık. Kuşun kanadından atladı da başını aldı gitti. Belki de ölmüştür. Bekli de tutsaklığa dayanamayıp kedini öldürmüştür."

"Kırmızı sakallı ölmemiştir." (…)

"İnşallah, "diyen tuhaf karınca daha da tuhaflaştı. 'Kıyamete kadar fillerin kölesi olarak yaşamak... Böylesi yaşam yaşamaya değer mi?" (…)

"(…) Umutsuz köpek. O umutsuzluğu sana filler mi öğretti?" (Kemal: 2008, 35-36)

Umutsuzluk yılgınlığı getirmiştir. Emekçinin bu yılgınlığı ise sömürgeci güçlere yaramıştır. Sermayedarlar, hayattan umudu olmayan yılgın bireyleri daha kolay emir altına alabilmişlerdir. Yılgınlık eserde toplumsal dönüşüme engel olacak bir duygu olarak ele alınmıştır.

Dik Bayır'da yılgınlık emekçinin yaşadığı çaresizliğin bir sonucu olarak verilir. Emekçi yoksulluğun verdiği çaresizlik ve güçsüzlükten dolayı yılgınlığa düşer. Sermayedarların baş edilmez baskısı da bu yılgınlığı perçinler.

Celâli isyancılarının zorbalığına dayanamayan köylüler mallarını toplayıp göz görmeyecek yerlere kaçmaya başlarlar. Çünkü Celali kaçgıncılarıyla başa çıkacak gücü kendilerinde bulamazlar. Beydiyar köylülerinin ataları da bu sebeple topraklarını bırakıp "dik bayır" olan Beydiyar'a yerleşmiştir.

Beydiyarlıların atalarına bu öğüdü köyün kocası verir:

"Gidin bu topraktan"! Bu toprağın kimseye tekinliği kalmadı. Kalmadığı değil, olmam diyesiceler bu yurtta yuvada tekinlik bırakmadılar. Çıkarsa Allah çıkar onlarla başa!" (Sayar: 2002, 11-12)

Köylüyü sermayedarın baskısı kadar yoksulluk da yılgınlaştırmıştır:

"Aslında Gani de Almancılık sırasını bekleyenlerden biri idi. Şehre sık sık gider gelirdi. Bir büyük partinin köydeki sözcüsü idi kendince. (...) Köy dirliğinin çaresizliğinden yılgındı. Derlenip toparlanıp göçemiyordu şehre." (Sayar: 2002, 44)

Yılgınlık emekçinin teslimiyeti olarak değerlendirilir. Yılgınlıkla yokluktan ve baskıdan sinen emekçi kendisi üzerinden yapılan haksız sömürüye teslim olduğunu gösterir. Eserde yılgınlığın toplumsal dönüşümü olumsuz etkilediği vurgulanır.

Acı Lokma'da yılgınlık duygusu, yoksul emekçinin ruhuna sinmiş bir silinmez his olarak anlatılır. Yoksulluk; çaresizliği, güçsüzlüğü güçsüzlük de yılgınlık duygusunu meydana getirmiştir.

Eserde, en fazla dayaktan duyulan yılgınlık duygusu ön plana çıkartılır. Eserin başkişisi üvey annesinden ve üvey annesi yüzünden babasından sürekli dayak yemektedir.

Çünkü o, doyulmak için değil açlık bastırmak için yenilen ekmekten gönlünce yer. Üstünü kirleterek bin bir güçlükle alınan sabunun bitmesine neden olur.

Eserde dayak mevzusunda da sebep olarak fakirlik gösterilir. Eserin başkişisi, fakirlikle baş edemeyen ailesinin hınç çıkarma isteği yüzünden dayak yer ve en sonunda yılar. Belli bir yaşa geldiğinde evden kaçmak ister. Ağabeyi Ferit de aynı yılgınlık dolayısıyla evden kaçmıştır, dayak ve ağır işlerden kaçarak kurtulmuştur.

Yılgınlığa sebep olan bir başka olgu ise yobazlığın kurduğu baskıdır. Eserin başkişisi, öğretmen okulunu bitirdikten sonra ilk görev yeri olan Afyon'un bir köyüne gider. Amacı bu köye ışık olmaktır. Ama karşısına bu ışığı söndürecek yobaz bir hoca çıkar. Başkişi yobaz hocanın baskılarına bir süre dayanır; ama sonunda pes eder. Çünkü onun baskılarından yılmıştır.

""Bizim kale düşüyor, haberin olsun. Kış ortası. Kiremit aktaracağız diye mumu söndürdü. Bu damlayan mumun iç yağı değil, yüreğimin yağıdır, gözyaşımdır, kanımdır. (…) neredeyse teslim oluyorum, Atam."

"Oldum. Öğretmen kütüğüne, o dediğim yere bir de ayrılış tarihi koydum; 1938. 'sebep?' dediği yere de kısaca şöyle yazdım: 'Hocanın üfürüğü!' Resimlerine baka baka benden önceki altı meslek arkadaşıma Allahaısmarladık dedim. Sana da Allahaısmarladık diyorum, Atam." (Erdinç: 2006, 212)

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da yılgınlık, yoksulluğa, yoksulluğun oluşturduğu ezikliğe, güçsüzlüğe bağlanır. Yoksul insan eziktir savunmasızdır, dolayısıyla çekingen ve yılgındır. Hayatta karşılaştığı en ufak zorluk bile onu yılgınlığa sürükler.

"Bir gün, bir kahvede İsmail ve Ertuğrul adlarında iki eski arkadaşlarını gördü Yaşar. Onlar da afla çıkmışlardı. Bu arkadaşlar özgürlüğün daha üçüncü günüde yılgınlığa kaptırmışlardı kendilerini. Hayal kırıklığı yapışmıştı yakalarına." (Güney: 1999, 189)

Yılgınlık emekçinin gölgesi gibi onu takip etmektedir. Fakirliğin verdiği güçsüzlük yoksul emekçiyi yılgınlığa sürükler. Emekçinin yılgınlığa düşmesi devrimle gerçekleşecek olan büyük dönüşüme engel olarak gösterilir.

Yılgınlık **İş Sürgünleri**'nde de ele alınır. Kapitalist sistemin çarklarında ezilen, sermayedarların baskıcı yaptırımlarına maruz kalan emekçide bir yılgınlık hali ortaya çıkmıştır. Emekçi baş edemeyeceğine inandığı düzenin yaptırımlarından yılmıştır. O ne

kadar ezilse de bu yılgınlık nedeniyle içinde bulunduğu durumu kabullenir, sermayedarlara başkaldırmanın imkânsız olduğunu düşünür.

Yönetimden ve işverenden gözü iyice korkmuş olan Kadir, Şevket'in grev teklifini bu yılgınlıktan dolayı reddederler.

"Şimdi sen de bu arkadaşla gelmişsin, grev mirev deyip durmaktasın. Bu gibi işler adamı devlet kapısında rüsva eder, bilmez miyim? Hele bu Alman milletine hiç karşı gelinmez. Bir anlarlarsa onlara ters olduğumuzu (…)" (Dal: 1977, 118)

Emperyalizmin sömürgen temsilcileri işçileri yıldırarak onları birer sömürge haline getirmişlerdir. Eserde işçilerin yılgınlığı büyük dönüşümün gerçekleşmesine bir engel olarak gösterilmiştir.

Yağmur Sıcağı'nda yılgınlık, yoksulluk ve çaresizliğin doğurduğu bir duygu hâli olarak ele alınmıştır. Yoksulluk, baskı karşısındaki çaresizlik kişiyi yılgınlığa sevk etmektedir.

Osman Baba, Adana'da Alevî olarak dışlanmaktan ve bu sebeple kendisine yapılan baskılardan yıldığı için memleketini terk etmiştir, gittiği yerde de particilerin baskısına maruz kalmıştır. Halkçılar onu Demokrat zannedip üstüne gitmişlerdir. Bu baskılara dayanamayan Osman Baba, ailesini de alarak İstanbul'a gider. Oğlu Şefik, burada okula başlar; ancak okulda öğretmenleri ve arkadaşları tarafından Kürt olduğu gerekçesiyle hırpalanır. Şefik hergün dövülmekten yılar ve okulu bırakır. Bu esasen sadece Şefik'in değil ailesinin de yılgınlığıdır. Büyük şehre, yoksulluğa ve bunların getirilerine karşı koyamayacağını anlayan aile de yılmış ve Şefik'in arkasında durmamıştır.

Güher de benzer şekilde bir yılgınlık gösterir. Düzenin bekçiliğini yapan sermayedar kesim sosyalist görüşlerden rahatsız olmuş ve düzenlerini bozacak bu görüşün savunucularına bir şekilde baskı yapmış, onlara bazı suçlar isnat ederek onları tutuklatmıştır. Zekeriya ve Güher bu amaçla tutuklanır. Zekeriya sanıktır, Güher ise tanık olarak tutuklanmıştır. Güher'den Zekeriya'ya bazı suçlar isnat etmesi istenir. Güher, başta dirense de cezaevinde işkence görenlerle karşılaşınca yılgınlık gösterir ve Zekeriya ile ilgili suçlamalara tanıklık eder. Eserde yılgınlık tam olarak bilinçlenememenin göstergesi olarak verilir.

3.2.5. Başkaldırı

Toplumcu gerçekçi eserlerde başkaldırı emekçinin bilinçlenmesinin bir sonucu, toplumsal dönüşümün ilk adımı olarak değerlendirilmiştir.

Kara Ahmet Destanı'nda başkaldırı, toplumsal dönüşümün müjdecisi olarak işlenir. Başkaldırı; emeği sömürülen, açlığa sefilliğe mahkûm edilen emekçinin bilinçlendiğinin göstergesidir. Emekçi kendine yapılan baskının, zulmün farkına varmıştır. Bu bilinçlenme onu hakkını aramaya sevk eder. Sonunda emekçi, sermayedara karşı isyan bayrağını çeker.

Başkaldırının gerçekleşmesi, devrimin gerçekleşmesidir. Çünkü devrimin özünde başkaldırı vardır. Eserde kapitalizmin bozuk düzenine, bu düzenden geçinen sermayedara karşı yapılan başkaldırı, devrimin ne derece lüzumlu olduğunun anlaşıldığını ifade etmektedir.

Eserde başkaldırılar adeta birer destan gibi anlatılır. Bir kahramanlık gösterisi olarak verilir. Eserin başkişisi Ahmet Kara'nın cezaevinde dinlediği haberlerden öğrendiği grevler onda büyük bir coşku oluşturur:

"İstanbul'da sol eğilimli Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonuna bağlı bir kısım işçiler pasif direnişe geçmişler, sonra da iş yerlerinden çıkarak çeşitli kollardan yürümüşlerdir." (Baykurt: 1977, 424)

Eserin sonunda Türkiye'nin dört bir yanından gelen grev haberleri coşkulu bir üslupla anlatıldıktan sonra başkaldırının tarihçesi verilir:

"1920: İşgal altındaki İstanbul'da grevler... 1926: Grevler... 1927: Liman işçilerinin grevi. (…)

"1926: Grevler… İşçi liderleri sık sık tutuklanıyor." (Baykurt: 1977, 425)

Eser, başkaldırıların verdiği coşkunluğun iyimserliği ile son bulmuştur.

Doruktaki Öfkede'de başkaldırı emekçinin bilinçlenmesinin göstergesi olarak ele alınır. Emeği üreten ve asıl maddi gücü elinde bulundurması gereken emekçinin içinde bulunduğu sefaletin bir itkisidir.

Eserde sermayedara karşı gerçekleştirilen iki başkaldırı olayı söz konusudur. İkisi de çaresizliğin ortaya koyduğu durumlardır.

Birincisi geçim kaynakları olan orman ellerinden alındıktan sonra ne yapacağını bilemeyen köylülerin, Mıstan'ın önderliğinde kanunlara karşı gelerek kaçakçılığa başlamalarıdır. İkincisi ise; Mıstan'ın köylüleri dövmeye gelen kolculardan birini öldürmesidir.

Her iki başkaldırı da baskı sonucu ortaya çıkmıştır. Her ikisi de aslında kolculara karşı değil düzene karşı yapılan bir başkaldırıdır.

Yayla'da başkaldırı, çaresizliğin ortaya çıkardığı bir olgu olarak işlenir, çaresiz kalan insanın, tepkimesi şeklinde ele alınır. Eserde başkaldırı daha çok emekçinin, sermayedara karşı direnişi olarak verilmiştir.

Çakır Hasan'ın torunu Gülcan'ı hastaneye götürecek araç bulunamayınca çaresiz kalan öğrenciler, Hoca Bey'i esir alıp cipini kaçırırlar. Hoca Bey'in vurdumduymaz tavrına karşı bir başkaldırı gerçekleştirirler. Bu başkaldırıya onları Hoca Bey zorlamıştır. Bunu onları çaresiz bırakarak yapmıştır.

Maddi kaynaklardan yoksun bırakılan emekçi, çaresiz kaldığında hakkını sermayedardan almak için başkaldırıya mecbur kalmıştır. Başkaldırı bir bakıma; emekçinin bilinçlenmesinin, haklarının farkına varmasının nişanesidir. Eserde emekçinin uyandığına bir işaret olarak verilir.

Damağası'nda da başkaldırı temine yer verilir. Baskı ve çaresizlik, bazı mahkûmlarda başkaldırı duygusunu ortaya çıkarır. Sosyal çevresi geniş olan ve maddi imkânlara sahip olan mahkûmlar yılgınlık yerine başkaldırı yolunu seçerler.

Kitaplı Casus ve Casus Yüzbaşı Çorum Cezaevi'ndeki yasadışı uygulamalara başkaldırırlar. Bu yüzden onlar cezaevinde alınan her türlü haraca karşı çıkarlar, kendilerini sömürmeye çalışan herkese başkaldırırlar. Onların bu başkaldırılarının hoş görülmesini sağlayan etken ise yine sermayedarı, varsılı destekleyen kapitalist zihniyettir. Kitaplı Casus da Casus Yüzbaşı da zengindir, onların bu sosyal durumları başkaldırılarının hoş görülmesini sağlamıştır. Aynı başkaldırıyı bir köylü yaptığında şiddete maruz kalır.

Başkaldırı eserde bilinçlenmenin başlangıcı olarak ele alınır. Haksızlığa başkaldırı dönüşümün müjdesi olarak değerlendirilir.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde iki başkaldırı hareketi söz konusudur. Her ikisi de emperyalist güçlerin temsilcilerine karşı yapılmıştır. Bu başkaldırılardan ilki bireyseldir. Mahir

Efendi, İstanbul'da gün ortasında bir Fransız askerinin, çarşaflı bir Osmanlı kadınıyla sinemaya gittiğini görür. Bu, bardağı taşıran son damla olur. Mahir Efendi, Fransız askerini de kadını da öldürür. Mahir Efendi'nin bu tavrı işgalci güçlere karşı ilk tepki ve ilk başkaldırıdır.

Mahir Efendi'nin bu şahsi başkaldırısı onu Milli Mücadele taraftarı yapar. Emperyalist güçlerin haksız işgalleri ve arsız taşkınlıkları sadece Mahir Efendi'yi öfkelendirmemiştir. Türk milleti kendine yapılan bu haksızlığa tepeden tırnağa öfkelidir. İlk etapta işgalin mahiyetini anlamayan Türk toplumu sömürgenin acı yüzünü bizzat görünce bilinçlenmeye başlamıştır. Bu bilinçlenme başkaldırının çıkış noktası olur. Mustafa Kemal'in başkanlığında içten içe örgütlenen Türk milleti, emperyalist güçlerin işgaline en uygun cevabı verir. Milletin başlattığı Milli mücadele zaferle sonuçlanır. İşgalci güçlere karşı milletçe başkaldırılmış ve bu başkaldırı başarıyla sonuçlandırılmıştır. Başkaldırı, bilinçlenmenin ve toplumsal dönüşümün habercisi olarak gösterilir.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da karıncaların fillere karşı yaptığı başkaldırı anlatılır. Sermayedarların baskısı altında kalan emekçilerden bazıları yılgınlığa kapılırken, bazıları da onlara karşı gelir, başkaldırmıştır.

Eserde ilk başkaldırı hareketi kırmızı sakallı topal karınca tarafından gerçekleştirilir. Filler sultanı, karıncalar ülkesine haksız yere saldırdığında ona meydan okur. Ondan haksız saldırısının hesabını sorar:

"Her şeye dayanırdı da bu gülmeye dayanamazdı işte. Kırmızı sakal her şeyi göze alarak konuştu:

"Bu ülkelerin, bu kentlerin, bu kırgının öcünü senden alacağız, ey zalim, ey ahmak, ey sersem sultan. Bu yaptığın yanına kalamayacak zulüm dağı. Bu yaptığın senin de o kocamış Ulu Kepez'in de yanına kalmayacak... Çok yakında o küçücük, iğne ucu kadar küçücük karıncalardan belanı bulup yeryüzünün tekmil yaratıklarına rezil olacaksın, rezili rüsvay..." (Kemal: 2008, 19)

Kırmızı sakallı karıncanın bu küçük çıkışı, karıncaların özgürlüğe götürecek başkaldırının müjdesini verir. Müjdenin ilk adımı gerçekleşir ve tüm karıncalar kırmızı sakallı topal karınca gibi fillere başkaldırırlar.

"Karıncalar aşkla şevkle geceyi gündüze katarak ülkelerin kentlerin yörelerine hendek kazıp sular doldurdular. Bitince sultana gidip;

"Biz artık özgür bağımsız yaşayacağız," dediler.

Sultan da;

"Yaa, öylemi düdüklerim?" dedi. "Demek siz bana baş kaldırıyorsunuz?

"Başkaldırıyoruz ya, ne olacakmış!"

"Yani" dedi sultan. "Yani siz şu karınca uluslarının, yaratık azmanı fillere başkaldırabileceklerini mi sanıyorsunuz?"

"Sanıyor değiliz, başkaldırıyoruz, baş kaldırdık bile, dedi karıncalar" (Kemal: 2008, 189)

Bu başkaldırı olumlu sonuç vermez ama karıncaları zafere yaklaştırır. Karıncalar; plansız programsız ya da akıllıca olmayan yollara güvenerek başkaldırmanın yanlış olduğunu anlarlar, bir süre sonra kırmızı sakallı topal karıncanın yardımıyla bir plan kurarlar ve onun önderliğinde yeniden ayaklanırlar:

"Ben topal demirciyim" dedi topal karınca. "Biz bundan böyle bağımsızlığımızı ilan ettik. Bütün karınca ülkeleri karar verdik ki, artık hiçbir karınca sana, fillere hüdhüdlere çalışmayacak. Karınca ülkeleri, karıncalarındır ve bizler özgürüz, bağımsızız." (Kemal: 2008, 207)

Karıncalar akılları sayesinde filleri yenerek özgürlüğüne kavuşur. Eserde başkaldırının toplumsal dönüşümün temel şartı olduğu öne sürülmüştür.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da başkaldırı, mevcut düzendeki bozukluklara bir isyan olarak ortaya çıkmıştır. Mevcut düzenin çürük yapısı, devletin tüm kurumlarına aksetmiş; birçok kurumun yozlaşmasına neden olmuştur. Bundan da öte yozlaşan düzen kişilerin hayatlarını olumsuz yönde etkileyerek toplum içinde düzene karşı bir tavır alma hissiyatı uyandırmıştır. Dolayısıyla düzenin çarpık yapısı başkaldırıya neden olmuştur.

Bürokrasideki yozlaşmalardan dolayı mağdur olan Yaşar Yaşamaz, hakkını hukukî yollardan aramak için uğraşmış, ancak hukukun da rüşvetle işlediğini görmüştür. Yoksul olduğu için hakkını alamayan Yaşar, çaresiz kalmıştır. Onun bu çaresizliği onu başkaldırıya sevkeder ve sonunda nüfus dairesinde düzene, düzeni yönetenlere küfreder.

Bu Yaşar'ın başkaldırısıdır. Düzeni eleştirmesi, onu kabullenmediğini söylemesi Yaşar'ın düzene karşı aldığı tavrı göstermektedir.

Toplumcu gerçekçi eserlerin genelinde yer alan bu başkaldırı temi; toplumun bilinçlendiğinin, çarpık düzene karşı hak arayışına girdiğinin göstergesi olarak ele alınır.

Dik Bayır'da başkaldırı çaresizliğin dışavurumudur. Eserde işlenen başkaldırı emekçinin sermayedarlara karşı takındığı bir tavır değil, Tanrı'ya karşı gösterdiği bir isyan şeklinde ele alınır. Sermayedarlara güç yetiremeyeceğini anlayan emekçi, kendisini sermayedara köle eden Tanrı'ya isyan eder, yoksulluğu yazgı olarak veren Tanrı'ya başkaldırır:

"Çıkarsa, Allah çıkar onlarla başa! Lakin Onun da bugünlerde mülküne heç mi heç saab çıktığı yok." (Sayar: 2002, 12)

"Sabrın da namazın da niyazın da içinin alevini alacak güçleri kalmamıştı…" Hamdimizi şükrümüzü arttırdıkça bela gatmerleşti. Biz mi yanlış söylüyok, yoksam Mevlam mı yanlış anlıyor?" diye hamurdandı içinden." (Sayar: 2002, 272)

Müslim Ağa üzerine gelen belaları def edemeyince içinden bu şekilde Tanrı'ya çıkışır. Ama kısa sürede pişman olur:

"Sonra düşüncelerinin pişmanlığına uğradı... Elinde olmaksızın bağırır bir tonda: "Hâşâ Rabbim hâşâ… Günah benim, isyan benim… Ben senin gitmirinden aşağı bir kulunum, diye söylendi." (Sayar: 2002, 272)

Müslim Ağa pişman olur, tövbe eder ama Halime'nin annesi hiç pişmanlık duymadan isyan eder Tanrı'ya:

"Halime'nin yaşlı gözleri büyüdü:

Allah, benim tez günde canımı alsın... O almazsa ben biliyom kendime yapacağımı...

Kadın inişti:

Al diyince almıyor. O duvayı ben çok savurdum, salladım. Senin de canını almaz. En sonunda benim gibi süründürmek için. Onun da yazdığı yazı batsın. Bir de adına Katib-i Adil derler. Bize yazdığı yazı hep çıtırık çıktı. Seninki de ortada." (Sayar: 2002, 272)

Emekçi sermayedara güç yetiremedikçe yazgılarına ve bu yazgıyı yazan Tanrı'ya başkaldırmıştır.

Başkaldırı, **Acı Lokma**'da çaresiz kalmanın, bir şekilde köşeye sıkıştırılmanın ortaya çıkardığı bir tepkime olarak ele alınır.

Başkaldırı; yöntemine ve onun koyduğu kurallara karşı, gelenek göreneklerin sınırlayıcı anlayışına karşı gerçekleştirilir.

Halil Efendi; kişinin şahsi yaşamını sınırlayan, kendisini dar kalıplarının içine sığdırmaya çalışan geleneklere başkaldırır:

"Evde acının, telaşın bu en koyu kertesinde, komşulardan yemek geldi. Gelenekti bu. Amma "gâvur hoca" bunu da çiğnedi sofrayı getirenlerin elinden kaptığı gibi vurdu yere." (Erdinç: 2006, 135)

Çaresizliğin kişiyi köşeye iyice sıkıştırdığı anda kişi tüm geleneklere, tabulara, dini inançlara başkaldırır:

"Etme hoca" dediler. "Müslüman adamsın, bu kadar çırpınmak Allah'a isyan olur."

Babam gözü karartmıştı artık:

"Ona da isyan ediyorum, var mı daha bir diyeceğiniz?!"

"Yapma hoca. Cenabıhak yukardan her halimizi görür."

"Görmez. Bizi görmez. O da kör!" (Erdinç: 2006, 140)

Eserde yer alan bir başka başkaldırı hareketi de Balıkesir Öğretmen Okulu'nun yemekhanesinde gerçekleşir. Öğretmen okulu öğrencileri devletin kendilerine gönderdiği peyniri çalan ambarcıya karşı boykot düzenler, hakları olan peyniri isterler:

"Kasım yine çıktı tabureye;

"Arkadaşlar, beni dinleyin…" dedi. "Ekmeği çaya banmak yok. Boykot!"

Kalkıverdi bütün yemekhane. Acıktığımız zaman açılıveren dört kapıdan nasıl ayaklarımız değmeden dalarak içeri doluyorsak bu sefer de aynı hızla dört kapıdan dışarı fırlayıp salonu boşaltıverdik." (Erdinç: 2006, 187)

Eserin başkahramanının yurt dışına kaçışı da bir nevi başkaldırıdır. Fikirlerine zincir vurulan başkahraman (Fahri Erdinç) başkaldırır ve arkadaşlarıyla birlikte Bulgaristan'a kaçar.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da başkaldırı çaresizliğin verdiği ezginliğin dışavurumu olarak ele alınır. Baskı, sonunda patlamaya yol açar ve başkaldırı ortaya çıkar.

Mustafa, Çinçinbağları'nda yaşadıkları fakir hayattan bıkmıştır. Her gün aynı şeyleri giymekten, aynı şeyleri yemekten, rutubet kokulu iki odalı gecekonduda yaşamaktan bıkmıştır. Mustafa sonunda bu hayata başkaldırır ve hırsızlık yapmaya başlar:

"İlk hırsızlığı, bir bakıma; alfabelere ders kitaplarına kendisine öğretilmek istenenlere babasının annesinin kuru öğütlerine, toplumsal kurallara ilk başkaldırışı sayılabilirdi." (Güney: 1999, 57)

Mustafa hırsızlık yaparak hayatındaki her şeye isyan etmiştir. Mustafa'nın ikinci başkaldırısı cezaevinde gerçekleşir. Hırsızlıktan dolayı yakalanan Mustafa, dördüncü koğuşa düşmüştür. Dördüncü koğuştakiler cezaevinin ayakçısı mahiyetindedir. En çok eziyet çeken, penceresi olmadığı için soğuktan donan, sobası olamayan, bir ekmekle yetinmek zorunda kalan dördüncü koğuştur.

Mustafa, sekizinci koğuştaki devrimcilerle irtibat kurmaktadır. Onlardan kazandığı bilinçle koğuşu örgütler ve koğuşta çıkan isyana ön ayak olur. Plansız bir başkaldırı da olsa Mustafa, bu önderliğiyle gelecekteki dönüşüme katkıda bulunmuştur. Eserde başkaldırı bir bilinçlenme belirtisi olarak değerlendirilir.

Gemileri Yakmak'ta başkaldırı çaresizlik halinin getirdiği patlama olarak ifade edilir. Başkaldırının ortaya çıkmasının iki nedeni vardır; aşrı baskı ve bilinçlenme.

Antep, Fransızlarca işgal edildikten sonra halk her yönden çaresiz kalmıştır. Bu çaresizlik onları başkaldırıya sevk etmiştir.

Biraz da millî bilincin destek olduğu bu baş kaldırma hissi Antep'i kurtuluşa götürmüştür. Antep'i sömürmeyi amaçlayan Fransız güçleri, Antep halkının bu başkaldırısına yenik düşer ve Antep'i terk eder. Eserde Milli Mücadele, sosyalist ruhların başkaldırısıymış gibi gösterilir.

Eserde bu başkaldırı emekçiye örnek olarak gösterilir. Açıkça ifade edilmese de sermayedar elinde sömürülen emekçiye başkaldırı çağrısı yapılır. Nasıl Milli Mücadele'de emperyalist güçlere baş kaldırıldıysa, ülke içinde ekonomik yetkinliğine dayanarak emekçiyi ezen burjuvaya da aynı başkaldırı yapılmalı ve emekçi, bu

sömürgeden kurtulmalıdır. Eserde başkaldırı toplumun bilinçlenmesine ve dönüşüme hazır olduğuna işarettir.

İş Sürgünleri'nde başkaldırı emekçinin patlama hali olarak verilir. Sömürgeci güçlerin baskısı ve sömürüsü altında ezilip kalan emekçi çaresizlik yaşar. Bu çaresizlik artan baskılar karşısında patlamaya dönüşür ve emekçi başkaldırır. Başkaldırı sermayedarların yenilgisi, emekçinin kurtuluşudur.

Sermayesini arttırmayı planlayan Ford firması sahipleri basit sebeplerle birçok işçiyi işten çıkarıp perişan etmiştir. Böylece hem üretim sabit kalmış hem de işten atılan işçilerin hakkı olan maaş sermayelerine katkı sağlamıştır. Sermayedar iki taraflı kâr ederken emekçi de iki taraflı zarar eder. İşten atılanlar sefaletle pençeleşir, işe devam ederler de artan hız nedeniyle nefes almaksızın çalışır. Çaresiz kalan işçi en sonunda baş kaldırır ve greve başlar.

Grev yerinde bulunan Hamdi grevin başlayışını şöyle anlatır:

"Zaten bizim bu bant işi akıntıya kürek çekmek gibidir. Saysan ne olur, saymasan ne olur. (…) Gücün kalmaz, kolların aşığı sarkmak ister ayakların götünü kaldıramaz, ne bileyim öyle yorulursun işte. (…) Boşuna dememişler, bu fabrika adam yer oto sıçar diye.

(…)

Bantın yanındaki tüm işçiler işi gırgıra boğup çalışmayı falan kesmişlerdi. Her yan yavaştan ana baba günü olmaktaydı. İşçiler birbirleriyle bağıra çağıra konuşmakta, hatta itişip küfrederek yalancıktan kavga etmekteydiler." (Dal: 1977, 78-79)

Bundan sonra Ford fabrikasında geniş çaplı bir grev başlar. İşçiler kendilerine yapılan haksızlığı protesto eder ve yasal yollardan haklarını aramaya çalışırlar. Bu, sermayedarlar için çok tehlikeli bir durumdur. İşçilerin başkaldırısı kanlı bir şekilde bastırılır:

"24 Ağustos, Cuma günü Ford'un sabrımızı taşıran baskı ve sömürülerine karşı giriştiğimiz grev, 30 Ağustos Perşembe günü (…) polisin saldırısı karşısında kırıldı." (Dal: 1977, 159-160)

İşçilerin bu ilk başkaldırısı başarısızlıkla sonuçlansa da devrimci bilincin kazanıldığını göstermektedir. Bu ilk başkaldırı eserde dönüşümün habercisi olarak değerlendirilir.

Göçük'te başkaldırı, çaresizliğin son hadde ulaştığı bir anın patlaması olarak ele alınır. Üvey annesinin dayaklarından, baskılarından bıkan ve kendini nasıl savunacağını bilemeyen İbrahim çaresiz kalmıştır. En sonunda yaşadığı bu baskıcı hayata başkaldırmış ve üvey annesine karşı gelmiş, evden kaçmıştır. Bu kaçış İbrahim'in üvey annesine karşı gerçekleştirdiği başkaldırıdır.

Kezban da benzer bir tavırla yazgısına başkaldırır. Babası onu yirmi bin liralık başlık parası için elli beş yaşındaki muhtara vermiştir. Kezban, muhtarla evlenmemeye kesin olarak kararlıdır, bu yüzden bir gece evden kaçar. Bu bir köylü kızı için önemli bir başkaldırı hareketidir. Ancak Kezban muhtarın adamları tarafından yakalanır. Düğüne üç gün vardır ve onun muhtarla evlenmekten başka çaresi yoktur. Kezban'ın elinden bir şey gelmez. Ama bu seferde vücudu başkaldırır bu kötü yazgıya. Bu yazgı esasen Tanrı'nın yazgısı değildir; paranın yazdığı bir yazgıdır. Kezban'ın vücudu, sermayedarların Tanrısı olan paranın yazdığı yazgıya isyan eder ve Kezban hastalanır. En sonunda uzun süreli bir baygınlık geçirir. Ailesi onu öldü zannedip gömer; ama o bayılmıştır. Kezban, mezarda gözlerini açar, yardım ister. İmdadına İbrahim yetişir. İbrahim, Kezban için bir kurtarıcıdır. Kezban, ailesine teslim edilir. Babası onu muhtara vermeyeceğine söz vermiştir; ancak para bu sözün önüne geçer ve Kezban tekrar muhtara lâyık görülür. Babasının, sözünü tutmayacağını anlayan Kezban evden kaçıp İbrahim'e sığınır. Bu onun üçüncü başkaldırısıdır.

Bu başkaldırı da yine muhtar tarafından bastırılır. Muhtar, Kezban'ı yaralamıştır. Kezban hemen hastaneye kaldırılır. Burada derdini doktora açan Kezban hastaneden kaçar. Kezban'ın bu başkaldırısı zaferle sonuçlanmıştır. O bu atılımı ile alnındaki talihsiz yazıyı silmiş, muhtarla evlenmekten kurtulmuştur.

Eserde başkaldırı bilinçlenmenin, hakkını arayabilecek konuma gelmenin göstergesi olarak değerlendirilir. Başkaldırı küçük de olsa büyük dönüşümün ilk işareti olarak ele alınır.

Yağmur Sıcağı'nda başkaldırı, çaresizliğin ve yoksulluğun doğal bir sonucu olarak ele alınır. Kapitalist düzenin adaletsiz yönetim anlayışı emeği sömürerek emekçiyi yoksul ve çaresiz bırakmıştır. Çaresiz kalan emekçi ise hakkını aramak için başkaldırır. Mevcut düzenin bozuk yapısına karşı başkaldırı, bilinçlenmenin bir göstergesi olarak verilmiştir.

Eserde, sosyalist düşünceyi savunan ve emekçinin bilinçlenmesini amaçlayan öte yandan da emekçi adına hak arayan Zekeriya ve Yıldıray'ın başkaldırısına yer verilir.

Zekeriya, Yıldıray ve onun gibi düşünenlerin kapitalizmin bozuk yapısına başkaldırdığı anlatılır. Zekeriya ve Yıldıray emekçinin hakkını savunmak amacıyla yapılan eylemde yakalanır. Burada eylem de başlı başına bir başkaldırı olarak değerlendirilir. Zekeriya ve Yıldıray aynı başkaldırıyı cezaevinde de devam ettirip polis karşısında da meydan okuyucu tavırlarını sürdürmüşlerdir. Onların bu başkaldırısı bilinçli olduklarının göstergesi olarak verilmiştir.

3.2.6. Kaos/Korku

Toplumcu gerçekçi eserlerde emekçinin bozuk düzen içinde duyduğu korku da ele alınmıştır. Emeğinin karşılığını alamayan emekçi güvensizliğe kapılmış, bu güvensizlik onu korkuya sevk etmiştir. Eserlerde bu korkunun sona ermesi için toplumsal dönüşümün gerekliliğine vurgu yapılmıştır. Kaos ise emekçinin bilinçlenme sonunda direnişe geçmesinden sonra oluşan karışıklık hali olarak ele alınır.

Kara Ahmet Destanı'nda kaos başkaldırının bir sonucu olarak verilmiştir. Bu açıdan bakıldığında kaos devrimin zorunlu gereksinimi olarak işlenir. Çünkü toplum kapitalist sistemin kokuşmuş düzenine göre yönetilmektedir. Bu sistemdeki adaletsizlikler toplumu varsıllar ve yoksullar olarak iki sınıfa ayırmıştır. Bu ayrımdaki adaletsizlik yoksulları, varsılların tahakkümüne vermiştir. Yoksul emekçi sınıfının bu baskıdan kurtulmasının tek çaresi sermayedara karşı hakkını aramasıdır. Ancak emekçi hakkını yasal yollardan arayamaz. Çünkü yasal organlar da sermayedarın elindedir. Yoksul emekçinin tek çaresi başkaldırıdır.

Bu başkaldırı ise ülkede kaos oluşturmaktadır. Eserde kaosun sermayedara göre bir karmaşıklık ve çöküşün habercisi olduğu; ancak emekçi için mutlu yarıların müjdeleyicisi olduğu vurgulanır.

Korku **Damağası**'nda mahkûmların içinde bulunduğu ruh hali olarak verilir. Çorum Cezaevi bilinmezlerle dolu bir yerdir. Bu sebeple mahkûmlar hep korku içindedir. Başta gardiyan korkusu ardından haraç toplayan koğuş ağalarına karşı duyulan korku ve ruhlarla, perilerle dolu olduğu söylenen hücrenin korkusu mahkûmlarının hayatlarını çevreler.

Bir Mülkiyet Kalesi, Mahir Efendi ve ailesini merkez alarak bir milletin ölüm kalım mücadelesi verdiği dönüm noktasını işler. Bu noktada milletin ileri atılmasını sağlayan cesaretten çok korkudur.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra hükmen yenik sayılan Osmanlı Devleti, emperyalist güçlerce işgal edilir. Bu işgal savaşın soğuk yüzünü sınır ötesi cephelerden yurda hatta hanelere taşır. Bu ise korkuyu doğurur; vatansız kalma korkusu, yakınlara zarar gelecek korkusu, en çok da ölüm korkusunu:

"– Kırk sekiz, Kırk dokuz… Üç muharebeyi, iki ihtilalı hesapla… Beş yüz yaşında sayılırsın… Ben de öyle… Ama gene de ihtiyar değiliz… Hiç ölümden korktun mu?

Bazı bazı korktum. Mesela demin… Denizi görünce… "Ya ölseydim!" diye aklıma geldi. Tüylerim ürperdi." (Tahir: 2004.460)

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da işlenen 'korku', ölüm korkusudur. Karıncalar ülkesi filler sultanı tarafından saldırıyla uğradığında birçok karınca öldürülmüştür. Kalanlar ise ölmenin korkunçluğunu görmüş, ölümden korkmuşlardır, bu korkuyla filler sultanından aman dilemişler, canlarını bağışlatmışlardır, bu korkunun etkisiyle üç yıl boyunca filler sultana hizmet etmişlerdir. Korku emekçiyi tutsak ederken sermayedarın elinde bir silah vazifesi görmüştür.

Acı Lokma'da korku; fakiri takip eden, adeta ondan bir parça haline gelen bir duygu olarak yansıtılır. Fakir korkar, sefalet içindeki hayatını devam ettiremeyeceğinden korkar, sömürülen emek gücünün temelli elinden alınacağından korkar, gelecek günlerinden korkar, ezilmekten horlanmaktan korkar, dayaktan korkar…

Korku, her defasında farklı tezahürleriyle yoksulun zihnini çepeçevre sarar:

"" Ben çocukluğumda en çok köpekten korkardım."

"Ben de karanlıktan."

"Büyük kızımın gök gürültüsünden ödü kopar."

"Karım, koskoca kadın, bugüne dek sıçandan kokar."

"Babam rahmetli, bir Allah'tan korkardı."

Öyleyse insanların en yüreklisi benim oğlan."

"Neden?"

"Çocuk da ondan. Allah'tan da korkmaz. Bilmez ki!"

(…)

"Ama şimdi bizimki herhalde Allah korkusu değil."

"(…) Salt coğrafya kitabı kandırmıyor artık beni. Korkuyla yaşayamayız ki…"

"Korkuların en kötüsüne düşürdüler bizi; yarın korkusuna…"

"İşsiz kalırsam, aç kalırsam korkusuna…"

"Koca Nazım, nasıl diyordu. Kuvayı Milliye Destanı'nda? Arhavili İsmail'de mi, Karayılan'da mı, aklımda değil şimdi. Amma tavşan korktuğu için kaçmaz, kaçtığı için korkar diyor."

"O halde biz? Korktuğumuz için mi, yoksa kaçtığımız için mi?"

"Valla bilmem. Korku bu köpek gibi. Ne gelip kapıyor, ne de bırakıp gidiyor. Kahramanlık taslıyamam. Bildiğim bir şey varsa korkuyorum. Adım gibi aklımda bu korku."

"Al benden de o kadar. Sinmiş içime iliğime, kemiğime işlemiş."

"Derimiz gibi giyinmişiz." (Erdinç; 2006, 20)

Eserde korku, yoksulluğun, çaresizliğin ve ezginliğin ortaya çıkardığı yapışkan bir duygu olarak verilir. Bu duygu yoksulun her bir hürcesine sinmiştir.

Soba Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da ele alınan korkunun kaynağı da yoksulluktur. İşsiz kalmak, işten atılmak, çalışamaz hale gelmek ya da yoksulluğun etkisiyle yolsuzluk yapıp hapse düşmek emekçinin dünyasını gölgelendiren korkulardır.

Hırsızlık nedeniyle hapse düşen Yaşar, orada gördüğü eziyetlerden sonra hırsızlıktan uzak durmaya karar vermiş, tekrar hapishaneye gitmekten korkmuştur:

"Sen ne diyon özgürlük hastası kara çocuk, var mısın yoluna?"

Bu gece uygun bir yer kapatmak istiyordu İsmail. Ertuğrul "evet" demişti.

"Benim ayağım yara, bir durum olsa kaçamam."

"Neden bu mu sadece?"

"Harbisi; biraz daha kalmak istiyorum dışarıda" dedi Yaşar.

"Biraz daha. Hepsi bu."

"Şuna tırsıyorum desene erkekçe."

"Evet" dedi Yaşar. "Tırsıyorum hem de üç buçuk atıyorum." (Güney: 1999, 192)

Ali Rıza sosyalist kardeşini aramaz; çünkü "komünist" damgası yiyen kardeşini arayınca işten atılacağından korkar:

"Ne yalan söylemeli. Açıkça korktuk. Seni ararsak belki bizi de işten atarlar diye korktuk. Bunlar çok kuvvetli bildiğin gibi değil. Naparsın büyük balık küçük balığı yutar işte, konun böyle…" (Güney: 1999, 147)

Geçim sıkıntısı kişileri korkuya sevk etmiştir. Kocası tarafından genelevlere düşürülen Makbule gün geçtikçe yaşlandığını fark eder. Onun tek kazancı bedenini satarak elde ettiği kazançtır. Bu kazancı kaybetmenin korkusunu duyar. Öte yandan yaşlanmak, bir köşeye atılmak korkusuna da kapılır:

"Kazancı kötü değildi Makbule'nin. İşinden yakındığı da yoktu. Dünya nimetlerinin çoğunu da bu yolla tatmıştı. Fakat zaman zaman içini kaplayan kaygılar, karanlık bir yağmur bulutu gibi içini basardı. (…) Yıllar geçtikçe eskiyordu Makbule yeni ve genç kadınlara rekabet edemiyordu artık," (Güney: 1999, 226)

Eserde kapitalist sistemin kişiyi gelecek korkusuna, aç kalma korkusuna düşürdüğü ve emekçiyi bu korkulara mahkûm ettiği vurgulanır. Emekçinin korkusuz bir dünyada yaşaması için dönüşüme olan gereksinim vurgulanır.

İş Sürgünleri'nde işlenen korku, emekçinin işsiz kalma, Almanya'da çoluk çocuk sefil olma ya da yokluklarla dolu vatana geri dönme duygusudur.

Berlin'de Siemens fabrikasında çalışan Kadir Derya bu korkuyu şöyle dillendirir:

"(…) Hele bu Alman milletine hiç karşı gelinmez. Bir anlarlarsa onlara ters olduğumuzu, bize iş miş de vermezler, 'oturma' neyim de vermezler. Sonra çoluk çocuk rezil olmaz mıyız? Bak işte seni atıvermişler, oncacık zaman işe geç kaldın diye. Bunlar çok gaddardır arkadaş. Bunlar şimdi sizin izinizi sürüp, buraya geldiğinizi de görmüşlerdir. Beni de yarın fabrikaya gidip gammazlarlar. Ya beni de işten atarlarsa n'olurum sonra? Bir parça toprak aldık memlekette bir de başımızı sokacak ev şimdi ister misin buradaki adamlar devlete bir şeyler yazıp, ordaki evimi toprağımı da

elimden aldırmağa kalksınlar. (…) Almazlar mı bakalım üç beş kuruş biriktirip aldığımız Türkiye'deki malları elimizden?" (Dal: 1977, 118- 119)

Eserde bu korkunun işçiyi daha çok sömürülmeye müsait hale getirdiği ifade edilir

Korku, **Yağmur Sıcağı**'nda baskının oluşturduğu bir dışavurum olarak işlenir. Emekçinin ezildiği mevcut düzende hakkını arayanlar baskıya maruz bırakılmıştır.

Güher Arta da sol görüşlü olduğu gerekçesiyle tutuklanmış, yalancı tanıklık yapmak için zorlanmıştır. Güher sonunda bunu kabul etmiştir. Güher'i buna zorlayan işkence korkusudur. Güher, işkenceden çıkanları gördükçe korkuya kapılır:

"Bu yeni gelen polisin kendisini sorguya götüreceğine aklı iyice yatınca birden ürperti geçmişti içinden. Parmak uçları filan karıncalanıvermişti. Demek elinde değil.

Ağır ağır doğruldu yerinden. Ne garip çenesinin titremesine bir türlü engel olamıyor. Tıkır tıkır birbirine vuruyor dişleri duyulur duyulmaz." (Ceyhun: 1978, 337)

Eserde sermayedar kesimin emeçliyi ve onu savunanları korkuya sevk ederek yıldırdığı ifade edilir.

3.2.7. Ölüm

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarında ele alınan bir diğer tem de ölümdür.

Kara Ahmet Destanı'nda ölüm, dava uğruna gerçekleştirilmiş fedakârlık olarak işlenmiştir Emekçi, hakkını aramak için gerektiğinde ölebilmelidir. Bu onun davasına sadakatini gösterir.

Eserde "Dokuzuncu Şehit" başlıklı bölümde davası uğruna ölen dokuz devrimci genç bu bakış açısı ile anlatılır. Onların şehit mertebesine çıkarılmasının nedeni davalarına olan sadakatidir. Onların ölüm haberleri eserde bir kahramanlık hikâyesi gibi anlatılır.

Doruktaki Öfke'de de ölüm temi yer alır. Her türlü baskıya rağmen Çampınarı köylülerinin kaçakçılığını önleyemeyen kolcular köylüyü, en azından köyde hatırı sayılır birkaç kişiyi dövme kararı almıştır. Bu amaçla köye giderler ve Cumali ile Hasan Hüseyin'i döverler. Buna direnenler de baskıya maruz kalır.

Köyde tam anlamıyla bir kaos oluşur. Cumali'nin kafasına yediği dipçik darbesiyle yere yıkılması bardağı taşıran son damla olur. Mıstan ateş açar ve kolcu Rıza ile Onbaşı Garip'i öldürür. Bu olay, köylünün kolculara karşı ilk esaslı başkaldırısı olur. Bu başkaldırı dönüşümün habercisi olarak verilir.

Yayla'da ölüm temi eserin olay örgüsünü doruk noktasına taşır. Fakirliğin, ezginliğin ve çaresizliğin ulaştığı doruk noktasıdır ölüm.

Morsay Yaylası'nda birçok maddi imkândan yoksun olarak yaşayan Çakır ailesini torunları Gülcan'ın rahatsızlığı yıkar. Onu kurtarmak için tüm aile seferber olunur. Onu hastaneye götürebilmek için Hoca Bey'in cipi istenir. Ancak Hoca Bey cipini vermez. Aynı şekilde orman şefi Hüseyin de cipini verme taraftarı olmaz. Cip bulunamayınca şehirdeki doktoru Morsay'a getirmeye çalışırlar; ama doktor gelmeyi kabul etmez. En sonunda Hoca Bey'in cipini kaçırarak Gülcan'ı hastaneye yetiştirirler.

İlk gittikleri hastane askeri hastane çıkar. 40 derece ateşi olan Gülcan'ı geri çevirirler. Sonraki işçi hastanesidir. O da resmi belge eksikliği yüzünden Gülcan'ı almaz. Sonunda para karşılığı bir hastaneye kabul ettirirler Gülcan'ı. Ama bu sefer de ortada Gülcan'ın hastalığına bakacak olan doktor yoktur. Doktora acilen haber verilir. Doktor geldiğinde Gülcan çoktan ölmüştür.

Eserde Gülcan'ın ölümü hastalıktan çok sermayedarın kalıplaşmış memur zihniyetine bağlanır. Tüm maddi imkânları elinde tutan sermayedar bir emekçinin hayatı için fedakârlık yapamamıştır.

Memur zihniyetinin sahipleri kendilerinin koydukları kurallara, kendilerini hapsederek bir genç kızın ölümüne sebep olmuşlardır. Eserde Gülcan'ın tüm emekçiler gibi hastalığı değil, yokluğa yenildiği vurgulanır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde Osmanlı Devleti'nin çöküş dönemine denk gelen üç savaşa yer verilir. Her üç savaş da emperyalizmin tezgâhladığı ve milletlerin oynamak zorunda kaldığı bir oyundur. Bu oyunda kural bellidir. Emperyalist güçler bir şekilde güçsüz düşürdüğü ülkeleri sömüreceklerdir. Ancak Türk milleti bu oyunun kuralını bozar. Emperyalizme karşı başlattığı Milli Mücadele'yi kazanarak sömürge olmaktan kurtulur. Ancak savaş, açlığı sefaleti ve dolayısıyla ölümü beraberinde getirmiştir.

"– Boş lafı bırak. Çineli Yusuf fena öksürüyor. Tabur karargâhına hala bir doktor gelmedi. Şunu alaya mı göndersek?

— Alaya… Fena fikir değil… Alaya gitsin… Yolda ağzından kan boşanıp düşmezse, nane ruhu verirler. Nane ruhu… (Kardiyal)

— Burada nane ruhu da yok ya…

— Burada yalnız bit ve öfke var… Yani: Ölüm!" (Tahir: 2004.327)

Eserde Çineli Yusuf ve Mülazım Selami başta olmak üzere birçok ölüm söz konusudur. Ölüm savaşın soğuk yüzünün ve emperyalizmin doğal bir sonucu olarak verilir.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da da ölüm temine yer verilir. Ölüm, ilkin doğal bir hayat kanunu şeklinde karşımıza çıkar. Yaşar'ın babası eceliyle ölmüştür.

Ölümün bir başka şekli ise dıştan gelen etkilerle gerçekleşmesidir. Yaşar nüfus kâğıdını bir türlü alamayınca çaresiz kalır ve intihar etmeyi düşünür. İlkin fare zehiri ile ardından ip ve bıçakla intihar etmeyi dener, ancak tam ölmek üzere iken kurtarılır.

Burada ele alınan ölüm, bozuk düzenin zorladığı bir çıkış yolu olarak gösterilir. Çaresiz kalan emekçi için ölüm, tek çıkış yoludur.

Dik Bayır'da ölüm, biraz yoksulluğun çaresizliğinden kaynaklanan tedbirsizlikten, biraz da cahillik ve yine yoksulluğun neden olduğunu yozlaşmalardan doğan bir durum olarak ele alınır.

Mahmut'un babası, yoksulluktan dolayı doktora götürülmez. Ev halkı bu duruma üzülür; ama yapacak bir şey yoktur. En sonunda baba köşesinde ölür.

Eserde yer alan ikinci ölüm ise Halime'nin ölümüdür. Kocası Almanya'ya giden Halime sık sık anne evine gitmektedir. Bir gün yol üzerindeki dayısının evine uğramayı düşünür. Dayısı ölmüştür ama yengesi ve dayısının oğlu Mahmut, ona dayı evine gelmediği için sürekli sitem etmektedirler. Halime yıllar önce kendisini isteyen Mahmut'tan çekinmektedir. Ancak geçmiş olay diye düşünüp dayısının evini ziyaret eder. Bu esnada dayısının oğlu Mahmut tarafından tecavüz edilir. Bir süre sonra hamile kaldığını anlayan Halime çareyi durumu annesine açmakta bulur. Annesi çocuğu düşürtür, ancak Halime bir daha ayağa kalkamaz ve kısa bir süre sonra ölür.

Eserde geçen bir başka ölüm vak'ası ise Celal'in ölümüdür. Celal, Raşit'in kardeşi Elif'in sözlüsüdür. Elif'in bir Almancı'ya verileceğini duyunca askerden kaçıp Elif'i kaçırır. Elif'i kurtarmaya çalışan ağabeyi Cevat'ı vurduktan sonra Elif'e tecavüz eder. Kaçmaya çalışırken, jandarmalar tarafından yakalanır. Bu günlerde Almanya'dan dönen

Raşit, kız kardeşinin ve ağabeyinin başına gelenleri öğrenir. Kız kardeşini kirleten, ağabeyini sakat bırakan Celal'i öldürmeye karar verir. Celal'in yattığı hastaneye gider ve onu öldürür.

Acı Lokma'da ölüm; yoksulluğun doruk noktasına ulaşmış hali olarak işlenir. Maddi imkânsızlıklar, hastalıkların önüne geçilmesini de imkânsız kılar ve sonuç ölüm olur.

Şükriye Hanım'ın ve oğlu Ferit'in ölümü verem yüzündendir. Ancak onları öldüren verem değil yoksulluktur. Ölümün bu türlüsü emekçinin talihinden kaynaklanır.

Eserde ölümün bir başka yönüne, hayatın gerçeği olma, yönüne de değinilir. Zahide Teyze, Kulaksız Mustafa ömürlerini doldurup eceliyle ölür. Buna göre ölüm iki sebepten kaynaklanır; yoksulluk ve ecel. Eserde ön plana çıkan ise yoksulluğun getirdiği ölümdür.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da Yaşar'ın annesinin ölümüne yer verilir. Yaşar'ın ailesi fakir bir ailedir. Babanın kazancı eve yetmeyince anne de kendine uygun bir işte çalışmak ister. Bir eve hizmetli olarak giren anne yavaş yavaş değişmeye, lüks hayata özen duymaya başlamıştır, konuşması, yürüyüşü değişmiştir, bir süre sonra giyim kuşamı da değişmiştir. Durumdan şüphelenen kocasına makul cevaplar vermeye çalışan anne kocasını ikna etmeyi hep başarmıştır. Örneğin yeni bir kıyafet giydiğinde, giydiği kıyafeti evin hanımının verdiğini, lüks bir evde çalıştığını için iyi giyinmesi gerektiğini söyler; geç geldiğinde ya da gece eve hiç gelmediğinde; eve misafir gelmişti iş çoktu der. Baba bir yere kadar ikna olsa da iyice kuşkusu artar. Bir gün anneyi takip eder ve onun kötü yola düştüğünü görür. Çılgına dönen baba, anneyi on yedi yerinden bıçaklayarak öldürür.

Eserde, Yaşar'ın annesinin ölümüne sebep olan etkenin yoksulluk olduğu ifade edilir. Yoksulluk, Yaşar'ın annesini ahlaksızlığa sevk etmiştir, ahlaksızlık da ölümüne neden olmuştur.

Gemileri Yakmak'ta da ölüm temine yer verilir. Ölüm iki boyutludur; ölmeyi hak edenlerin ölümü, haksızca öldürülenlerin ölümü.

Antep Kürt mahallesini zorbalığı ile kasıp kavuran Abdadir ve Medo Hamit'in ölümleri ölmeyi hak edenlerin ölümü olarak gösterilmiştir. Bu kişiler bozuk kapitalist düzenin yozlaşmış savunucularıdır ve toplumu kargaşaya itmektedirler.

Şahin Bey ve Zilfo Çavuşun ölümleri ise sömürgeci anlayışın çıkarlarına ters düştükleri için gerçekleşmiştir. Şahin Bey, emperyalist Fransız güçlerine karşı Antep'i korurken şehit edilir. Zilfo çavuş ise İşçi Partisi'nde emekçinin hakkını arayan çalışmalar yaptığı için burjuva takımı tarafından öldürülür. Bu iki karakter eserde devrimci hareketin ilk kayıpları olarak işlenir.

İş Sürgünleri'nde emekçinin ölümüne sermayedarın neden olduğu vurgulanır. Sermayedarlar tarafından emeği sömürülen emekçi, zor koşullar altında yaşamını sürdürmeye çalışır. Ağır işler sağlığını etkiler; kötü barınma imkânları, sefalet emekçiyi hasta eder. Bunlara bir de emekçinin emeğini sömüren işverenlerin emekçinin sağlığını hiçe sayması eklenince sonuç ölüm olur.

Almanya'ya işçi olarak gelen Kadir Derya ilk günlerde sağlıklı bir işçidir. Ancak işlerinin ağırlığı ve diğer olumsuz şartlar onun vücudunu sarsar, Kadir ülsere yakalanır, derdini iş yerindeki doktor Hartmann'a açar. Hartmann için Kadir, deneyde kullandığı farelerden daha değersizdir, onun sağlık durumunu tetkik etmek şöyle dursun onu âdeta kobay yerine koyar, Kadir'e hormon hapları verir.

Bay Hartmann'ın verdiği hormon haplarını kullanan Kadir'in göğüsleri büyümeye başlar. Bu dert ona mide ağrısını da unutturur. Gün geçtikçe büyüyen göğüslerinden kurtulmak onda psikolojik takıntı olur. Kadir en sonunda göğüslerini keser ve kan kaybından ölür.

Eserde Kadir'in sermayedarlar tarafından öldürüldüğü vurgulanır. Onu intihara sevkeden sermayedarlar olmuştur.

Yağmur Sıcağı'nda Osman Baba ve Madam Ani'nin ölümlerine yer verilir. Osman Baba, atını ve arabasını zabıta aldıktan sonra beyin travması geçirerek ölmüştür. Atı ve arabası onun emeğini icra ettiği, hayatını kazandığı varlıklarıdır. Emeğinin elinden alınması, hepten sefalete sürüklenmesi onda ani depresyon hali oluşturmuştur. Osman Baba bunun ardından ölmüştür. Eserde Osman Baba'nın aslında mevcut düzen tarafından ölüme itildiği ifade edilir.

Madam Ani ise ölmeden önce yatalak olmuş bir Rum kadınıdır. Eserde ölümü ile ilgili kesin bilgi verilmemiştir. Ani'nin ölümü merak uyandıracak bir giz olarak bırakılmıştır.

3.2.8. Aşk

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarında ele alınan bir diğer tem de aşktır.

Kara Ahmet Destanı'nda eserin başkişisi Ahmet Kara'nın Nurten'e duyduğu duygular bu temi doğurur.

Ahmet, Nurten'den hoşlanır ancak ona âşık olmaktan korkar; çünkü o davasına âşıktır. Nurten'e âşık olup, davasından uzaklaşma korkusu onu engeller. Eserde aşk, kişiyi asıl davasından saptırabilecek bir engel olarak verilir.

Doruktaki Öfke'de aşk, eserde gelenekleşmiş bir öğe olarak karşımıza çıkar. Mıstan, Eşe'ye âşık olur ve o güne kadar âşık olan Çampınarı delikanlıların hissettiği duyguları hisseder. Eşe ile haberleşmeleri yıllardır kullanılan yöntemlerle olur. Ancak onlar içinde bulundukları hali sadece kendilerine has zannederler. Ama büyükler onların aşkını hemen sezinlemiştir. Çünkü yıllar önce onlar da aynı davranışları sergilemişlerdir.

"Selmiye kadın irkildi birden. Kızının ince sesinde bir kaya sertliğini sezinleyiverince aykıverdi hemen. Yıllar, yıllar öncesine kaydı aklı. Orman içine, babası kömür yakarken azık götürmüştü. (…)Dönüşte Rızayla karşılaşmıştı. Ve mani atmıştı Rıza ona. Baltasını yere koyup, belini hafif kamburlaştırarak yakım yakmıştı.

(…)

Sonra cevaplamıştı. Biri bir yakım daha… Uzaktan anasının sesini duymasa, onun aramaya çıktığını anlamasa akşama manileşeceklerdi orada. Kızının başına da aynı iş gelmiş olmaya…" (Toy: 1977, 45)

Yıllar önce dedesi, babası nasıl âşık olduysa Mıstan da öyle âşık olur; ancak o geleneği bir ölçüde kırar. O Eşe'ye olan aşkını mani söyleyerek dile getirmez, aşkını doğrudan başkaldırır gibi bildiriverir. Onun farklı bir kimlik olduğu bu tavrıyla ortaya konulur.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da ele alınan aşk, toplumcu gerçekçi roman anlayışının öngördüğü ideolojiye hizmet eden aşk değildir. Aşk, burada daha çok ferdî özellikler taşıyan bir duygu olarak karşımıza çıkar

Yaşar ile Anşe daha beşikteyken birbirine uygun görülür. Büyükler onları beşik kertmesi yapar. Onlar, büyüdüklerinde de birbirini severler. Bu sevgi biraz törelere karşı

gelinmeyeceğini bildiklerinden biraz da Anşe'nin güzelliğinden doğar. Gittikçe derin bir aşka dönüşen bu sevgi geleneksel aşk anlayışı çerçevesinde ele alınır.

Yaşar'ın nüfus kâğıdının olmaması bu aşka bir engel olur. Bu engel ikisi arasındaki aşkı daha da kuvvetlendirir. Öyle ki Anşe fakir, işsiz bir genç olan Yaşar'a kaçar.

Eserde ele alınan aşk, eserin asıl ele aldığı konuya farklı bir boyut getirmek amacıyla kullanılmıştır; yani aşk, ideolojiye hizmet eden bir unsur olarak işlenmemiştir.

Acı Lokma'da da aşk diğer toplumcu gerçekçi eserlerden farklı olarak şahsî bir his hali olarak verilir. Bilindiği gibi birçok toplumcu gerçekçi eserde kahramanın her duygusu davasına hizmet etmeye yönelik gelişir. Buna göre aşkları da davaya hizmetin içindedir, bundan ayrı düşünülmez; ancak burada eserin başkişisinin Fatma'ya duyduğu aşk bireysel bir tavırdır. Kahraman, aşkını davasıyla bütünleştirmez.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da Mustafa'nın Nesime'ye duyduğu aşka da yer verilir. Nesime alımlı ve güzel bir kızdır. Mustafa, Nesime'nin abisi Çillo'nun çetesinde çalışmaktadır. Çaldığı birçok şeyin yarı parasını Nesime için harcar, Nesime de ona kayıtsız değildir. Mustafa uzun süre Nesibe'nin hayali ile yaşar. Sonunda Nesibe'nin gerçek yüzünü, para için kendisine yakın davrandığını, başka birisine de aynı taktiği uyguladığını öğrenir ve yıkılır.

Eserde aşk temi toplumcu gerçekçi eserden beklenilenin dışında bir formatta ele alınmıştır. Bilindiği gibi toplumcu gerçekçi eserde temel amaç her şeyin toplumsal dönüşümle ilişkilendirilmesidir. Burada ise aşk sadece bireye bakan yönüyle ele alınmıştır.

Gemileri Yakmak'ta işlenen aşk, yozlaşmış aşktır. Memo biraz da tesadüfen genelev patronu Sevda'nın dikkatini çeker. Memo'nun atılganlığı ve korkusuzluğu Sevda'yı etkilemiştir. Sevda, Memo'yu ilk kez arkadaşlarıyla birlikte geneleve geldiğinde görür. Bu esnada genelevde bir olay çıkar. Olay Memo'nun atılganlığı ile çözülür. Ama ortada Memo'nun öldürdüğü bir ceset vardır. Memo tutuklanır, hapse atılır.

Sevda o gece Memo'ya âşık olmuştur. Onun hapiste olduğunu öğrenince ziyaretine gider ve ona duygularını açar. Bu andan itibaren Memo da Sevda'ya karşı yakınlık duyar, cezaevinden çıkınca doğru Sevda'ya gider. Memo artık Sevda'nın dostu (âşığı) olmuştur.

Ancak bu yakınlaşmanın bir sonu yoktur. Çünkü Sevda düşmüş bir kadındır. Sevda ve Memo arasındaki aşk kapitalist sistemin kokuşmuşluğu içinde yozlaşan toplumun durumunu gösterir.

İş Sürgünleri'nde sosyoloji öğrencisi Ali Görgün ile Helga arasında yaşanan aşka da yer verilir. Bu aşk, duygusal bir yakınlaşmadan ziyade fikri birliktelikten doğan bir duygudur. Ali ve Helga'yı birbirine yakınlaştıran davalarıdır. Bu iki sosyalist gencin birbirine âşık olmasının sebebi her ikisinin de kendisini sosyalizmin sadık bekçisi olarak görmeleridir. Yaşanan bu aşk davaya hizmet etmektedir.

Göçük'te İbrahim ile Kezban'ın aşkları ele alınır. Bu aşk birçok imkânsızlığı taşıması yönüyle kısmen halk hikâyelerindeki aşkı hatırlatır. Kezban ile İbrahim birbirlerini sever. Ancak muhtar onların aşkına gölge düşürür. Muhtar burada emekçinin her şeyini satın alan sermayedarı temsil eder. Birçok mücadeleden sonra İbrahim ve Kezban birbirine kavuşur. Ancak muhtarın adamlarından birini vuran Kezban cezaevindedir.

Eserde baştan sona Kezban ve İbrahim'in birbirlerine kavuşmak için verdikleri mücadeleler anlatılır. Bu eseri bir aşk hikâyesi olmaktan kurtaran eserin tezidir. Kapitalizmin kokuşmuş bir düzen olduğunu vurgulayan tez öne çıkarak eserin muhtevasını bu yöne yoğunlaştırır.

Yağmur Sıcağı'nda aşk, karşımıza iki farklı boyutu ile çıkar. Birincisi sadece duyguların hâkim olduğu aştır. Prof. Ali İhsan Arta'nın Güher'e duyduğu aşk böyle bir aşktır. Güher, Ali İhsan'ın hastasının kızıdır, kendisinden yaşça küçüktür. Hayatını bilime adayan Ali İhsan Arta, Güher'e ilk gördüğünde âşık olur. Onun aşkı tamamen duygularına dayanmaktadır.

Zekeriya ve Ruhsar'ın Güher'e olan aşkları ise duygunun yanında düşünce boyutu da taşır. Zekeriya ve Ruhsar'a göre kişi her eyleminde olduğu gibi âşık olma eyleminde de devrimci zihniyete hizmet etmelidir. Aşk ve ardından gelecek evlilik, toplumu dönüştürme adına gerçekleşmelidir. Böylece toplumun dönüştürülmesi aileden başlamış olacaktır.

3.2.9. Baskı

İncelenen eserlerde emekçilerin düzenin bozuk yapısı içinde baskıya maruz kaldığı vurgulanır. Düzenin bozukluğu sermayedara yetkinlik verirken emekçiyi ezmiş baskıya

maruz bırakmıştır. Eserlerde emekçinin bu baskıdan kurtulması için direnişe geçmesi gerektiği vurgulanır.

Doruktaki Öfke'de sermayedarın emekçi üzerindeki baskısı tüm ayrıntılarıyla gösterilir. Maddi gücü arkasına alan sermayedar, emekçi üzerinde ağır baskı kurmuştur. Eserde bu baskıyı ortaya çıkaran nedenin kapitalist yönetim olduğu vurgulanır.

Orman devletin malı olunca geçim kaynaklarını yitiren köylülerin zor durumda kalmaları üzerine kaçakçılığa başvurmaları, kolcuların baskısını haklı çıkarmıştır. Kolcular kanunlara karşı gelen köylülere baskı yapmanın doğru olacağına inanırlar. Onlar kendilerine göre haklıdır; çünkü bir köylünün kanunlara karşı çıkması onun bilinçlenmesi demektir. Köylünün bilinçlenmesi ise sermayedarın sonudur. Sermayedarı temsil eden kolcular bu sebeple dayak dâhil olmak üzere her türlü baskıyı uygularlar köylüler üzerinde. Amaçları onların gözünü korkutarak, onları yıldırmaktır.

Baskı temi **Damağası**'nda da işlenir. Çorum Cezaevi'ndeki mahkûmlar büyük bir baskı altındadır. Cezaevi yönetiminin başını çektiği baskın grup özellikle yeni gelen mahkûmlar üzerinde baskı kurmuşlardır. Yeni gelen mahkûm; ayakbastı parası, süpürge parası, demir parası, gardiyan haracı gibi paraları vermek zorundadır. Aksi takdirde dayak ve işkenceye maruz kalır. Tüm bunların yanı sıra mahkûm şahsi ihtiyacı için aldığı malzemelere iki katı fiyat ödemek zorundadır. Ayrıca kısım ağalarının emri üzerine kumar oynamaya da mecbur edilir. Tüm bu yöntemler mahkûmu sömürme amacı taşımaktadır. Çorum Cezaevi esasen Çorum'u ve kapitalist düzenin sömürüsü altında yaşayan ülkeyi temsil eder. Çorum Cezaevi'nden yola çıkılarak tüm ülkede emekçiler üzerinde sermayedarların baskı kurduğu ifade edilir. Yoksul emekçinin bu baskıdan kurtulmasının çaresi toplumun gerçekleştireceği büyük dönüşümdür. Bu dönüşümle kapitalist düzenin baskıcı anlayışı ortadan kaldırılıp yerine sosyalizmin özgürlükçü anlayışı getirilecektir. Bu düşünce eserin geneline hâkim olmuştur.

3.2.10. Güvensizlik

İncelenen eserlerde ele alınan temlerden birisi de güvensizliktir. Düzenin bozuk yapısı içinde sömürülen emekçi içinde yaşadığı çevreye karşı güvensizlik duymaktadır. Eserlerde bu duygunun kaynağı olarak emeğe yabancılaşma ve yoksulluk gösterilir.

Yayla'da devlete ve devlet adamlarına duyulan güvensizlik duygusu ele alınır. Çakır Hasan, Demokrat Parti'nin kurulduğu dönemde parti üyelerinin vaatlerine güvenmiş, toplum içindeki adaletsizliğin çözümü olarak Demokrat Parti'yi görmüştür, bu sebeple inandıklarını kendi köyüne ve çevre köylere anlatmıştır. Demokrat Parti, halk arasında adeta bir kurtarıcı gibi görülmüştür. Düzendeki bozuklukları, devlet adamlarının baskısı Demokrat Parti eliyle kaldırılacak ümidi yaygınlaşmıştır. Ancak Demokrat Parti seçimleri kazanıp iktidara geçtiğinde hiçbir sözünü yerine getirmemiştir. Kandırıldığını anlayan halkın devlete ve devlet adamlarına olan güveni tamamen kaybolmuştur.

Çakır Hasan da devlete olan güvenini yitirenlerdendir. O, Demokrat Parti'nin iktidara gelebilmesi için çok çaba harcamıştır. Partililerin vaatlerine önce kendisi inanmış sonra da köy köy dolaşarak içinde bulunduğu sınıfa inandırmaya çalışmıştır. Ancak partinin iktidara geçtikten sonraki tavrı onun bütün umutlarını kırmış ve devlete olan güvenini yıkmıştır.

"Ben kendim Demokratları destekledim. Desem o da destekleyecekti; demedim. Bir karşılık beklemedim kendim için. Beklesem gelir miydi? Halk için beklediklerim geldi mi? Onca köy gezdim konuştum. Demokratlar beni kandırdı; ben eşimi dostumu kandırdım. Paramın bittiğine bakmadım, bir at aldım, eskittim atı. Her sözüm yalan çıktı. Kasabaya fabrika kuracaklar, halk çalışacaktı, kavatlar köylere cami yaptırıp minare diktirdiler!... Jandarma dayağı kalkacaktı, valla, eteri gitti, beteri geldi!... Oğlum Şükrü de içlerinde kalkıp Almanya'ya Hollanda'ya gitti oğullarımız. Okuyorum mektuplarını Babam Şükrüce halkçı, ben Demokrat, Şükrü Sosyalist olmuş. Komünist diyorlar usulca. Babamın olduğundan olmasın, benim olduğumdan olmasın da, ne olursa olsun! Yalan çıktı bildiklerimiz. Kavatların hepsi aynı ocağın şeytanı çıktı!" (Baykurt: 2008, 5)

Güvensizlik duygusu, düzenin emekçiyi kandırması sonucu ortaya çıkmıştır.

Acı Lokma'da yalnızlığın güvensizliğe neden olduğu vurgulsanır. Emekçi, içinde yaşadığı aile ortamında kendini yalnız hisseder.

"Değil mi ki böyle bir duygum var, artık sınıfta 42 arkadaşlarının kanat germesi de güven vermiyordu. Kapıcı Salih Ağanın babacanlığı da beni yüreklendirmiyordu. (…) Tek sözle yalnızdım." (Erdinç: 2006, 153, 154)

Yalnız hissetmenin nedeni güvensizliktir. Emekçi, güvensizdir; bu sebeple kendini yalnız hisseder. Başta sermayedar kesim olmak üzere tüm insanlığı kendinden uzak gören emekçi güvensizlik duygusuna kapılır.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da yoksulluğun neden olduğu bazı olaylar yüzünden ailesi dağılan Yaşar'ın yalnızlığı ele alınmıştır. Bir namus meselesi yüzünden babası, annesini öldürmüştür. Babası hapishaneye, annesi mezara gitmiştir. Yaşar, ablasıyla yalnız kalmıştır. Bir gün abla da gider ve Yaşar'ı tamamen yalnız bırakır. Yaşar artık kimsesizdir. O, bu kimsesizliği bir ömür yaşar. Yaşar, bir gün hırsızlık nedeniyle yakalanıp cezaevine düşer, af sayesinde kurtulur, cezasını Kırşehir'de çekmiştir. Özgürlüğüne kavuşunca doğduğu yere, Ankara'ya gider. Yolda yalnızlığını bir kez daha fark eder:

"Yaşar düşünüyor, bu insanları bir yerlerden bir yerlere götüren nedenler var. Peki, kendisini Ankara'ya götüren neydi? Kimi vardı orada? Ana yoktu baba yoktu. Bacısını da yitirdiği günlerden bu yana bir daha görmemişti. (…) Yüreğinin köşesinde dar günlerin sıkıntılı yalnızlıklarında beslenen bir özlemdi o çirkin abla…" (Güney: 1999, 187)

İnsanları yalnız bırakan, aileleri parçalayan temel etken yoksulluktur. Yoksulluk ise mevcut düzenin uygulamalarının bir sonucudur. Eserde toplumun parçalanmasına yol açan temel sebebin mevcut düzen olduğu vurgulanır.

3.2.11. Hasret

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarında hasret temine de yer verilir. Bu tem Almancılığı işleyen eserlerde öne çıkar. Eserlerde ekmek parası için ailesini geride bırakıp giden emekçilerin ailelerine duydukları özlem işlenir.

Yayla'da, Çakır Hasan ve ailesinin, Hollanda'ya işçi olarak giden Şükrü'ye duyulan özlem anlatılır. Şükrü, ekmek parası için gurbete çıkmıştır. Arkasında eşini ve üç çocuğunu bırakmıştır. Ayrıca annesi Kamer Ana'yı ve babası Çakır Hasan'ı da geride bırakıp gitmiştir.

Şükrü'nün yokluğu ve özlemi eserde ara ara ön plana çıkarılır:

"Alakıyık olacağım. Bacakları uzun, kanatları düzgün. Uçtum mu buradan…"

Gülcan araya girdi: "Firengiz'in başına…"

"Ne Firengiz'i? Başka yere uçacağım…"

"Nereye uçacaksın anam?"

"Söylemem" dedi eğdi başını yere.

Kamer Ana anladı. Bir hüzün aldı çadırın içini nasılsa. "Hay Allah! İyi güldük!" dedi sonra." (Baykurt: 2008, 92)

Burada, Şükrü'nün oğlunun söylediği sözlerin tüm ev halkının hasretini deştiğini görüyoruz.

Hasretliğin nedeni olarak fakirlik gösterilir. Fakirlik olduğu için, çalışmaya ihtiyaç duyulur; ancak devlet fabrika kurmaz, vatandaşına iş sağlamaz bu sebeple her aileden bir kişi yabancı ülkelere çalışmak için gitmek zorunda kalır. Bu gidiş, hem gidende hem de geri kalanlarda bir hasret duygusu oluştur**.**

Hasret, **Dik Bayır**'da da işlenir. Yoksulluk Beydiyar köylülerini gurbete çıkarmıştır. Birçok köylü ekmek kapısı umuduyla oğlunu Almanya'ya göndermiştir. Oğulların Almanya'da kazandığı para aydan aya gelirken, özlemleri köyde bıraktıklarının kalplerinde giderek büyür. Almanya'ya gidenler de vatan, aile özlemi çekerler.

"Mektup, Müslim'i yüreğinin taa derin tabanından titretti. Biçim veremediği duygular içini yakıyordu. Oğlunun, özlem duygusunu dile getirişi, esmerleşmiş kırışık yüzünde kederli çizgiler halinde bir süre dolaştı. Mektubu dinleyen ev halkına göz attı. Hepsi de durgun, duygulu dinliyordu." (Sayar: 2002, 108)

İş Sürgünleri'nde Almancı Türk işçilerinin hasret duygusu işlenir. Ekmek parası için Türkiye'den Almanya'ya gelen Türk işçiler memleketlerini özler. Almanya onlar için kendilerinden çok uzak, bir türlü ona ait olamadıkları bir ülkedir. Havası Türkiye'ye benzemez, dili Türkçeye benzemez, insanı Türklere benzemez. Her şeyiyle farklı olan bu ülke onlar için tam bir gurbettir ve fakir Türk işçisi için bu gurbetlik âdeta yazgıdır.

"Yakınlarda bir yerlerde kilisenin çanları çalmaya başladı. Onu diğer kiliselerin çanları izledi. Ali okumayı bırakıp saatine baktı. (…) Uzaktan yakından gelen bir yığın çan sesi arasında yine o dizeyi anımsadı. Bu ülkeye geldiğinden bu yana duyduğu her çan sesinde usuna geliveren o dizeyi…

"Olur mu nakus inlesin beyninde Osmanın?... (…)

Şimdi çanlar Osmanlı'nın beyninde inlemiyordu; ama ezanın ülkesinden kopup gelmiş milyonlarca kişiye buralarda çan sesleri dinletiliyordu." (Dal: 1977, 40)

Ekonomik açıdan gelişememiş ülkelerin vatandaşları için gurbet zorunludur. Onlar ekmeklerini emperyalizmin güçlendirdiği ülkelerde aramak zorundadır. Üçüncü dünya ülkelerinin emekçilerinin bu durumdan kurtulabilmeleri, toplumun dönüşümünü sağlayıp emperyalizmin ağından sıyrılabilmelerine bağlanmıştır.

3.2.12. Namus-Ahlak Anlayışı

İncelenen eserlerde ele alınan toplumun namus-ahlak anlayışına da yer verilir. Eserlerde, düzen bozulduğu için yozlaşan toplumda ahlak anlayışının da yozlaştığı vurgulanır.

Acı Lokma'da namus ve ahlak kavramlarının cahil halk tarafından yanlış yorumlandığı anlayışı vurgulanır. Namus ve ahlakı sadece cinselliğe indirgeyen cahil halk, kadın ile erkek arasındaki normal bir münasebeti de cinsel isteğe bağlar.

Halil Efendi'nin kızı Emine bu anlayış sebebiyle ahlaksız damgası yer. Kasabada düzenlenen bir oyunda rol oynadığı için eleştirilir.

"Sonra da günlerce dedikodu;

"Davulcu Besim öldü; ama kolları kızın koynunda kaldı!"

"O kırkmalı haspanın sulu sulu ağlamasına ne dersin?"

"Anan da mı köçekti a fettan?"

"Kızın ne kabahati vardı yahu? Kabahat onu davulcunun koynuna veren gâvur hocada." (Erdinç: 2006, 171)

Gemileri Yakmak'ta da ahlak yapısının yozlaşması düzene bağlanır. Kapitalist yönetimin çürümüş ortamında namus – ahlâk anlayışı da yozlaşmıştır. Halk düşmüş kadınlara iyi gözle bakmaz; ama erkeklerin birçoğu geneleve gitmektedir. Aynı şekilde meyhanelere de kötü gözle bakılır; ama meyhaneler tıklım tıklımdır. Bu durumun nedeni yozlaşmış ahlâk anlayışıdır:

"Toplumda bu tür kadınlar kınanıyordu. Hiç kimse kızının, karısının ya da bir yakının bir orospu olmasını kesinlikle istemiyordu. Ama o toplum ki bireylerin kimileri bu tür ilişki kuruyor, beğenmedikleri o düzeni sürdürüyordu." (Bahadınlı: 1977, 178)

Toplumdaki bu yapı ahlâk anlayışının yozlaşmasından ileri gelmektedir. Bu durumun ortadan kalkması için dönüşüm şart olduğu vurgulanır.

3.2.13. Umut ve Özgürlüğün Sevinci

İncelenen eserlerden sadece birinde, **Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz**'da, bu tem işlenmiştir.

Uzun süre cezaevinde kalan Yaşar; af dolayısıyla serbest kaldığında özgürlüğünün sevincini duyar:

"Önünde, anlamını tam açıklayamadığı, tadını bilemediği, "Özgürlük" denilen bir şey vardı. Özgürlük! Önünde kadınlar; kızlar, parlak güneşli günler vardı. Önünde yıllardır özlemini çektiği yiyecekler vardı." (Güney: 1999, 186)

Eserde asıl özgürlük sevincinin devrimden sonra yaşanılacağı ima edilir.

Hırsızlık nedeniyle ceza alan Yaşar hem dışarıda, hem de cezaevinde sürekli horlanmıştır. Cezaevinde bir hizmetli gibi muamele görmüş ezilmiştir. Afla birlikte kurtulan Yaşar'ın hayata dair umutları vardır:

"Yeni bir hayatın çatısı için zamana, sabra, dayanıklılığa gerek vardı. Cezaevi günlerinde hep hizmetçi ilgisi görmüştü. Onun bunun elini öpmekten, bir takım adamların önünde büzülerek, ezgin durmaktan yorulmuştu Yaşar. (…) Cezaevinden çıkanlara insan gibi davranılacaktı artık, radyolar öyle söylüyor, televizyonlar öyle söylüyordu. (…) iş vereceklerdi onlara, işe alımda öncelik sağlayacaklardı." (Güney: 1999, 191)

Yaşar güzel günler için hayal kurmaktadır. Yazar bozuk toplum düzeninde kurulan bu hayallerin gerçekleşmeyeceğini ifade eder.

3.3. Siyasi ve Sosyal Fikirler

Toplumcu gerçekçi yazarlar eserlerini Marksist ideolojinin bakış açısıyla kaleme almışlardır. Buna uygun olarak edebiyatı fikirlerini tebliğ ettikleri bir kürsü olarak kullanmışlardır. Eserlerinin ele aldığı temel konu emekçi ile sermayedar arasındaki çatışmadır. Bu konu ekseninde kapitalizmin eleştirisi yapılmış, kapitalizm bozulmuş bir düzen olarak sunulmuştur. Bu bozuk düzenin her mekanizmasında yozlaşmalar olduğu, toplumun da yozlaşmalar içinde çürümekte olduğu vurgulanmış; toplumsal dönüşümün gerekliliğine işaret edilmiştir.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerin fikir dünyası da bu doğrultuda kurulmuştur.

Kara Ahmet Destanı, toplumcu gerçekçi bir eserdir. Bu sebeple eserin fikir dünyası zengindir. Tezli bir eser olmanın getirdiği tebliğ edici taraf eserin fikri yönünü ön plana çıkarır.

Eserde en çok ön plana çıkan fikir, kapitalist düzenin çürümekte olduğu bu sebeple bir an önce bu düzenin ortadan kaldırılması gerektiği fikridir. Kapitalist sistemin kurduğu adaletsiz düzen sadece sermayedara hizmet etmektedir. Halkın büyük bir kesimini oluşturan emekçi ise bu düzenin altında ezilmektedir. Toplumun geneline hitap etmeyen bu bozuk düzen ortadan kalkmazsa emekçinin çilesi devam edip gidecektir.

Eserin başından sonuna kadar bu fikir, etkinliğini sürdürür. Diğer toplumcu gerçekçieserlerde olduğu gibi **Kara Ahmet Destanı**'nda da ilkin emekçilerin çilesi ile başlar anlatı. Emekçilerin çektiği sıkıntı, açlık, sefillik, fakirlik ve sermayedardan gördükleri zulüm eserin sonuna doğru son safhaya getirilir. Öyle ki emekçilerin isyan edip kendini savunmaktan başka çareleri kalmaz ve eserin sonunda emekçinin hakkını aramak için yaptığı grevlerin verdiği coşkulu atmosfer anlatılır. Emekçinin bilinçlenip kapitalizmin kokuşmuş düzenine başkaldırması, toplumda gerçekleşecek büyük dönüşümün (devrimin) habercisi olarak verilir.

Eserin tebliğ ettiği temel düşünce sosyalizmin hayata geçirilmesi gerektiği düşüncesidir. Eserde bunun örneği gösterilmez ama bu düşüncenin gerçekleşmesinin yakın olduğu müjdesi verilir.

Eserde işlenen bir başka fikir ise kapitalist düzenin hüküm sürdüğü yerlerde kadının ezildiği düşüncesidir. Bireylere eşit haklar sağlamayan kapitalist düzen önce zenginleri

fakirlerden üstün kılar, ardından erkekleri kadınlardan üstün görür. Kadın her yönüyle eksiktir ve erkeğin emrinde olması gereklidir. Kadın hayatta söz sahibi olamaz, olsa bile onun sözü erkekten sonra gelir. Kadın haklı da olsa susmak mecburiyetindedir.

Erkeğin kadına ettiği her türlü zulüm karşısında kadın susmalıdır. Eserde kadının da bu durumu kabullendiği ifade edilir:

"Bizimki bu!...dedi Hava. "Kaşındıkça dayak yemek kocalarımızdan." (Baykurt: 1977, 60)

Eserin asıl tezinin dışına çıktığından bu fikir derinlemesine işlenmez. Sadece kapitalist düzenin kadını iki kat ezdiğini gösterme adına verilen bir fikir olarak kalır.

Kara Ahmet Destanı'nda ele alınan bir başka fikir ise adalet organlarının da kapitalizmin kokuşmuşluğundan etkilenip bozulduğu düşüncesidir. Eserde adalet organı olan mahkeme iki kez karşımıza çıkar. İlki, Karataş muhtarı tarafından ağır zulme uğrayan Bayram'ın hakkını aramak için mahkemeye başvurması ile ikincisi ise Karataş muhtarının haksız yere Irazca'yı tutuklatıp mahkemeye vermesiyle ortaya çıkar. İki olayda da haksız olan muhtar, sermayedarın baskısı altında kalan mahkeme tarafından haklı bulunur. Bu adaletin bozulduğunun açık göstergesidir. Eserde bu fikrin ardında gizlenen mesaj kapitalist düzenin tüm organlarının bozulduğu mesajıdır.

Kişinin davasında sadık olması gerektiği fikri de eserde ele alınır. Ahmet, emekçi bir ailenin çocuğudur. Emekçilerin içinde bulunduğu ezik durumun bilincindedir. Bu adaletsizliğin ortadan kaldırılması için elinden geleni yapar. O, adaletsiz düzeni ortadan kaldırmayı kendisine dava edinir. Bu dava onun için her şeyin üstündedir. O öğretmen okulunu bitirip rahatça maaşa geçebilme şansına sahip olmasına rağmen davası için yüksek okul okumaya karar verir, öte yandan Nurten'e duyduğu duyguları da davası uğruna kalbine gömer; çünkü onun gözünde dava her şeyin üzerindedir.

Eserde devrimin gerçekleşmesi için emekçinin de devrime inanması gerektiği fikri işlenilir. Devrim, emekçiler için gerçekleştirilecek bir dönüşümdür. Onu gerçekleştirecek olanlar emekçiler olmalıdır. Aydınlar sadece devrimin teorik alt yapısını oluşturabilir. Devrimin gerçekleşmesi için emekçinin bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Ahmet ve arkadaşları bu amaçla köylere inceleme gezisi düzenler.

Kara Ahmet Destanı'nda işlenen fikirler kapitalizmin ortadan kaldırılıp sosyalist düzenin benimsenmesi gerektiği fikrinde birleşir. Eserin ana fikri budur. Diğerleri ise bu fikri destekleyen yan fikirlerdir.

Doruktaki Öfke'de vurgulanan temel fikir, kapitalist düzenin adaletsiz uygulanmalarında emekçinin hep ezilen taraf olduğu fikridir.

Eser, sosyalizmin savunuculuğunu yaptığı için kapitalizmin tüm kötü taraflarını ortaya koyma gayreti içindedir. Bu kötü taraflardan da en çok adaletsizlik vurgulanır.

Maddi gücü ellerinde bulunduran sermayedar, kendinde emekçiye hükmetme hakkı görür. Çünkü her türlü maddi kaynakları haksız yere onlar ele geçirmişlerdir. Hiçbir maddi kaynağı olmayan emekçiler ise hayatlarını bilek gücüyle kazanmaya çalışır. Ancak onlar çalıştıklarının karşılığını alamazlar. Çünkü söz hakkı sermayedarındır.

Çampınarı köylüleri de geçimini bilek gücü ile kazanan emekçilerdir. Onlar ilkin (Kapitalizmin köye elini atmadığı dönem) çalıştıklarının karşılığını alırlar. Ancak, devletin çıkardığı yasa onların yaşamlarını dondurur. Çünkü devletin çıkardığı yasaya göre orman artık devlete aittir. Köylü ancak sınırlı miktarda kesim yapabilecektir.

Devletin izin verdiği miktar ise köylünün ısınmasına bile yetmeyecek kadar azdır. Bu yasa ile devlet köylünün geçim kaynağını tamamen elinden alır. Köylü, açlığa ve sefalete itilir. Çaresiz kalan köylü kaçakçılığa başlar; ama köylünün zor durumda olmasından faydalanan şehirli odunları çok ucuza alır. Köylü emeğinin sömürülmesine rağmen başka çıkarı olmadığı için kaçakçılığa devam eder. Köylünün bu ezginliği eserin sonunda doruk noktasına ulaşır. Köylülerin kaçakçılık yapmalarını engelleyemeyen kolcular, onları köy meydanında dövme kararı alırlar, köyde hatırı sayılır iki kişiyi feci halde döverler.

Eserde verilen bu sahneler tüm emekçilerin kaderi olarak yansıtılır. İktidar sermayedarın elinde olduğu sürece ve sermayedar ülkeyi kapitalist anlayışla yönettiği sürece emekçiler ezilmeye mahkûm olacaklardır.

Eserde kapitalist düzenin karalaması yapılırken, sosyalist düzene örtülü övgüler de gönderilir. Doğrudan doğruya sosyalizmin adı geçmez ama sosyalizmin öngördüğü anlayışlar övgü ile anılır. Böylece sosyalizmin herkese adalet sağlayan en iyi sistem olduğu düşüncesi ortaya atılır:

"Orman ne iyi değil mi baba. Kimsenin değil. Tümümüzün. Ordan ahlât kopardın, ağaç indirdin diye kimse kimseyi dövmez." (Toy: 1977, 28)

Burada sosyalizmin mülkiyet eşitliği anlayışına yönelik bir övgü söz konusudur.

Eserde işlenen bir başka fikir de, kapitalist düzen yıkılmadan iktidar değişikliğinin bir faydası olmayacağı fikridir.

Çampınarlıların kolcuların baskısından sıkıldığı anda Demokrat Parti ortaya çıkar. Demokrat parti üyeleri köy köy dolaşıp köylüleri hakları konusunda bilinçlendirir.

Onları düzene karşı savunur. Bu faaliyetlerden umutlanan köylüler oylarını Demokrat Parti'ye verir; ama Demokrat Parti iktidara geçtiğinde baskı düzeni değişmediği gibi artarak devam eder. Çünkü onlar da koltuğa alışmışlardır. Adaletsizliğin ortadan kalkması için iktidarın değişmesi yeterli değildir, düzen değiştirilmelidir.

Doruktaki Öfke'nin ele aldığı fikirlerden biri de zor durumda kalmanın kişiyi suça iteceği fikridir.

Çampınarı köylüleri kanunlar çerçevesinde yaşayan kişilerdir; ancak devlet, geçim kaynakları olan ormanı ellerinden alınca aç kaldıklarından kanunların dışına çıkarlar ve kaçakçılık yaparlar.

Yine, köyünün iki kocasının kolcular tarafından öldüresiye dövüldüğünü gören Mıstan, kolculara ateş ederek iki kolcuyu öldürür.

Burada da kapitalist düzenin baskıcı zihniyetine bir eleştiri söz konusudur. Emekçi üzerinde uygulanan baskı, emekçileri kışkırtmakta veya suça teşvik etmektedir. Bu da ülke içi karmaşayı getirmektedir. Yani kapitalizmin adaletsiz düzeni sosyal karmaşa oluşturmaktadır.

Eserde kalıplaşmış hayat tarzına, yaşamı sınırlayan kurallara da eleştiride bulunur. Törelerin hayatı sınırlayıcı kalıplar olduğu fikri bu eleştirinin çıkış noktasını oluşturur:

"– Ben gideyim efem. Gecoldu.

– Gecolmasaydı Eşe.

– Ama gitmem gerek. Töreler…

– Ya…

Daha konuşmadılar. Ağızlarını açsalar bin özür bulacaklar ve kalacak Eşe. İçinden geçen o kalmak…

Olmaz ki…" (Toy: 1977, 142)

Doruktaki Öfke'de işi kitabına uyduran din adamlarına yönelik de eleştiri yapılır. Eserde; din adamlarının dini çıkarlarına uydurarak yozlaştırdıkları fikrine yer verilir:

"E yaman olur hocalar. Yaman ki… Kendi yaptıklarını kara kaplıya uydururlar. Bizimkiler ise tümden aykırıdır. Onlara kalsa, cennetin yaşamını sadece kendileri paylaşacak." (Toy: 1977, 30)

Eserde çok ön plana çıkarılmasa da doğayı korumanın her insanın bir ödevi olduğu fikri de yer alır.

Hayatını ormandan kazanan orman köylüler için orman adeta kutsaldır. Kendilerine ait bir uzuv gibidir orman. Bu sebeple ona zarar verilmesini istemezler. Ormandan yararlanmak için belli kurallar uygularlar. Bu kurallar tüm dağ köylülerin yıllarca uyguladığı geleneklerdir. İlk defa ormana giden Mıstan'a ninesi şu öğütleri verir:

"Hiç yaş dal kesmeyecek, Hiç acı vermeyecek ağaçlara! Bir bir seçecek. Yalnız budamaları alacak genç ağaçtan. Ve ancak benim gibi kurumuş ağaçların üstüne varacak. Sen gözeticisin Tanrım (…) Eğer yiğit torunum Mıstan, bir günden bir güne bu dediğimin dışına çıkar, orman yasasına aykırı gelirse, gayri hüküm senindir. En bir yüksek ağacın en bir yüksek yerinden töperleyiver. Eğer, bir genç ağaçtan ah alırsa baltanın üstüne yıkıver bir yerde." (Toy: 1977, 8-9)

Burada ormana saygı adeta dini bir ayin gibidir, bir dinin hükümleri gibi ormanın yasaları vardır. Bu yasalara uymayana da cezasını Tanrı verecektir. Eserde ormana saygı, emekçinin emeğinin kaynağına duyduğu saygı olarak yansıtılır.

Yayla'nın ana fikri, emekçinin ezildiği fikridir. Emekçi, çalıştığının karşılığını alamaz ve sefalete terk edilir, üstelik ülkeyi yöneten mütegallibe güçler tarafından baskıya maruz bırakılır. Yönetimin bu tutumu aslında rejimin kokuşmuşluğunu, iş göremez hale geldiğini göstermektedir. Çünkü devletin görevi toplumun eşitliğini sağlamaktır. Oysa mevcut düzen benimsediği kapitalist anlayışla toplum içinde bir zümrenin refahını sağlarken bir tarafın da sefilliğe, sömürüye maruz kalmasına göz yumar. Devletin sefalete ittiği emekçi sınıfı bu yüzden sermayedarın üstünlüğünde ezilmeye mahkûm kalır. Bu mahkûmiyetten kurtulmanın yolu baskıcı zihniyete başkaldırmaktır. Ancak

bu başkaldırı tüm emekçiler tarafından bilinçli olarak yapılmalıdır. Eserde toplumun dönüştürülmesi bu başkaldırı hareketine bağlanmıştır. Ülkede sermayedara karşı bir başkaldırı vardır, ancak bu başkaldırıyı öğrenciler emekçi adına yürütmektedir. Öğrencilerin emekçiden kopuk olarak yürüttüğü bu başkaldırının hedefine ulaşması imkânsızdır. Çünkü bu dava emekçinin davasıdır, bu sebeple hareketin başında emekçiler yer almalı, ülkenin aydın kesimini oluşturan öğrenciler ise bu hareketin destekçisi olmalıdır. Eserde emekçiden kopuk olan direniş hareketinin başarıya ulaşmayacağı vurgulanır:

"Ne bileyim, radyo söylüyor, gazete yazıyor, duyuyoruz. Öğrenciler hükümete kafa tutuyor yeniçeri askeri gibi fakülte okullarında ayaklanıyor filan. Rastladığımıza soruyoruz kendileri diyor. Boykotumuz halk için… Eee halk da biziz; haberimiz yok? Bizim için boykot yapın da dememişiz kimseye… Hükümetten adamlara soruyoruz, onlar da diyor. "İçlerinde komünist çok. Öğrenciler diyor, Biz sosyalistiz. Bizi çekemeyenler komünist diyor. Burada size soruyoruz; siz de hiç biriyle ilginiz olmadığını söylüyorsunuz…" (Baykurt: 2008, 42)

Görüldüğü gibi halk sosyal hareket hakkında bilgisizdir. Öğrenciler direnişlerini halkın bilgisi dışında gerçekleştirir. Oysa onların görevi öncelikle halkı hakları konusunda aydınlatıp, haklarını aramaları için onlara cesaret vermektir. Eserde sosyal hareketin halktan kopuk oluşu toplumsal dönüşüm adına bir problem olarak verilir.

Eserde işlenen bir başka fikir, devletin devlet adamlarının halkı kandırdığı, onların inançlarını kullanarak onları sömürdüğü fikridir. Devlet adamları çok partili hayatın ortaya çıkardığı rekabet ortamında halkı hedef olarak görür. Seçimleri kazanabilmek adına halkı türlü vaatlerle kandıran partililer, iktidar koltuğuna geçince halkın istediklerini göz ardı eder. Fakir halk yine sefaleti ile baş başa bırakılır. Halk en temel hizmetler olan eğitim ve sağlık hizmetlerinden bile mahrum bırakılmıştır. Birçok köyde olduğu gibi Çakır Hasan'ın köyü Ballıderede'de eğitim ve sağlık hizmeti yoktur.

Devletin birçok hizmetinden varsıllar yararlanmaktadır. Fakir halk ise yokluğa, imkânsızlıklar içinde yaşamaya mahkûmdur.

Tüm toplumun aynı refah seviyesine ulaşabilmesi için sadece belli grupların değil, tüm ulusun zengin olması gereklidir.

Yazar burada sosyalizmin eşitlik ilkesine vurgu yapar:

"(…) Bir yanda da babasını düşünüyor. Ne zaman dönecek? Bir daha gitmese olmaz mı? Burada kazanç yok mu? Dünyada bu kadar varsıl ulus varken, Türkiye niçin yoksul?" İnsanların varsıl olmasında iş yok ulus kendisi varsıl olmalı diye bi düşünceyi toplamaya çalıştı kafasında." (Baykurt: 2008, 64)

Eserde ele alınan bir başka fikir aydının halktan kopuk olduğu fikridir. Aydın; halkı yönlendirecek, ona yol gösterecek kişidir; ama Türk aydınları halktan uzak, burjuva hayatını benimsemektedir. Halkı küçümseyen bu aydınlar, halka yol göstermek şurada dursun onu görmeye, onunla konuşmaya bile tenezzül etmezler.

"Bizde efendim, halkla kaynaşmıyor aydınlar. Gerçi halk da kaynaşılacak halk değil de neyse." (Baykurt: 2008, 19)

Eserde ele alınan temel düşünce kapitalizmin çökmekte olduğu düşüncesidir. Diğer düşünceler bu fikri destekleyici niteliktedir.

Damağası'nda ele alınan temel fikir, kapitalist toplum düzeninde emekçinin ezildiği fikridir. Sermayedar yanlısı olan mevcut düzen zengini desteklemiş, yoksulu ise sefalete itmiştir. Yoksul kişi cezaevinde bile sefillik çekmektedir. Parası olan ise her yerde olduğu gibi cezaevinde de rahat yaşamaktadır. Yoksullar maddi yönden sömürülmekte, iyice yoksulluğa itilmektedir.

Kapitalist düzenin bu çarpık yapısı toplum içinde yozlaşmalara neden olmuştur. Rüşvet, hırsızlık, ahlâksızlık, sömürgen anlayış toplumsal yozlaşmanın göstergesidir. Çorum Cezaevi'ndeki mahkûmların hayat hikâyeleri ve cezaevindeki yaşantıları bu yozlaşmış yapıyı örneklendirir. Ağabey ve Emirali'nin Çorum halkını sömürmesi, gardiyanlardan birinin eşinin yarenlik yapması, bir mahkûmun baldızıyla yaşadığı yasak aşk, cezaevi yönetiminin mahkûmları sömürmesi, memurların görevlerini savsaklamaları bu örneklerden birkaçıdır.

Eserde mevcut düzenin her alanda yozlaştığı ve işlevini yitirdiği fikrine de yer verilir. Sağlık kurumları pasif haldedir. Doktorlar hasta muayenesi yerine poker oyunuyla meşgul olurlar. Görev başındakiler ise emekliliği geçmiş, kendisine hayrı olmayan kimselerdir.

Düzene ait kurumların bu denli çökmesinin sebebi çağdaşlaşmaya önem verilmemesidir. Eserde Türk Milleti'nin geri kalmasının en büyük sebebinin sanayileşmeye önem verilmemesi olduğu ifade edilir:

"Yok arkadaş… Buna Kanuni derler. Osmanlı ilk kanun kitabını yazan budur. Mimar Sinan gibi bir usta geçmiş eline… Bre aklına tükürdüğüm desem, cami yaptıracağına fabrika yaptırsana…" (Tahir: 2006, 260)

Kapitalist düzen içerisinde birçok kuralın sadece kâğıt üzerinde kaldığı, yozlaşmanın illegal yapılar oluşturduğu da ifade edilen fikirler arasındadır:

"(…) – Peki, ama Rıza Efendi sonra başınız belaya girer. Nizamname bunu yasak ediyor.

— Nizamname kendi gönlüyle verilene karışmaz.

— Karışır.

— Ben senden borç alsam aybaşında ödesem, buna da mı karışır?

— Vızır vızır! Sen benden değil, ben senden beş lira borç alsam da versem, bu da ispat olsa seni işten çıkarırlar. (…)

— Alaya bak! Duydun mu Mustafa Efendi… Bey bizimle eğleniyor.

— Eğlenmiyorum. Doğrusu bu!

— Malatya böyle mi idi?

— Hiçbir yerde böyle değil ama nizamnamede böyle…" (Tahir: 2006, 215)

Eserde fakirliğin de yozlaşmaya neden olduğu vurgulanır. Fakir kişi ahlâki değerlere önem vermez. Çünkü artık o yaşam derdine düşmüştür. Yaşam derdine düşen kişi namusu bir kenara bırakır. Para için sekiz yaşındaki kızını bile satar:

"(…) Söylüyorsun ama beyim, sen kız babalarını bilir misin? İki yüz kaymeyi görünce kızı sekiz yaşında veriyoruz." (Tahir: 2006, 169)

Eserde bu temel fikirleri destekleyen yan fikirler de vardır.

Kurtuluş Savaşı esnasında bazı suçsuz Ermenilere haksızlık edildiği ve haksız yere sürülen Ermenilerin mallarına cebren el koyan zenginlerin güçlerine güç kattığı eserde ifade edilen fikirlerdendir:

"İşte o sırada Ermeni katliamı (?) Hacı Mustafa oğlanın imdadına yetişti. Karakolun yanında Mıgırdıç gâvura ait taş mağazayı kiralamış gibi cebren açtı. İçine yerleşti." (Tahir: 2006, 37)

Eserde, Dersim Harekâtı esnasında Kürt vatandaşlara da haksızlık yapıldığı ima edilir:

"Dersim'lilere yapılan hakarete gelince, bunu söylemek bile dile kolaydı. Bir kere teslim olan erkeklerin zenginleri, ağaları, beyleri seçilip sürüldükten sonra, fukaranın cümlesi Kutu deresi kenarında iplere bağlanarak süngülenmişti. "Köy yakmak cigara yakmaya döndü kardeşler" diyordu. "Sabiha Gökçen bile köyleri bombaladı diyeyim de artık gerisini var sen tasavvur et. (…) Dersimli kendi toprağında uslu uslu oturuyor. Gel de bunu askere anlat… Tarama emri veriliyor. Köyü asker çeviriyor. Köylerde erkek bulunsa canım yanmaz, karılar, çocuklar var." (Tahir: 2006, 49)

Dersim olayı eserde bir casusun ağzından anlatılır. Casus bazen de Kürtlerin haksız olduğunu söyler. Bu şekilde sunulan Dersim olayı ile ilgili fikirler net bir yaklaşımla ifade edilmese de Kürt vatandaşların haksızlığa uğradığı ima edilir.

Eserde bazı kesimlerin Atatürk'ün adını kullanarak siyaset yapmaya çalıştığı fikri de ifade edilir:

"– Neredesiniz yahu? Artık kanun kalmadı mı diye kendisini onlara doğru fırlattı. Mahpushanede sesinin kuvvetini denemiş, memleketi buraya topladığından mağrur, hâlâ kükrüyordu.

— Atatürk! Atatürk! Bizi kimlere bıraktın Atatürk!

Meseleye bu suretle çok tehlikeli bir siyasi vaziyet de karıştırılmış oldu. Milli Şef'in karşısına Ebedi Şef'i çıkarmak istiyorlardı. Yani milli birliğimizi parçalamak için kullanılacak en dehşetli silahı – bilmeden- ateşlemişlerdi." (Tahir: 2006, 68)

Eserde tüm bu fikirler birleşerek, toplumdaki çarpık düzenin sosyalizmin getireceği eşitlikçi anlayışla giderileceği fikrini oluşturur.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde vurgulanan temel düşünce kapitalist sistemin geliştirdiği emperyalist anlayışın güç kaybeden ülkeleri sömürmeyi hedeflediği fikridir. Osmanlı Devleti üst üste yaşadığı bozgunlarla iyice güçsüzleşmiş, emperyalizmin hedefi haline gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda ortaya çıkan hükmen yeniklik, emperyalizmin bu amacına hizmet etmiş ve Osmanlı Devleti'ni emperyalizmin sömürgesine açık bir hale getirmiştir. Başta Anadolu olmak üzere Osmanlı Devleti emperyalist güçler tarafından işgal edilmiştir. Türk milleti mağdur bırakılmıştır.

Kapitalizmin ekonomi anlayışı doğal olarak emperyalizmi de beraberinde getirmektedir. Çünkü kapitalist düşüncede adalet, eşitlik yerine koşullar ne olursa olsun güçlünün hâkimiyetini öngörülmektedir. Bu durum sermaye sahiplerini daha da güçlendirirken, işin emekçiliğini yapanların sömürülmesine yol açmıştır. Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı sonundaki durumu da böyle olmuştur.

Kapitalizmin, sermayedar yanlısı adaletsiz yapısı esasen çürümek üzeredir. Bu yapıyı çürütecek ve ekonomik eşitliği sağlayacak tek düzen herkese hakkını veren sosyalizm olacaktır.

Eserde yer alan bu fikirler, Mahir Efendi ve çevresinde yer alanlar aracılığıyla dillendirilir. Ortaya konulan bu fikirler toplumcu gerçekçi sanat anlayışının tebliğini amaçladığı ortak fikirlerdir. Eserin amacı kapitalist düzenin kokuşmakta ve artık insanlığa zarar vermekte olduğu fikrini ortaya atıp, kapitalizme karşı sosyalizmi teklif etmektedir. Bu sebeple kapitalizmin her alanda yozlaşmaya neden olduğu ifade edilir.

Emperyalist anlayışın yoksulluğa ittiği güçsüz milletler açlık ve sefalet yüzünden birçok manevi değerlerini yitirmiş, yozlaşmaya başlamıştır. Hırsızlık, dolandırıcılık, çarpık cinsellik sefaletin insanları mecburen sürüklediği çirkinlikler olarak ortaya çıkmıştır.

Sömürgeyi hedefleyen sermaye sahipleri kendilerine hizmet eden sınıf ile sömürge haline getirilmeye çalışılan toplumu karşı karşıya getirmekte, adeta insanları birbirine kırdırmaktadır. Esasen iki tarafında birbirine kini yoktur. Mahir Efendi bu durumu Kurtuluş Savaşı esnasında bizzat gözlemler:

"İngiliz Zabiti, çocuğun önüne çömeldi. Yanağını okşayarak kendi dili ile bir şeyler, ama küçük, sevimli kelimelerle iyi bir şeyler söyledi. Sonra koşarak vagonuna gitti. Bir sürü kutu ile döndü. Bunları birer birer çocuğun kucağına doldurdu.

Ayaklarını birbirine vurarak Mahir Efendi'yi selamladı. Murat da tıpkı babası gibi elini fesine götürerek selamı iade edince İngiliz zabiti tekrar hazır olup bu küçük selamı da karşıladı.

İnsanların neye boğuştuklarını anlamaktan ziyade, nasıl olup da senelerce boğuşturulduklarına akıl erdirmek müşküldü." (Tahir: 2004, 184)

Ekonomik çıkarlar için insanları birbirine kırdıran kapitalist düzenin gerçek yüzü anlaşılmaya başlanmıştır. Kapitalizmi temsil eden güçler, milletlerin bu bilinçlenmesinin sosyalizmi doğuracağından korkmuş; bu nedenle sosyalizme bazı yaftalar

yaptırmışlardır. Sosyalizmin milletler nazarında kötü algılanması için uydurmalardan öteye gitmeyen yakıştırmalar ortaya atılmıştır. Bu fikir, eserin çeşitli yerlerinde sıklıkla tekrarlanır:

"Bu nasıl söz? Osmanlı ordusuyla Alman ordusunun göremediği işi bu "Bolşeviklik" her ne karın ağrısıyla nasıl becermiş bakalım? İşte biz de yenildik! Yoksa bizi de mi Bolşeviklik sardı?

Hilmi Efendi bu sualin cevabını vermeden evvel derin

derin içini çekti:

— Allah göstermesin! İslam'a yarar bir yol değil, dedi. Fukara, baldırı çıplak icadı… Zengin komayıp kestiler. Şimdi mesela senin bir evin var. Evini elinden alacaklar." (Tahir: 2004, 201)

"– Serseri takımı demek? Bolşevikliği biz duyduk. Irz, namus, ayakaltına gidiyormuş. Biz o biçim mezhepsizliği bir vakit kabul etmeyiz: Elhamdülillah Müslüman'ız.

— Bolşeviklikte ırz, namus, daha sağlam. Hz. Ömer kanunu yürüyor. Hz. Ömer kanunu!

— Hâşâ! Hz. Ömer'e kurban olayım. Moskof Zagonu'nu getirip de neye benzetti?" (Tahir: 2004, 218)

Sosyalizmin yanlış anlaşılması, eserde kapitalizmin halkları düşünemez hale getirmesine bağlanır.

Eserde ele alınan bu fikirlerle, dünya çapında egemen olan kapitalist anlayışın insanlığa olan olumsuz etkileri ortaya konulmuştur. Böylece sosyalizmin gerekliliğine vurgu yapılmıştır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da ele alınan temel fikir, güçsüzlerin ezildiği fikridir. Karıncalar (emekçi), çok hünerli ama güçsüz yaratıklardır. Onların hünerlerini öğrenip onları tutsak etmek isteyen filler sultanı haksız yere karıncalar ülkesine saldırır. Filler sultanına karşı koyamayan karıncalar ona tutsak olurlar. Filler sultanı karıncaları ele geçirmiştir artık, onlara her istediğini yaptırır, karıncalara altından kalkamayacağı yükler verir, herhangi bir başkaldırı olursa şiddetle bastırır. Karıncalarda filin bu zorbalıklarına karşı çıkacak güç olmadığı için onun baskısı altında ezilirler.

Oysa filler sultanının buna hiç hakkı yoktur. Filler sultanı kendisini haklı çıkarmak için onlara asılsız suçlar atfetmiştir. Filler sultanın amacı kendilerini savunamayacağını bildiği karıncaların iş gücünü sömürmektir.

Eserde işgücü açısından güçlü, yer altı kaynakları zengin olan ancak maddi gücü zayıf olan karıncaların (üçüncü dünya ülkeleri) sömürücü anlayışa sahip olan filler sultanı (emperyalist güçler) tarafından ezildiği, haksız yere tutsak edilip sömürüldüğü fikrine vurgu yapılır.

Sömürücü güçlerin emekçiği sindirmeye çalıştığı, bu amaçla başkaldırı duygusunu yok etme çabasına düştüğü fikrine de yer verilir. Sermayedarlar başkaldırı fikrini tamamen ortadan kaldırmayı hedeflerler.

Eserde, filler sultanının kendisine başkaldıran kırmızı sakallı topal karınca için söyledikleri bu anlayışı ortaya koyar:

"Onun o kırmızı sakalın tozunu bile kıyamete kadar izleyeceksiniz" diye buyurdu sultan. "Onun tozunun bile kalması size söylüyorum, beni iyi dinleyin karıncalar, karıncalar için ölüm demektir. O alçağın o soysuzun, o köpeğin… Onun tozunu her gün, her an izleyeceksiniz…" (Kemal: 2008, 20)

Kırmızı sakal, burada başkaldırı hareketinin temsilcisidir. Bu sebeple onun yok olması yeterli değildir. Onun ortaya attığı başkaldırı fikrinin (onun tozunun) ortadan kalkması gerekmektedir. Çünkü başkaldırı fikrinin zihinlerdeki izi bile sermayedarı çökertmeye yetecektir.

Sömürgeci anlayış aç gözlü bir anlayıştır. Yoksul emekçiyi sömürüp onu aç sefil bıraktığı halde hâlâ ondan bir şeyler bekler.

Filler sultanı karıncaları ele geçirdiğinde, onların ülkesini harap etmiş, çoğunu öldürmüş kalanları da sakat bırakmıştır. Onları bu perişan hale getirmesine rağmen sultanın düşüncesi onları sömürmek, daha fazla sömürmektir:

"Tartışsınlar bakalım, sonunda benim sarayı yapacaklar istediklerimi de yerine getirecekler. Daha da, daha da çok şey yaptıracağım onlara" diye sevindi" (Kemal: 2008, 29)

Sermayedarın, kendileri üzerinde baskı kurmasına fırsat verdikleri için emekçiler de suçludur. Onlar önlem almadıkları için sermayedarlar onları kolayca emirleri altına almışlardır:

"Kardeşler" dedi, "bu iş bizim başımıza nasıl olsa gelecekti. Biz uzun yıllar çalışkanlığımız, mutluluğumuz, mutlu ülkelerimizle övünmekten bir şey yapmadık. Böyle mutlu yaşarken, başımıza gelecek böyle bir bela için hiçbir önlem düşünmedik. Oysaki çok vaktimiz oldu. Başımıza gelecek belalara karşı önlemler düşünebilirdik, sellere, yağmurlarla, dolulara, karlara, depremlere karşı nasıl önlemler düşünmüşsek, fillere karşı da bir umarını bulabilirdik, olmadı, işte köle, işte tutsak olduk." (Kemal: 2008, 30)

Emekçi önceden önlem almadığı için sermayedarın kölesi olmuştur. Artık bundan sonrası umutsuzluğa kapılmadan, bu tutsaklıktan kurtulmanın yollarını araştırmaktadır. Umutsuzluk emekçinin sonudur:

"İnşallah" diyen tuhaf karınca daha da tuhaflaştı. 'Kıyamete kadar fillerin kölesi olarak yaşamak… Böylesi yaşam yaşamaya değer mi?

"Değer, yaşamak her şeye değer," dediler karıncalar.

"Ölüm umutsuzluktur. Oysaki en kötü yaşamda bile her gün umut güneş çiçeği gibi açar." (Kemal: 2008, 36)

Eserde; emperyalist güçlerin emekçinin bilinçlenmesini önlemek için bazı yollara başvurduğu fikrine de yer verilir.

Filler sultanı, karıncaları sömürgesi altına aldığında, onların sömürüldüklerini sezmemeleri için bazı önlemler almıştır:

""Sömürücü sözcüğünün ne olduğunu biliyor musun?"

"Biliyorum sultanımız"

"İşte bu sözcük, sözlüklerinden silinerek, hiçbir karınca bu sözcüğü ağzına almayacak. Bizim getirdiğimiz yeni düzen yüz bin yıldır karınca uluslarının can atıp da erişemedikleri bir düzendir.

Biz onlara bütün yaratıkların yüz binlerce yıl özleyip de kavuşamadıkları özgürlük düzenini armağan eyledik. Bundan sonra yeryüzünün bütün karıncaları, bütün filleri, hüdhüdleri bütün yaratıkları özgürlük içinde yaşayacaklardır.

(…)

"Sömürü yok."

"Sömürü alçaklıktır."

"Özgürlük var."" (Kemal: 2008, 41)

Filler sultanı yaptığı sömürünün adını kendince değiştirip, karıncaların sömürüldüklerini anlamamalarını hedeflemektedir.

Eserde sömürgeci anlayışın başarıyla uygulanabilmesinin nedeninin emekçi arasına ayrılık koyulması, emekçinin özbenliğinden uzaklaştırılıp yozlaşması ve düşünmesinin engellenmesi olduğu fikri vurgulanır.

"Karınca ülkelerinde bizden yana olanlarla bir örgüt kurmak, günü gününe karıncalardan haber almak karıncaların soluklarını bile dinlemek en can alıcı bir iştir. Her işin başı budur. Bu içten örgütlenme çürütme işini ele alırsak, insanlar buna beyin yıkama diyorlar. Karıncaların beyinlerini yıkayabilirsek onlara karıncalıklarını unutturabilirsek, her şeyi kazandık demektir. Bu düzen kıyamete kadar sürer, siz de biz de karıncaların sırtından, onların alın terleriyle cennet bir dünya yaşarız, değil mi?" (Kemal: 2008, 40)

Filler sultanı, karıncılar içinden sınıfına ihanet edebileceklerini düşündüğü sarıcaları ajan olarak seçer. Her bir sarıcayı diğer karıncalar üzerine amir kılar. Böylece hem karıncaları bölmüş olur, hem de onları daha rahat kontrol eder:

"Sultan sizi, sizin soyunuzu karıncalar üstüne bilumum koruyucu atadı. Bundan sonra siz tekmil dünya karıncalarının koruyucusu olacaksınız. Huzuruna varınca sultana söyleyeceksiniz ki, biz ta ezelden bu yana, fil sultanlarca karıncalar üstüne atanmış koruyucularız. Bu ödevimizi sonuna kadar yerine getirmişizdir. Karıncalar bu yeryüzünde bizden sorulur. Aslında da bizler işlediğimiz günahlardan dolayı filler sultanınca karınca donuna sokulmuş filleriz. Aslımız, ceddimiz fildir bizim." (Kemal: 2008, 48)

Onları bu şekilde bölen filler sultanı, onların dillerini de unutturmak ister. Çünkü dil milli bilinçtir. Bilince ulaşmış olan emekçi ise bir sermayedar için tehlikelidir. Bu sebeple tüm karıncaların filce öğrenmesini ister. Filce öğrenmeyi de uygarlık

mülahazasına bağlar, filce bilmeyeni uygar olmamakla suçlar. O, emri altındaki hüdhüdlerin de filce öğrenmesini emreder:

"Bundan sonda siz de kuşdili konuşmayacaksınız. Hüdhüd ulusuna da kuşdilini yasak ettim. Her kim ki kuşdili konuşur, o kuşun kanadı da kökünden diliyle birlikte kapatılacaktır. Hiçbir kuş, kuşdili konuşmayacak bundan sonra her kuş fil dili konuşacaktır."

(…)

"Bizim aslımız zaten fil "dediler hüdhüdler." Filce öğrenmek bizim için hiç zor olmayacak. Bütün dünya filce konuşurken uygarlıktan yaya kalmak bize yaraşmaz. Tekmil filler filce bildiklerinden aya kadar uçtular. Oysaki biz, bu ormandan denize kadar bile uçamıyoruz, salt filce bilmediğimizden" (Kemal: 2008, 53)

Filler sultanı, sömürgesine dâhil ettiği karıncaların düşünmelerini engellemek için sürekli onları meşgul eder. Çünkü onların düşünmeleri filler sultanın sonu demektir:

"(…) bir de karıncaları durmadan oyalayacak, düşünmeyi onların elinden alacak bir takım oyuncaklar icat etseler. Karıncaları köleliğe koşullayacak… Filler akıllıdır dünyanın en akıllı yaratıkları fillerdir. Hiçbir karıncaya göz açtırmayacak, bir tek sözcük düşündürmeyecek onlara oyuncaklar bulmalıyız. Karıncalar eğer düşünecek olurlarsa erinde geçinde bu özgürlük düzeninden kurtulmanın yolunu bulurlar. Düşünce için bu dünyada her şey sonsuzdur. Karıncada olsa düşünce bir gün yolunu bulup fili yener." (Kemal: 2008, 56)

Eserde ele alınan bir başka fikir ise sermayedarın emekçiyi boş vaatlerle kandırdığı fikridir. Emekçinin hizmet noktasında yılgınlık göstermesini önlemek için onların gayrete gelmesini boş vaatlerle sağlayan sömürgeciler, emekçiyi kandırmaktadır:

"Durmadan sırtımda buraya kadar bağırdılar gene de durmadan aynı sözleri bağırıyorlar, aslımız neslimiz fildir bizim fildir, sultanımız gene bizi fil edecektir, eğer ona sadıkane çalışırsak," (Kemal: 2008, 51)

Sermayedarlar emekçiyi boş vaatlerle kandırarak onun iş gücünü sömürmektedir. Sermayedarların tüm dünyayı kendi mülkleri gibi gördükleri fikri de işlenir eserde:

"Bir at kişniyor sultanımız, denizin arkasında"

"O at bizimdir."

"Bir ceren hopladı, "

"Ceren bizimdir."

"Dünya karıncaya kesti, yeryüzü gökyüzü karıncaya kesti."

"Karıncalar bizimdir." (Kemal: 2008, 64)

Eserde insanoğlunun aç gözlü olduğu fikrine de yer verilir:

"Bak ulukepezim sana çok önemli bir söz söyleyeceğim, dinle beni, insanların bu elmas dağlarından haberleri var mı?"

(…)

"Elmaslar için patlatırlar dünyamızı." (Kemal: 2008, 60)

İnsanoğlu aç gözlü olduğu kadar acımasızdır da:

"Biliyorum, ben de biliyorum şu insan yaratığının her şeyi berbat ettiklerini. Tanrı hiçbir yaratığı onlara benzetmesin. Biliyorum onların işi doğumlarından ölümlerine kadar, kendilerinden, ölümden, gerçeklerden kaçmak. Ve bu kaçıştan, korkudan dolayı önlerine ne çıkarsa yok etmek…" (Kemal: 2008, 80)

Yazar burada insanların vahşilikte hayvanları geçtiğini belirtir. Emperyalizm bu vahşiliğin bir sonucu olarak gösterilir.

Sömürgeci anlayış, emekçiyi yoksul bırakmakta, sonra da bu yoksulluktan faydalanmaktadır. Yoksul kalan emekçi sermayedara daha sadıkane hizmet eder:

"(…) Daha hiçbir yiyecekler olmadığının farkına varmış değiller. Bu yıl fil gibi değil de karınca kadar bile yemek yiyemeyeceklerinin farkında değiller. Kendilerine hiç yiyecek toplamadıklarını farkında değiller. Bir de fil gibi yemeğe kalkıyorlar ahmaklar, farkına varıncadır ki ambarları bomboş, sen o zaman seyreyle gümbürtüyü karınca ülkelerinde… Şimdilik bırak da homurdansınlar." (Kemal: 2008, 91)

Filler sultanı, karıncaların bir yazlık emeğini sömürmüş ve onları yoksul bırakmıştır. Yazın sonunda karıncalar ona bir konuda karşı çıkarlar. Ama filler sultanı telaşlanmaz; çünkü karıncaların yoksul olduğunu, kışın yiyecek bir şeylerinin olmadığını bilmektedir. Yani karıncalar ona muhtaçtır. Filler sultanı onları yoksullaştırarak kendine muhtaç eder. Böylece sultanın onları sömürmesi daha kolay olur.

Eserde yer alan bir başka düşünce de, emekçinin sömürgeden kurtulabilmesi için özbenliğine dönüp birleşmesi gerektiği düşüncesidir. Emekçi, sermayedarların sömürgeci anlayışının baskısından ancak bu şekilde kurtulabilir. Emekçi benliğini, kendine ait değerleri hatırlamalı ve birbirine kenetlenmelidir, sonra da sömürgeden kurtulmak için akıllıca bir yol bulup el birliğiyle kurtulmalıdır.

Filler sultanının zulmü ve sömürgesi altında yaşayan, özbenliklerini unutan karıncalar; doğanın söylediği türküyle benliklerini hatırlarlar. Bunun üzerine birbirleriyle bütünleşip birlik olurlar. Topal karıncanın önderliğinde bir plan hazırlayıp filleri yenerler.

Eserde yer alan fikirlerin tümüyle kapitalist düzenin ne derece kokuşmuş bir düzen olduğu ön plana çıkarılır. Böylece sosyalizme duyulan ihtiyaç vurgulanmış olur.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da ele alınan temel fikir, mevcut düzenin bozuk olduğu fikridir. Mevcut düzenin yönetim sistemi, toplum içinde adaleti sağlayamamış, böylece hem kurumsal çöküşler hem de toplumsal bozukluklar meydana gelmiştir.

Bu fikre bağlı olarak bürokrasinin de çökmekte olduğu fikri ele alınır. Devlet dairelerinin birçoğunda rüşvet, yolsuzluk görevi savsaklama gibi yozlaşmışlıkların söz konusu olduğu ifade edilir. Mevcut düzendeki gevşemeler, bürokrasiye de yansımış, bu kurum artık topluma hizmet veremeyecek duruma gelmiştir. Devlet dairelerindeki bazı yanlışlıklar vatandaşların hayatlarını etkileyecek durumdadır. Yaşar Yaşamaz'ın başına gelenler de bu türdendir.

Yaşar'ın küçükken nüfus kâğıdı kaybolmuştur. Nüfus kâğıdı lazım olunca babası, Yaşar'ı da alıp nüfus dairesine gitmiş, ancak nüfus kütüğündeki bir yanlışlıktan dolayı Yaşar, ölü olarak gözüktüğünden nüfus kâğıdı alamamıştır. Bu yanlışlık Yaşar'ın bütün sosyal haklarını elinden alır. Yaşar çaresizdir, nüfus kâğıdı olmadığı için iş bulamaz, evlenemez, ev bile kiralayamaz. Eserde, Yaşar'ın başına gelen bu trajikomik olay iki hikâye ile pekiştirilir.

Bunlardan biri nüfus kütüğündeki bir yanlışlıktan dolayı askere çağrılan seksen yaşındaki Güher Hanım'dır, diğeri ise yeniletmek için gönderdiği nüfus kâğıdına iki çocuk eklenen (üstelik bu çocuklardan biri de kendinden büyüktür) Hasan Öğüttür.

Devlet daireleri sadece yaptığı resmî yanlışlıklarla değil işi savsaklamalarıyla da eleştirilir. Yaşar mahkemenin istediği dosyaya numara verdirmek için toplam on beş

memur dolaşır. Hiç biri işi kabullenmemektedir, işi yapacak memur ise arkadaşının odasına sohbet etmeye gitmiştir. Benzer olaylar, çeşitli devlet dairelerinde gösterilerek bürokrasinin kokuşmakta olduğu fikri vurgulanır.

Bürokrasideki bu kokuşma, düzeninin bozukluğundan kaynaklanmıştır. Sermayedarlara hitap eden bu bozuk düzenin içinde emekçinin payına düşen ezilmektir. Parası olan resmiyete rağmen istediğini yaptırabilmektedir. Kişi herhangi bir hakkını hukuk yoluyla aradığında elde etmesi zordur, ancak küçük bir rüşvet tüm her şeyi kolayca halledebilmektedir.

Toplumdaki bu bozuk yapı ahlaki değerlerin de yozlaşmasına neden olmuştur. Rüşvet, adam kayırma gibi usulsüz uygulamalar, toplum içindeki fertleri hırsızlığa dolandırıcılığa sevketmeştir. Eserin başkişisi Yaşar Yaşamaz, her şeyin rüşvetle halledilebileceğini, her şeyin Karakaplı Nizami Beylerin (rüşvet yiyen memurların) elinde olduğunu görünce uyuşturucu kaçakçılığına başlar. Amacı zengin olup, hukuken halledemediği işleri parayla halletmektir.

Burada dikkat çeken husus yolsuzluğu başkişinin yapmasıdır. Bilindiği gibi toplumcu gerçekçi eserlerde başkahraman dönüştürücü güçtür. Bu sebeple toplum içi yozlaşmalardan uzaktır, hatta bunlarla mücadele eder, amacı toplumu dönüştürmektir. Yaşar Yaşamaz ise dönüştürücülük özelliğine sahip değildir, o da diğerleri gibi bozuk düzenin çarkları içinde öğütülmektedir. Ayakta kalmak için de mevcut düzene ayak uydurmaya çalışmaktadır. Yaşar Yaşamaz'ın sergilediği bu olumsuz tavır, yazarın umutsuzluğundan ileri gelir. Eserde bozulmakta olan mevcut düzenin kökleştiği ve bir şekilde herkesi kendine uyduracağı fikri ağır bastığından Yaşar, dönüştürücülükten ziyade düzene ayak uyduran bir karakter olarak kurgulanır.

Eserde ele alınan bir başka fikir ise politikacıların insanları kandırdığı onların duygularıyla oynadığı fikridir. Yaşar'ın çocukluk arkadaşı olan Satılmış, parti yöneticisi olduktan sonra ismini Satı olarak değiştirir ve köylülerini tanımamazlıktan gelir; ancak parti propagandası için konuşma yaptığı anda halktan birisiymiş gibi davranarak onlara parti adına vaatler verir. Satılmış örneği ile siyaset adamlarının ikiyüzlü kişiler olduğu fikri vurgulanır.

Dik Bayır'da öne çıkan fikir emekçinin ezildiği fikridir. Kapitalist sistemin sermayedarı destekleyen ekonomik anlayışı, emekçinin sermayedar elinde bir köle gibi muamele görmesine neden olmuştur. Toplumun genelinin çıkarını gözetmeyen bu ekonomi

anlayışı, azınlık olan sermayedarların refahını arttırırken emekçiyi sefalete itmiştir. Sermayedarlar ekonomik gücün verdiği yetkinlikle emekçinin emeğini satın almışlardır. Ancak emeğe karşılık olarak verdikleri, emekçinin hakkının çok altındadır. Kapitalist düzenin bekçileri emekçinin emeğini bu şekilde sömürmüşlerdir:

"Ta Osmanlı'dan bu yana devleti de, hükümeti de dönüp köy yönüne bakmamış, ırgat tarlası görmüşler köyü. Südü az çıksa da sağmal inek görmüşler köylüyü... O almış buna vermiş, öteki almış berikine vermiş. Bakmışlar un çuvalı. Vurdukça tozuyor." (Sayar: 2002, 66)

Sermayedarlar emekçiyi sömürmek için baskı kurmuştur, emekçiler ise yoksulluğun acısını birbirinden çıkarmışlardır. Böylece toplum birbirine girmiş, toplumsal huzursuzluk olmuştur. Toplumdaki bozuk yapı eserde bir papaz tarafından anlatılır:

"Sizin Türkmen Milletinin, Müslüman milletinin birbirine ettiğinden elbette biz de çok çektik. Zulüm değirmeninizin dönmediği meydan kalmadı. (...) Zulmünüz birbirini yedi, eritti. Gâvurun, Nasrani'ni, Yezidin yapmayacağını birbirinize yaptınız. Daha da sürdürür gidersiniz bu kavgayı." (Sayar: 2002, 16)

Eserde tüm kurumlar gibi bürokrasinin de bozulduğuna ve devlet memurlarının rüşvetle iş gördüğüne vurgu yapılır:

"Benim dilekçe tarihim şu, numaram şu. Onunki benden üç ay beri taraf. Nasıl benden önce gider?"

Helbette gider. Para yedirdi üç beş yere. Dinim kadar biliyorum bunu." (Sayar: 2002, 42)

"İşin içinde yatan gâvurlukların tümünü öğrendi. İster birinci sırada ol, beş on kuruşu gözden çıkarmayınca Alamancılığın yolu kolay açılmıyordu." (Sayar: 2002, 58)

Eserde yoksulluğun bütün kötülüklerin başı olduğu, kişiyi her türlü yozlaşmaya fakirliğin götürdüğü fikri işlenir:

"Gözü kör olsun yokluğun... Tüm bir belaların başçavuşu o... Sefilsek, ehlaksızsak, haşavuzdan namussuzsak, bütün bunların dabanı yokluk." (Sayar: 2002, 66)

Eserde işlenen fikirden biri de kadının ezildiği fikridir. Kadının toplumda ikinci plana atıldığı, kendi hayatı ile ilgili kararları bile açıklayamadığı ifade edilir:

"Suçsuzdu Elif, otur derler oturur, kalk derler kalkardı... Köy kızının yazgısı buydu." (Sayar: 2002, 262)

Eserde genel olarak emekçinin, özel olarak da emekçi kadınların ezildiği fikri eserin geneline yayılarak işlenmiştir.

Acı Lokma'da ele alınan temel fikir; kapitalist sistemin, bozuk ve adaletsiz bir sistem olduğu fikridir. Bu ana fikri destekleyen fikir ise bu bozuk sistem içinde emeğin ve emekçinin sömürüldüğü, ezildiği fikridir. Sermayedarlar, kapitalist düzenin kendilerine verdiği maddi yetkinlikte emekçinin emeğini sömürürler.

Eserde olayların büyük bir kısmının geçtiği Ege kasabasında halkın büyük bir kısmı tütün yaparak geçinir. Halkın yaz boyunca bin bir zahmetle yetiştirdiği tütünü satıp, emeğinin karşılığını alacağı, hayallerini gerçekleştirdiği sırada kasabanın burjuva takımı yetkinliğini ortaya koyar, piyasanın açılmasını engeller. Kasaba halkı çaresiz kalır, bir yaz harcadığı emeğini çöpe atmak vardır işin ucunda. Tam bu sırada burjuva takımı devletin açmadığı (?) piyasayı karaborsaya çevirir. El altından kasabalının tütününü alacağını söyler. Çaresiz kasabalı mecburen bir yazlık emeğini marul fiyatına satar. Kazanan yine burjuva olur.

Yönetimi de ele geçiren burjuva her işi kendi çıkarlarına göre düzenler. Halk ikinci plana atılır. Halkın derdiyle, sefaletiyle ilgilenilmez. Bir gün bu Ege kasabasına dönemin Cumhurbaşkanı M. Kemal Atatürk gelir. Atatürk'ü kasabanın büyükleri (?) karşılar. Atatürk'ün geldiğini haber alan emekçiler dertlerini ona iletmek isterler; ancak büyükler (?) buna engel olur.

Emekçi kaderine terk edilmiştir. Oysaki burjuvayı doyuran emekçidir. Eserde sermayedarın maddi zenginliğini ayakta tutanların emekçiler olduğu fikrine yer verilir:

"Elbette, yoksulun çok olduğu yerde zengin üçü beşi geçmez. Karun bile olsa bir gün ille de acından ölür." (Erdinç: 2006, 54)

Emekçi ülkeyi ayakta tutan üretim gücü olarak gösterilir. Ülke için üreten emekçidir; ancak vatanın nimetlerinden faydalanan, vatanına ihanet etmiş üç beş zengindir.

Eserde olayların geçtiği Ege kasabasında, kasaba halkı vatan toprağını kurtarmaya çabalarken, kasabanın burjuva takımı Yunan'a yalakalık yapmışlardır. Kasaba halkı Yunan'ı yenip kasabadan sürerken burjuva takımı Yunan ordusuyla kaçan Rumların mülklerine el koymakla, kaçmayan Rumları da vatanseverlik duygusuyla (?)

mülklerinden kovmakla meşguldürler. Kasabalı Yunan'ı kovup kasabaya geldiğinde ise ellerinde bayrak, zaferin kahramanı edasıyla kasaba meydanına koşarlar.

"(…) Kasabamız işte bu üç adamıyla "övünür". Çünkü Yunan bayrağını öpen "fırka reisimiz" Kurtuluş günü ateşli konuşmasıyla ünlüdür. Öteki, Yunanlılarla hangi ambarları soyacaklarını, Kosti'nin meyhanesinde kafayı çektikten sonra hangi güzelin kapısına yükleneceklerini salık vermesiyle ünlüdür. Daha öteki de Kuvayı Milliyeci görünüp, Yatağan'da çeteleri arkadan vurdurmasıyla, giderayak kasabayı kundaklayan Yunanlılara Belediyeden on beş teneke gazyağı vermekle, "muhacir mahallesinden başlayın" demesiyle ünlüdür." (Erdinç: 2006, 52)

Yunan'a yalakalık yapan burjuva takımı, daha sonra kasabalının kurtardığı kasabada ağalık yapar, halkı sömürür. Fakir halk için sömürge devam eder; Yunan'ın bıraktığı yerden köyün ağları devam etmiştir.

Devleti düşman esaretinden kurtarmak büyük kahramanlıktır; ancak iş burada bitmemeli, halk sermayedarların sömürgesinden kurtarılmalıdır.

"Biliyorum, sen ona dargın öldün, ağabey. Ama ben darılamıyorum babama. Hem seviyorum da galiba onu. Kurtarmalı bu adamcağızı. Yalnız onu değil, kendimizi. Yalnız kendimizi de değil. Ne bileyim, neden, ne yüzle kurtuluş bayramı kutluyoruz, aklım ermiyor. Anlıyorum ki kurtaramadığımız çok şey vardır. Ülkenin durumu perişandır. Anadolu sefalet yurdudur. Devlet maddi açıdan çökmüş durumdadır, savaştan bıkan ordu zayıftır. İkinci Dünya Savaşı patlak verdiğinde hazır ol vaziyet beklemeye çalışan ordunun durumu içler acısıdır.

"(…) Hem neyle savunuyoruz yahu motora, zırha, füzeye karşı, neyle, çaptan düşmüş kaval tüfeklerimizle mi?..."

"İşte bir de zırhlı tümeniz ya Yüzbaşım!"

"Adımız tümen ama zırhımız sadece nasırlı derimiz." (Erdinç: 2006, 227)

Ülke hem maddi açıdan, hem de savunma gücü açısından zayıf durumdadır. Bu zayıflığın içinde burjuva kendine sömürecek meta bulur bulmasına ama halk sefaletle boğuşur.

Eserde bu zayıflığa neden olarak bilimsel ilerleme yerine sadece tarım alanında iş üretme anlayışının benimsenmesi gösterilir.

"Eh, Frenklerdeki akıl, bizde ki tahıl olduktan kelli, daha çook nal toplarız biz geriden!" (Erdinç: 2006, 137)

Bu şekilde geride kalan ulusun yöneticileri güçlü devletlere yalakalık yapmakta, her karışı bir canla kazanılan vatan toprağını parayla Amerika'ya satmaktadır. Maddi iktidarı sağlayamayan yöneticiler, Amerika'nın uşağı olmuştur.

"(…) Bana bakmayın ne yazıyor sonunda ona bakın, dedim, rahmetli "biz kurtardık bu memleketi ama olur a, yine hayınlar türeyebilir, kaleyi içerden düşmana verebilirler" diyor. İşte bugün Amerikalı'ya verdileri gibi. Ata 'Düşmanla ortak olabilirler' diyor. Diyor oğlu diyor da. İşte böyle bir daha batarsak iş gençlere düşer diyor. (…)

'Atam' senin emanete bekçi bıraktığın gençlik de, türedi hayınların elinde miting kalabalığı olursa, basımevi yıkarsa gazete yırtar, kitap yakarsa hele Amerikalıyı hayranlıkla alkışlamaya kalkarsa o zaman ne yapmalı?" (Erdinç: 2006, 248)

Eserde bu duruma karşı çözüm olarak başkaldırı hareketi önerilir. Halkı aç sefil, yönetimi iktidarsız olan ülkenin kurtarılmaya muhtaç olduğu ve bu kurtarma görevinin vatanı seven herkesin görevi olduğu fikri vurgulanır:

"Dünyanın eğrisini düzeltmek size mi düştü be çocuk?"

"E herkes düşmedi der de susarsa ne olur.?" (Erdinç*: 2006, 195)*

"İyi düşün" diye başladı yine" "Delifişekliğin faydası yok. Her yerde senin arşınına göre bez vermezler!"

"Peki, ne yapabilirsin buna karşı?"

"Her devrimci gibi, her yurtsever gibi ben de doğruyu söylerim, savunurum."

"Ateş olsan cürmün kadar yer yakarsın, kendini yakarsın…"

"(Ben yanmasam, sen yanmasan, biz yanmasak, nasıl…)" (Erdinç: 2006, 256)

Eserde vatanı kurtarma mülahazasına bağlı olarak geliştirilen bir başka fikir de vatanını seven kişinin gerektiğinde vatanı için vatanını terk edebilme cesaretini göstermesi gerektiği fikridir.

Eserin temelde tebliğ etmek istediği bu fikirlerin yanı sıra ele alınan başka fikirler de vardır.

Okullarda Anadolu'yu anlatan öğretmelerin, onu hiç görmeden anlattıkları ve bu sebeple Anadolu gerçeğinin, Anadolu'da yaşayan fakir insanlarının dillendirilmediği fikri işlenir.

"(…) onu artık duvara dayamıştık. Kaçmadı. Doğruyu da söyledi:

"Ben daha Anadolu'yu gezmedim çocuklar. (…) siz şimdilik Anadolu'yu Türkçe hocanıza sorun."

Çok geçmeden Türkçe öğretmenini sıkıştırdık:

"Hocam, siz anlatın bize, Anadolu nasıldır?"

"Cennettir, çocuklar!"

Ve hoca başladı okumaya:

Sen ne güzel bulursun

Gezsen Anadolu'yu

Dertlerden kurtulursun

Gezsen Anadolu'yu.

Sonra anladık ki, Türkçe öğretmeni de görmemiş Anadolu'yu, belki okuduğu bu şiiri yazan da." (Erdinç: 2006, 160)

Eserde işlenen bir başka fikir ise okullarda gereksiz bilgilerin okutulduğu, kişinin ilgi alanına göre eğitilmeyip gereksiz bilgi yığını ile beyninin doldurduğu fikridir:

"Yahu Allah için söyleyin. Ben bu okula geldiğim zaman kafam ne kadardı?"

Kırkımız bir ağızdan hem de istediği gibi karşılık verirdik:

"Fındık kadardı."

"Peni neden şinik kadar oldu bu kafa sonradan?"

"Osmanlı tarihi yüzünden!"

"Elbet. Amma kendisi yedi diyara sığmayan bu imparatorluğun tarihi şinik kadar kafaya da sığmaz."

"Haklısın" (Erdinç: 2006, 180)

"Demek bundan başkası yok?"

"Yok."

"Bütün okumak yazmak bu mu?"

"Bu, hepsi işte bu 29 harfin içinde."

"Peki, a aslanım, " dedi Süleyman "Siz o mektepte bunca yıldır bunun nesini okursunuz daha?" Ben bu soruya birden karşılık veremedim. Verebilene de aşk olsun derim." (Erdinç: 2006, 191)

Eserde Cumhuriyetin ilk yıllarında yürürlüğe giren şapka kanunu ile ilgili eleştiri de söz konusudur. Milletin kafasına giydiği eşyadan önce onun altındaki kafanın yenilenmesi gerektiğine vurgu yapılır.

Cumhuriyetin ilk yıllardır, Atatürk, şapka kanununu çıkarmış bu kanunun hayata geçmesini sağlamaya çalışmaktadır. Buna göre fesler çıkacak şapka giyilecektir. Fes giyenler, kanuna karşı gelmiş kabul edilecektir.

Bu uygulamanın yoğun bir baskıyla uygulanmaya başlandığı yıllarda Atatürk, eserde olayların geçtiği Ege kasabasına gider. Burada Saatçi Ali adında bir vatandaşın fesinden vazgeçmediğini öğrenince onu çağırtır:

"Gazi:

"Buyur Ali Efendi" dedi, otur bakalım."

Saatçi oturdu. Ta kapıdan girerken başından sıyırıp aldığı sargıyı elinde sımsıkı tutuyordu.

"Seninle külahları değişeceğiz!" diye başladı Gazi. "Amma kavga edeceğiz demek istemiyorum. Senin külahı ben alacağım, benim külahı da sana armağan edeceğim. Anladın mı?"

(…)

Ali Efendi gerçekçe fesiyle gelebilecek kadar yüreklilik göstermişti. Çıkarıp koydu gazini önüne. Yaverin koşup getirdiği "Borselina" şapkayı da fesin yanına koydular.

"Bak bakalım hangisi iyi?"

(…)

"Şapkanızın da zatınız gibi başım üzre yeri var. Lakin kerem edin de bendeniz yine fesimi giyeyim. Paşam."

"Neden?"

"Çünkü içinde zatınızdaki gibi kafa, o kafanın içinde de zatınızdaki gibi akıl olmadıktan sonra, ha fes giymişsin, ha şapka hepsi bir, Paşam." (Erdinç: 2006, 120)

Eserde değinilen bir başka fikir de halkın kişilere ön yargılı olduğu ve bu ön yargıların içine hapsettiği fikridir:

"Eloğlu ne bilsin. Çok geçmeden babamın bir daha adı çıktı.

"Gavur hoca." diyorlardı, "çekivermiş ayıtlığa da bağ testeresiyle kıtır kıtır kesmiş, atmış hayvancağızın sıpasını!"

Tanık göstermek için gidip o yörüyü bulmak [sıpanın satıldığı adam] sıpayı da getirip bu zevzeklerin gözüne sokmak babamın aklından bile geçmedi. Çatır çatır karşılık verdi hepsine:

"Ne yapalım, sizin gibi koç kurban edemedik Tanrı'ya ancak bir sıpa kesebildik. İsterse kabul etsin!" (Erdinç: 2006, 87)

Eserde; edebiyatın, ait olduğu milletin sözcüsü olması gerektiği anlayışına da yer verilir:

"(...) Daha doğrusu sahne denemesi diye Hamlet olmak, bir Othella, bir Romeo, bir Peer Gynt olmak, sevmek, kıskanmak, öç almak, düelloya tutuşmak, zehirlenmek, zehir içmek gibi şeyler sarmıyor beni. (...) Bütün bu yapmacık denemeler bana angarya geliyordu. Hepsi de yabancı kokuyordu. Bunlarda Türk olan bir şey yoktu. Ben bizim kokumuzu, bizim acımızı, bizim sevincimizi arıyordum." (Erdinç: 2006, 221)

Eserde yer alan bütün fikirler kapitalizmin çürümekte olduğu, bu sebeple halkın eşit yaşamasına imkân sağlayacak sosyalizme ihtiyaç duyulduğu fikri etrafında bütünleşir.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da ele alınan temel fikir yoksulun ezildiği fikridir. Kapitalist ekonomik sistemin adaletsiz mülkiyet dağılımı emekçiği sefalete itmiştir. Yoksul emekçi çaresiz, sermayedarın baskısına katlanmaktadır. Çinçinbağları'nda yaşayanlar da tüm emekçiler gibi düzenin çarkları arasında ezilip gitmektedir. Fakirlik, sefalet, açlık Çinçinlileri sermayedarın kapısına mecbur etmiştir.

Mustafa ve ailesi evi geçindirebilmek için zenginlere hizmet etmektedirler. Ancak emeklerinin karşılığını alamadıklarından yoksulluktan kurtulamazlar. İtilip kakılmak, insan dışı muamele görmek onlar için alışılmış durumlardır.

Yoksulluk, sefalet kişiyi yolsuzluğa götürmektedir. Çinçinbağları'nda yaşayanların çoğu yokluğun verdiği arsızlıkla yolsuzluğa başvurmuşlardır. Mustafa da ailesinin tüm korumasına rağmen hırsızlığa başvurmuştur:

"Çamaşır günleri çocuklar sitelere odun toplamaya giderler. Bazen at arabalarına, kamyonlara odun yükleme işine yardımcılık ederek, karşılığında biraz odun alırlar. Bazen de çalarlar. Çocukların getirdiği odunların genellikle çalıntı olduklarını anne de bilir, baba da; fakat sözünü etmezler." (Güney: 1999, 19)

Çinçinliler yokluktan dolayı hırsızlığa, ahlaksızlığa başvurmuşlardır. Yoksulluk toplumu yozlaştırmaktadır.

Aynı çevrede yaşayan kişiler birbirinden etkilenerek bu yozlaşmanın artmasına neden olurlar. Hırsızlığın yaygın olduğu bir yerde, hırsızlık meziyet sayılır ve kişi çevreden etkilenerek yolsuzluğa düşer. Eserin başkişisi Mustafa da böyle bir etkileşim sonucu hırsızlığa başlamıştır:

"Oysa babası bambaşka bir şeyler kurardı Mustafa'sı için. Mustafa'sı, mahallenin hırsız, yankesici, esrarcı, hapçı çocuklarına benzemeyecekti, eli bıçaklı zorbalardan biri "kabadayı" taslaklarından biri olmayacaktı. Okuyacaktı Mustafa. Bu bataklığın çeşitli etkilerine kaptırmayacaktı kendini aldırmayacaktı. Böyle düşünüyordu baba. Ali Rıza dayısı ise gülüyordu ona; bu mahallede büyüyüp de bu mahallidekilere benzememek olanaksızdı. Bu mahallede kaldıkça Mustafa'dan hayır beklememesini söylüyordu. Babanın da aklındaydı bu ilk fırsatta mahalle değiştirmeyi düşünüyordu." (Güney: 1999, 47)

Eserde yoksul kişilerin toplumdaki adaletsizliği görerek zenginlere kin beslediğine ve birçok suçu bu kinin etkisiyle işlediğine de değinilir.

"Zengin çevrelerin çöplüğü bile Çinçinli Çocuklar için bulunmaz bir nimettir. Aynı zamanda her parça, her artık Çinçinli çocuğu ileride çalacağı şeylerin ilk öğreticileridir. Onlara duyduğu kin ve nefret bu küçük artıkların izinde büyür derinleşir." (Güney: 1999, 28)

"Evet, zengin evlerini soyacaktı bir gün. Yoksul evlerinde çalınacak ne var ki? Hep onları soyacaktı. O zaman yakaları kürklü kalın kaputlardan giyecekti." (Güney: 1999, 28)

Eserde; yoksul insanların içinde bulunduğu sefaletten dolayı içine kapalı oldukları ve grup psikolojisiyle hareket ettikleri fikri de yer almaktadır:

"Çinçin'de hırsızlık da olmaz. Teberler, abdallar, gelgeller, porsuklar gibi adlarla anılan Çingenler bile semtte iş yapmayı ayıp sayarlar. Çinçin'in geleneklerinden birdir bu. Yabancılara karşı, polislere karşı ortak duygular beslenir, ortak cepheler kurulur." (Güney: 1999, 20)

Toplum içinde hayat standartları birbirinden çok farklıdır. Zengin ile fakir arasında bir uçurum söz konusudur. Bu da düzenin adaletsizliğinin göstergesi olarak değerlendirilir:

"Beş parmağın beşi bir mi?" diyordu annesi.

Neden bazı çocuklar bal yiyorlar, süt içiyorlar da pastırma yiyorlar da Mustafa gibileri de kuru ekmeği bile zor buluyorlardı?

Neden bazı babalar ve anneler iyi giyimli, bakımlı kimileri de kör babası gibi kaputunu, ayakkabılarını satardı çocuklarının karnını doyurmak için. Annesi gibi yün örer; mezarlık temizler, temizliğe giderdi; neden hep küçük, en küçük, ince parmak olarak kalırlar, hiç büyümezlerdi?" (Güney: 1999, 64)

Yoksullar hep küçük kalmışlardır, hiç büyümemişlerdir. Büyümeleri de istenmemektir. Yoksulların içinde bulunduğu durumu kabullenmeleri istenir, onlar adeta buna zorlanırlar. Sabah akşam ıspanak yemek zorunda olan Mustafa bir gün buna isyan eder. İçindeki isyan duyguları önce babası tarafından, ardından da öğretmeni tarafından bastırılmaya çalışılır:

"Hem fakir çocuğusun, hem de ıspanak yemiyorsun ha! Yemek beğenmemek ne demek? Utanmıyor musun sen? Nereden bulsun annen baban etliyi sütlüyü, söyle nereden bulsun? (…)

"Bundan sonra ıspanak yiyeceksin anlaşıldı mı? Ispanak demir ihtiva eder, kalorisi boldur." (Güney: 1999, 114)

Yoksul bu şekilde yoksulluğuna razı olmaya zorlanır, korkutulur, yıldırılır, böylece bilinçlenmesi, hakkını araması engellenir:

""Ne yalan söylemeli. Açıkçası korktuk. (…) Naparsın, büyük balık küçük balığı yutar işte kanun böyle…"

"Onlar size bunu telkin ediyorlar; işçilere, köylülere, tüm yoksullara bunu kabul ettirmek istiyorlar. Size diyorlar ki siz küçük balıksınız, büyük balığa karşı gelmeyin sakın. Aman ha! Büyük balığı kızdırırsanız sizi yutar. İşte sizin kafanıza sokmak istedikleri budur. Amaçları sizi korkuyla ümit arasında yaşatmaktır. Amaçları, sizi sürekli yaltaklanan, boyun büker, muhtaç durumlarda, birbirinizden kopuk bırakmaktadır. Amaçları sizi paniğe uğratmaktır, yıldırmaktır." (Güney: 1999, 147)

Mevcut düzenin bu yıldırma faaliyetlerine karşı işçi ve emekçiler birleşmeli, haklarını aramalıdır. Ancak bu birliktelik sayesinde düzendeki çarpıklıklar düzeltilecektir:

"O adamları dışarıda arayacağına, sen öyle olmaya çalışsana. Her şeyi dışarıdan bekliyorsunuz, bir adam çıksın sizi kurtarsın istiyorsunuz gökten mi inecek bu adamlar, sizin içinizden çıkacak. Artık şu adam bu adam değil, sınıf olarak mücadeleye girmek zamanıdır." (Güney: 1999, 148)

Yazara göre düzendeki bozukluk ancak emekçi sınıfının birlik olup hakkını aramasıyla giderilebilir. Emekçi sınıfının hakkını aramak için giriştiği başkaldırı aynı zamanda planlı bir hareket olarak gelişmelidir. Düzensiz, plansız bir hareket başarısızlığa mahkûmdur. Eserde dördüncü koğuşun hak arayışı başlattığı plansız isyan bilinçsiz bir coşkulanma olarak ifade edilir:

"Bu uyuyan bir insanın ansızın gürültülerle uyanması ve önünden geçen kalabalığın arkasına gelişi güzel takılmasına benzer. Bu hareket, kendiliğinden patlamış, örgütsüz, coşkuya ve bilince varılmamış öfkeye dayanan bir harekettir. Bu hareket kendisine yönelecek bir baskı karşısında çöker (…) Siyasi çalışma temeli olmayan, örgütsüz yönlendiricisiz bir hareket yenilir." (Güney: 272)

Eserde; Türkiye'de emekçiyi kurtuluşa götürecek hiçbir siyasî partinin olamayacağı fikrine vurgu yapılır. Hiçbir parti yoksulun kurtuluşu olamayacaktır. Çünkü her şeyden önce düzen bozuktur.

"Ve ülkemizde işçilerin köylülerin ve geniş emekçi kitlelerin gerçek ihtiyaçlarına cevap verecek bir parti yoktu. Halk kitleleri, kendilerini kurtuluşa götürecek doğru fikirlere yabancıydılar henüz (…)" (Güney: 1999, 248)

Emekçinin gerçek kurtuluşu kokuşmuş düzenin ortadan kaldırılmasına bağlıdır. Kapitalizmin çürümüş düzeni kalktığı zaman emekçi kurtulmuş olacaktır.

""Bunların kişi kişi kurtulmaları mümkün değildir." diyordu Zübeyir.

"Bunları ancak ve ancak kendilerini bu yola iten toplumsal koşulların kökten kaldırılması, parçalanarak yok edilmesi kurtaracaktır. Ezilen bütün insanların düşmanı, kendilerini ezen toplum biçimidir. Ezilen insanların hedefi, kendilerini ezen toplumsal sistemin kaldırılması olmalıdır."" (Güney: 1999, 253)

Mevcut düzeni kaldırmak için ise emekçiler birleşip devrim yapmalıdır. Düzenin yok edilmesi, parçalanması devrimle olacaktır.

"Onları devrimci proletaryadan hiçbir güç kurtaramaz. Devrim, ezilen ve sömürülen bütün insanların kurtuluşu olacaktır." (Güney: 1999, 254)

Kapitalist düzen ancak devrimle ortadan kalkacaktır. Eserde bu düzenin kalkmasının gerekliliği vurgulanır:

"Bir yıl içinde çok acı şeyler görmüştü Avni Bektaş. Çeşitli haksızlıkların tanığı olmuştu. Her tipten suçlu vardı cezaevinde. Çürüyen bir toplumun, farklı biçimlerde yansıyan hastalık belirtilerini suçlu tiplerinde ve suç niteliklerinde görebiliyordu." (Güney: 1999, 251)

Toplumdaki bu yoz yapıyı düzeltmek ve devrimci ruhları güçlendirmek için ilk iş çocukların eğitimine yönelmektir.

"Gayri meşru yol çocuklarının beyinleri kireçlenmemiş olanlarını, halkçı ahlak ve değer anlayışlarını büsbütün yitirmiş olanlarını, eğitmeye çalışacağız. Onları faşistlere teslim etmeyeceğiz. Onlar bozuk düzenin acı sillesini yemiş kardeşlerimizdir." (Güney: 1999, 254 – 255)

Eserde devrimci olmak için kişilikli olmak gerektiği fikrine de yer verilmiştir:

"Yataklarını bile düzeltmekten, ayakkabılarının bağını bağlamaktan üşenen insanlar nasıl devrimci olabilirdi? Halkın değerlerine ters düşen, sinirli, sabırsız insanlardan nasıl devrimci olabilirdi?" (Güney: 1999, 255)

Eserde ele alınan bir başka fikir ise, kişinin hareketlerinin üretim faaliyetleriyle doğru orantılı olduğu fikridir:

"Berber neden çok konuşuyor?" diye soruyordu Zübeyir. Onu konuşkan yapan yaptığı iştir. Tıraş olan adam, usturanın altında susmak zorundaydı. Tıraş olurken sıkılırdı adam. Berber konuşarak bu sıkıntıyı gidermeye çalışırdı. (…) Tezgâhtar kız neden bakardı müşterilerin gözünün içine, bir şey satmak zorundaydı, davranışlarıyla müşteri

bağlamak zorundaydı, satacağı malın beğendirilmesi işi kendisini beğendirmeye kadar uzanırdı. Her türlü tavır ve davranış biçimini, üretim çalışmasıyla bağlantı kurarak anlatmaya çalışırdı Zübeyir." (Güney: 1999, 252 – 253)

Eserde sosyalizmin halka yanlış tanıtıldığı, karalandığı fikrine de yer verilmiştir.

"Ali Rıza dayısının bir tartışmalarına tanık olmuştu. "İyi olmuş, devlete hükümete karşı geleni asmalı" diyordu babası. "Onlar komünist onlar vatan haini, onlar ne ana tanır ne bacı, iktidara gelseler kapımıza şapka astırırlar" diyordu. Dayısı çok kızmıştı bu 'şapka' işine. "Ulan kör deve" demişti. "Bize de Aleviler ana bacı bilmez, mum söndü mü, önüne kim geçerse, bacı macı ayırmadan her işi yaparlar demezler mi? Aleviler şöyledir böyledir demezler mi? Akılsız köpek, sen mum söndürüp kızınla mı yatıyon, ben bacımla mı yatıyorum?"

"Onlara ne bakıyon sen onlar kuru iftira"

"Peki, onlar iftira da bunların söylediği aslı astarı olmayan sözlere niye inanıyorsun hemen? Benim kardeşim de devrimci, o da şapka mı astıracak kapısına?" (Güney: 1999, 150)

Eserde kadının ezildiği, cinsel yönden sömürüldüğü fikrine de yer verilir. Yoksulluğun düşürdüğü kadınlar adeta bir mal gibi muamele görürler:

"(…) anlaşabildikleri fiyata hem kendilerini hem hastalıklarını satarlar, hastalık alırlar. Uyutabilirse, geceyi paylaştıkları adamın, adamların çakmağını, cüzdanını, bir şeyleri çalarlar, kimi de tersi olur; bir kişiyle anlaşmışken, hesapta olmayan beş kişi, on kişi geçer üstlerinden; paralarını da tam alamazlar; dayak da yerler üstelik." (Güney: 1999, 20)

"Sen bu işlerde daha cahilsin Yaşar abi, " diyor Nuri "Sabri abi bu işlerin ustası. Akıllı adam. Âşık maşık olmaz kimseye. Başıboş bir kadın bulsa, hoşuna giderse bir süre tadına bakar, sonra da dost olur onunla ve satar genelevlerden bin lira iner cebine." (Güney: 1999, 217)

Eserde yer alan fikirlerin iletmek istediği temel mesaj; kokuşmuş kapitalist sistemin devrimle ortadan kaldırılması gerektiği görüşüdür. Eserin edebî değerinden ziyade sunmak istediği fikirler ön plana çıkarılmıştır. Yani yazar eserini bir nevi kürsü gibi kullanmayı tercih etmiştir.

Gemileri Yakmak'ta öne çıkarılan temel fikir; kapitalist düzenin çürüdüğü ve bu sistem içindeki her şeyin yozlaştığı fikridir. Bu yozlaşmış ortamda sömürgeci anlayış iyice ilerlemiş; güçlü, güçsüzü ezer olmuştur.

Bu durumda en çok ezilen de emeğinin karşılığını alamayan emekçidir. Sermayedarlar emekçinin iş gücünü sömürerek zenginliklerine zenginlik katarlar. Ardından ekonomik zenginliğin verdiği güçle emekçiyi ezerler. Sermayedarlara göre her yer, her şey onların mülküdür, emekçi ise bu mülkte hizmetçidir.

Sermayedarların bu anlayışı eserde açıkça belirtilir. Antep'i işgal eden Fransızlara karşı direnen halk Antep'te iç direniş yapmak ister. Sermayedarlar ise çıkarlarına ters düştüğünden bunu reddeder.

Antep'in sahibi kendileriymiş gibi davranırlar:

"Mal da bizim mülk de, kimin hesabına çalışıyorlar! Unumuzun, buğdayımızın, malımızın, mülkümüzün üstünde sıçan ölüsü görmek istemiyoruz. Gitsinler, başka yerde gebersinler." (Bahadınlı: 1977, 65)

Eserde ele alınan bir başka fikir ise sermayedar kesimin çıkarlarına düşkün, ikiyüzlü insanlar olduğu fikridir.

Antep'in işgalinden sonra düşman askerlerine yardakçılık yapan burjuva takımı, direnişe geçen halkın başarılı olabileceğini düşündüklerinde iki tarafa da dost görünüp idare etmeye çalışırlar. Böylece çıkarlarını korumaktadırlar:

"Telgrafı öyle kaleme almalıyız ki, Fransız, dostlarımız asıl niyetimizin ne olduğunu anlamalı. Kuvayı Milliyeciler de Fransızlara karşı olduğumuzu, onlarla harp etmek istediğimizi sanmalı." (Bahadınlı: 1977, 66)

Eserde, Millî Mücadele sonrasında Ermenilerin haksız yere sürüldüğü, mağdur edildiği fikri de vardır. Millî Mücadele esnasında düşman askeriyle dost olan sermayedar kesim, düşman yurttan sürüldükten sonra zafere sahip çıkar, yeni kurulan devletin yönetim birimlerinde görev alırlar ve şahsi çıkarlarına uygun düştüğü için Ermenileri sürüp ortada kalan mal ve mülklerini de sahiplenirler. Zaten onların Ermenileri sürmelerinin asıl nedeni de bulur. Tüm mal varlığını bırakarak gitmek zorunda kalan Ermeni vatandaşlar mağdur olur.

Eserde vatandaş ayrımı yapıldığının da altı çizilir. Türk – Kürt, Alevi – Sünni ayrımını açıkça ortaya koyan yönetim, Alevi – Kürt vatandaşları küçümsemektedir.

İçerisinde emekçinin hak arayışını anlatan ve emekçiyi bilinçlendirmeye yönelik broşürler dağıtan Memo, hem Alevî'dir hem de Kürt. Antep gezisine gelen ve gezi esnasında broşürleri gören İsmet Paşa broşürlerin içeriğinden önce bir Alevi Kürdün nasıl böyle kendine güvenerek broşür dağıtabildiğini sorgulatır.

"Siyaset yapmayacaksın bir defa; siyaset büyüklerin işidir, siyaset sana mı kaldı ulan hem Kürt…"

"Hem de Kızılbaş"

"Ne belledin! Dünyayı düzeltmek sana mı kaldı ulan!" (Bahadınlı: 1977, 172)

Sermayedarların emekçiyi yıldırma politikası uyguladığı fikri de ele alınır. Sermayedarın baskısı altında kalan ve sömürülen emekçi yasal yollarla hakkını alamaz. Grev de yasaklanır. Ancak emekçinin sesini duyurması için başka bir yol yoktur. Bu sebeple emekçi grev yapar; ama grevleri hep bastırılır. Grev yaparak hakkını arayan işçiler tutuklanır:

"Haklısınız ama benim elimden bir şey gelmez. Eldeki yasalar işçinin on bir saat çalışmasını istiyor, grevi yasaklıyor. Siz işi bırakmak istediğinizi yazıyorsunuz, bu grev olur. İsyan olur. Bakınız, üç gün önce de aynı sizin gibi işçiler topluca işlerini bırakmışlar. Bırakmışlar ama sonunda tutuklanmışlar. Gazeteyi gösterdi vali. Gazetedeki haber başlığı şöyleydi: İSTANBUL'DA FESHANE FABRİKASINDA ÇALIŞAN İŞÇİLERDEN 26'SI TUTUKLANDI. Vali sözünü tamamladı:

"Siz de tutuklanırsınız." (Bahadınlı: 1977, 137)

Eserde ekonomik yetersizliğin toplumun ahlâkî düzeyini alt seviyeye indirdiği fikrine de yer verilir. Ekonomik sıkıntı içinde olan toplum yolsuzluğa başvurmaktadır.

Eserde, emekçinin ürettiğine sahip olma hakkının elinden alındığı fikri de işlenir. Kapitalist sistemin adaletsiz uygulamalarında sermayedarlar desteklenmiş emekçi ise ezilmiştir. Emekçi üretir ama ürettiğine sahip olacak maddi yetkinliğe ulaşamaz. Daha doğrusu bu, sermayedarlar tarafından engellenir. Oysa ürettiğine sahip olmak emekçinin hakkıdır:

"Aş pişirenin, iş yapanın, toprak sürenin, ekin biçenindir!..." (Bahadınlı: 1977, 162)

Eserde, emekçinin bilinçlenmesini istemeyen sermayedarların emekçiyi bilinçlendirmek isteyen sosyalistleri kötülediği, onları halka yanlış tanıttığı fikrine de yer verilir:

"İsmet Paşa haber göndermiş. Demiş ki: Hırsıza, hırsızlığa, zinaya esrara, kumara, her şeye varım da şu Bolşevik Ferit'e dayanamam.

"Vay anasını demek bu kadar kötü adam."

"Kötü de söz mü, herif her gün Moskova'yla konuşuyormuş.

Boynundaki dinleme aleti aslında telsizmiş. Her an talimat alıyormuş. İsmet Paşa'nın yerine geçecek sonrada vatanı Ruslara satacakmış." (Bahadınlı: 1977, 127)

Anadolu insanın güdümle hareket ettiği fikri de eserde işlenen fikirlerdendir. Antep, Fransızlar tarafından işgal edildiğinde; Fransız askerinin zorbalığı halkı bıktırmıştır. Kamil adındaki bir çocuğun vurulması bu zorbalığı doruğa çıkarır. Ama halk hâlâ kayıtsız izlemektedir. Musdo, Kamil'in vurulduğunu görünce orada bulunan topluluğu harekete geçirir. Bir dakika önce bir sürü gibi bakan halk birden aslan kesilir ve Fransız askerini yıldırır:

"Vurun ulan kafirlere öldük mü bee!..."

(…)

"Ulan Musdo!" dedi yüksek sesle "aferin sana" (Yürüyün ulan dürzüler dedin, kuzu kuzu yürüdüler sonrada taş üstünde taş bırakmadılar. Ne garip dünyada yaşıyoruz!..." (Bahadınlı: 1977, 19)

Eserde halkın bu güdümlü yönünün devrim adına kullanılması gerektiği ifade edilir. Eserde yer alan bütün fikirler toplumsal dönüşümün gerekli olduğu fikrini desteklemiştir.

İş Sürgünleri'nde öne çıkan fikir, emekçinin ezildiği, sermayedar tarafından sömürüldüğü fikridir. Kapitalist ekonomik sistemin kokuşmuş yapısı içinde gelişen ve maddi açıdan yetkinliğe ulaşan sermayedar kesim gücünü emekçiden almaktadır. Emekçinin iş gücünü kullanan sermayedarlar, onlara emeğinin hakkını vermez. Kötü hayat şartlarına mecbur bırakılan emekçinin iş gücü, emperyalist güçler tarafından sömürülür.

Eserde Almanların Türklere bir insan gözüyle bile bakmadığı fikrine de yer verilmiştir.

"Gaza basarken dikiz aynasından bir kez daha baktı. Şevket'e 'Yanılmışım, Türk'müş. Yabancı bile olamamış yaratık.'" (Dal: 1977, 6)

Türklerin Almanya'da dil sorunu yaşadıkları Almancayı öğrenemedikleri için sıkıntı çektikleri de eserde belirtilen fikirler arasındadır.

Almanya'ya giden işçiler bu yabancı ülkenin diline hep yabancı kalmışlardır.

"Zarfın üzerinde ve mektupların başlıklarında kendi adının yazıldığı Almanca mektuplardı bunlar. Bir sürü yazı içinde gözüne ve kafasına tanış çıkan yalnız kendi adı ve soyadıydı." (Dal: 1977, 9)

"Almanca konuşarak onları daha bir çözümsüzlüğe, giderek daha büyük korkulara salmaları da düşünülebilir. Onlar için zaten Almanca olan, Almanca konuşan her şey bilinmeyenin korkusunu da taşıyor. Sen hiç işinden döndüğünde posta kutusunda Almanca yazılı resmî yazışmalar bulan bir işçinin yürek çarpıntılarını bilir misin? Ve o yazılar üzerine karanlık, korkulu ya da aydınlık güneşli düşler kurduğunu bilir misin?" (Dal: 1977, 49)

Eserde yobazların, hakkını savunmaya çalışan işçilere komünist gözüyle baktığı fikrine de yer verilir. Yobazlara göre grev gâvur icadıdır:

"Grev mi? Ne zaman başlamışlar? Dün mü? Hem de Cuma mübarek günde yani, vay Allahsızlar, vay deccal komünistler vay!" (Dal: 1977, 25)

İşçinin hakkını savunacak gücü yoktur. Onun hakkını savunacak olun sendikacılar ve işçi temsilcileri ise işverenle birlik olmuştur. Emekçiyi savunan, onun hakkını arayan yoktur.

İşçi mecburen kendi hakkını kendisi aramak zorunda kalmıştır. Bunun için yasal hakkı olan greve başvurmuşlardır. Ancak işçinin hak arayışı, işverenin sert baskısıyla kırılmıştır:

"24 Ağustos Cuma günü Ford'un sabrımızı taşıran baskı ve sömürgelerine karşı giriştiğimiz grev, 30 Ağustos Perşembe günü (…) polisin saldırısı karşısında kırıldı" (Dal: 1977, 159166)

Eserde, yanlış ekonomik kararların ülke içi istikrarı bozacağı fikrine de değinilir. Yanlış ekonomik uygulamalar halkın büyük bir bölümünü mağdur etmektedir. Mağdur olan halk hak arayışına çıkmıştır. Böylece ülke içindeki istikrar yerini kaosa bırakmıştır.

"Başyazı 'yanlış ekonomik kararlar ve bir grev' adını taşıyordu. Kendince önemli bulduğu yerlerin altını çizerek okumaya koyuldu Ali.

"…Bu grevlerdir. Ve yine bu grevler ekonomimiz çatısının enflasyon yangınıyla çoktan sarıldığını gösterir." (Dal: 1977, 33)

Eserde öne sürülen fikirlerden birisi de, Alman işverenlerin Türk işçilere 'iş üreten makine' gözüyle baktığı fikridir.

"İnsan, 'Konuk işçi'lerin yarattığı bunca sorun karşısında yazar Max Friche'in sözlerini hatırlamadan edemiyor: " Bizler iş gücü aldığımızı sanırken karşımızda insanları bulduk." (Dal: 1977, 34)

Eserde gariban işçinin teknolojiye korkuyla baktığı ifade edilir. Teknolojiye uzak olan az gelişmiş ülkelerin vatandaşları, teknolojiyle karşılaştıklarında korkuya kapılmışlardır:

"Yörelerinde gördükleri yanlarında çalıştıkları, giderek çalıştırdıkları makinelere bir sihir kutusuymuş gibi bakanlar, onlarla böyle haşır neşir oldukları için bir gün gazaba uğrayacağını sananlar pek çok. Ben kaç kez görmüşümdür televizyon düğmesine önce Tanrı'nın adını anarak basanları. Kim bilir belki de bu Tanrı sözcüğü televizyon kutusunun içinden çıkabilecek cinlerden perilerden varlıklarını koruyabilmek için söyledikleri bir güvenlik sözcüsüdür." (Dal: 1977, 48-49)

Eserde, faşizmin bulaşıcı bir yönetim şekli olduğuna da vurgu yapılır. Ekonomik açıdan güçlenmeye başlayan ülkeler faşizmi benimser:

"Çünkü bu yasalar faşist yasalardır ve tüm faşist yasalar gibi bulaşıcıdırlar. Bizim ülkenin yasalarına da bulaşmaması için hiçbir neden yoktur." (Dal: 1977, 37)

Faşizmin ortadan kalkması için bilinçlenmeye ve bu bilinçle bir dönüşüm gerçekleştirmeye ihtiyaç vardır. Bilinçlenmenin göstergesi ise hakkını aramaktır. Ancak emekçinin hakkını araması şımarıklık olarak görülmektedir. Sermayedarların bu tavrı işçinin bilinçlenmesini önlemek içindir. İşçinin grev yapması onlara göre suçtur:

"(…)Yazının konusu iki gündür sürmekte olan Ford grevi, şöyle diyor adam yazısında: "Bu işçiler kendi ülkelerinde bulamadıkları özgürlükleri ülkemizde bulunca ne yapacaklarını bilemiyorlar." (Dal: 1977, 38)

Eserde vurgulanan bir başka fikir de haklarını yasal yollarla alamayan işçilerin savaşarak almaları gerektiği fikridir:

"Arkadaşlar, bu grev bize işçilerin haklarını ancak savaşarak alabileceklerini öğretti. "Armut piş ağzıma düş"le bu işlerin olmayacağını öğrendik. Birlik olmanın gücünü öğrendik. Birliğinse gökten zembille inmediğini ancak savaşım içinde kurulabileceğini öğrendik." (Dal: 1977, 162)

Eserde, aynı coğrafya ve aynı ekonomik koşulların aynı kafa yapısını oluşturduğu fikri de işlenmiştir:

"Demem o ki, ayrı ulusların aynı topraklarda, aynı ekonomik ilişkileri yaşayan kişileri başka tragedyaları da sürdürmek üzere oyun alanlarını birbirlerine bırakmışlardır. Sanıyor musun, Almanya'da çalışan Yunan işçileri, biraz önce sözünü ettiğim karabasanları yaşamıyorlar?" (Dal: 1977, 51)

Eserde yer alan fikirlerin vermek istediği ortak mesaj, kapitalizmin kokuşmuş bir yapıya sahip olduğu ve tüm dünyada bir dönüşümün şart olduğu fikridir.

Göçük'te vurgulanan temel fikir mevcut düzenin emekçiyi sömürmeye yönelik bir düzen olduğu fikridir. Kapitalist ekonomi anlayışının ortaya koyduğu düzen sermayedarı kalkındırarak ona emekçiyi sömürme hakkı tanımıştır. Dolayısıyla bu düzen bir sömürü düzeni halini almıştır:

"'– Düzen sömürü düzeni değil mi? Dedi öfkeyle Dr. Cengiz ve ekledi hemen.'

'Türkiye'de politikacısı da bu yarış içinde, iş adamı da, bilim adamı da… hep çıkarlar söz konusu ve çıkar kavgaları… işte dün buraya gelen parti liderini dinlediniz. Hepsi halkı aldatma halkı uyutma çabası içinde değil mi?'" (Çetin: 1977, 155)

Bu düzenin bekçileri olan politikacıların çabası da halkı sömürmektir. Partililer halkı kandırmaktadır. Şehmuz, bu durumu İbrahim'e şöyle ifade eder:

"Nedecen oğlum partili işte. Hem kanma söylediklerine o deyyusların. Hepsi aynı bokun soyu işte. Hadi yürü, yürü de işimize bakalım." (Çetin: 1977, 133)

"Ulan İstanbul'la bozdun kafayı sen… Hem inanma oğlum o söylenenlere… Hiç birinin bir dediği bir diğerine uymaz. Hepsi koltuk davasında onların." (Çetin: 1977, 136)

Bu sömürü düzeni içinde yoksul emekçi sömürülmektedir. Eserde bu sömürgeci anlayış Dayıbaşı örneğiyle ele alınır. Dayıbaşı tezgâhtar çocukların emeğinin yarısını ellerinden almaktadır:

"Yaptığı bu işe karşılık, yanında çalışan bu garibanlar sağladıkları günlük kârın yarısını çıkarıp ona verirlerdi. Elbet yapılan nakliye masrafı da ayrıca ödenirdi. Dayıbaşı'na Aslında bu bir çeşit haraca kesme, bir çeşit komisyondu ama başka da çareleri yoktu onların." (Çetin: 1977, 186)

Yoksulun sürekli sömürülmesi, ezilmesi onun dış dünyaya olan güvenini yitirmesine neden olmuştur. Yoksul ürkek ve ezgindir. Yoksul, ancak yoksula güvenir. Birbirinden destek alır. Bu yüzden yoksullarda grup psikolojisi vardır:

"Hem bu tutku, bu inanç büyük kentlere gelmiş tüm garibanlarda vardı. Birbirlerine sokulurlardı onlar daha çok birbirlerine güvenir, birbirleriyle anlaşırlardı. Örneğin eli ayağı düzgün konuşması düzgün bir kent adamı girmişse oraya saygılarını gene hiç eksik etmezlerdi ondan… Ve sessiz ve boynu bükük sokulurlardı ona ama gene de kuşku içinde olurlardı." (Çetin: 1977, 190)

Eserde yoksulluğun ahlâkı bozacağına, kişiyi yolsuzluğa sevk edeceğine dair örneklere de yer verilir.

Şehmuz fakir bir köylüdür, elinde bir cipi vardır. Tek kazancı bu cipin getirdiği gelirdir. Şehmuz, fakirliğin verdiği arsızlıkla işlerini genişletmek için kaçakçılık yapar. Onu bu duruma düşüren yoksulluktur.

Eserde ele alınan fikirlerden birisi de doğunun ihmal edildiği fikridir. Devlet memurları doğuyu ihmal etmekte hiç kimse doğuda görev yapmak istememektedir. Bu durum doğunun geri kalmasına neden olmuştur:

"Bu bölgeye yeni atanmıştı, doğu görevini yapıyordu. Ve ülkede bu görevden yani "doğu görevinden" kaçan meslektaşlarını müthiş kınıyordu. Hemen her konuşmasında "doğunun geri kalmışlığı, doğunun unutulmuşluğu işte bu yüzden" diyordu. (Çetin: 1977, 154)

Eserde kadının ezildiği, ikinci plana itildiği fikri de yan fikir olarak sunulur. Kadının ezginliğine Kezban'ın hayat hikâyesi örnek olarak verilir.

Eserde yer alan fikirler; esasen kapitalist sistemin kokuşmakta olduğu ve dönüşüme ihtiyaç duyulduğu fikrini destekler.

Yağmur Sıcağı'nda vurgulanan ana fikir kapitalist sistemin kokuşmakta olduğu fikridir. Yavaş yavaş çöktüğü düşünülen bu sistemdeki adaletsiz uygulamalar toplum içinde ekonomik yapıya bağlı olarak iki farklı sınıf oluşturmuştur. Ekonomik gücü elde tutan sermayedar kesim ile emeği sömürülen emekçi kesim bu sınıflaşmanın sonucu olarak meydana çıkmıştır. Sermayedarlar, ekonomik gücü ve itibarı destek edinerek emekçiyi ezmektedirler. Toplum içindeki bu çarpık yapının sebebi olarak ise mevcut düzen gösterilir. Toplumdaki bu çarpık yapının düzeltilmesi için de toplumsal dönüşümün gerekliliği ifade edilir. Toplumsal dönüşümün gerçekleşmesi için sosyalist düşüncenin rehberlik edeceği bir devrim öngörülür. Bu devrim ise güç kullanılarak değil, aklın rehberliğinde gerçekleştirilmelidir. Toplumun dönüştürülmesi güçlü bir örgütlenmeyi zorunlu kılmaktadır. Eserde bu örgütlenme fikri sıkça vurgulanır. Devrimin gerçekleşebilmesi için en başta işçi ve emekçi bilinçlendirilmelidir. Ardından aynı sınıfa ait olan bu iki grup birleşmeli aydınların da desteği ile örgütlenmelidir. Sosyalizmi hayat görüşü olarak benimseyen kişiler için örgütlenme fikri hayatın her sahasına yayılmalıdır. Evlilik bile devrimci için bir örgütlenmedir, küçük çaplı da olsa bir örgütlenmedir.

Eserde her bireyin bu bilinçle hareket etmesi halinde toplumsal dönüşümün sağlanabileceği fikri savunulur. Kokuşmuş bir düzenin çarklarında bozulan bir toplumun dönüştürülmesi kolay değildir. Bunun için büyük sıkıntılar çekilecektir, fedakârlıklar gösterilecektir. Bu yüzden toplumu dönüştürmek isteyenler hiçbir şekilde yılmamalıdırlar.

Mevcut düzenin yönetim şekli sermayedarları güçlendirmeye yöneliktir. Bu düzende her şey torpile ve maddi güce bağlıdır. Bunun için sermayedarlar her yerde işlerini kolayca hallederken, emekçiler mağdur bırakılmaktadır. Düzendeki bu yapı burjuva kesiminin işine geldiği için burjuva sınıfı emekçinin bilinçlenmesini istemez, buna bağlı olarak çok azı emekçinin yanında yer alır. Emekçinin ezilmesi, mağdur olması sermayedarların dengelerini ayakta tutmaktadır. Ancak düzenin gittikçe kokuşmaya başladığı dönemde emekçi giderek bilinçlenmekte, sermayedarlar ise güç kaybetmektedir. Bu sebeple hakkını arayan emekçi şiddetli baskılara maruz bırakılmakta, asılsız suçlamalarla düzenin bekçileri tarafından cezalandırılmaktadır. Emekçinin hakkını savunanlara

"komünist" damgası vurulmakta bu sayede sosyalist düşüncenin yanlış anlaşılmasını amaçlamaktadır. Tüm bunlar esasen toplumun dönüşmeye başlamasının işaretleridir. Eserde tüm bu düşünceler vurgulanarak devrimin zorunluluğu ifade edilir.

Eserde bu temel düşünceleri destekleyen yan düşünceler de vardır. Eserin ana fikri devrimin yapılması gerektiğidir. Ancak devrimin Avrupa ülkelerinden farklı bir yöntemle yapılması gerektiğine de vurgu yapılır. Çünkü Avrupa ile Türkiye'nin sosyal yapısı farklıdır.

Eserde toplum içinde ırk ve inanış ayrımının yapıldığı fikrine de yer verilir. Osman Baba, Alevî olduğu için memleketinden sürülmüştür, oğlu Şefik ise Türkmen olduğu halde Kürt zannedildiği için okuyamamıştır.

Eserde bütün şiirlerin ideolojik bir yönü olduğu fikri de ileri sürülür:

"Bence Nazım şiirlerinden fedakârlık yapmış ideolojisi uğruna."

"Sanki Yahya Kemal yapmamış mıdır Hocam? İdeolojisiz şiir mi olur Allah aşkına? Sonra, bin atlı akınlarda çocuklar gibi şendik, bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik, diyor. Rica ederim göstersenize neresinde bunun şiir?" (Ceyhun: 1978, 216)

Eserde halkın sezgisinin gözardı edildiği, küçümsendiği fikri de ele alınır. Yazar halkın sezgi gücünün kültürel köklere dayandığını, bu sebeple önemli olduğunu vurgular.

4. BÖLÜM

4. 1977 YILINDA YAYIMLANAN TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ROMANLARININ ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

4.1. Dil Unsurları Malzemesi

Dil, anlatıma dayalı eserlerde anlatının temel unsurudur. Bir eserde yazarın kullandığı dil; yazarın eğitim düzeyini, kültür seviyesini ortaya koymaktadır. Yazarın dili kurgunun bir parçası olan anlatıcının da dilini belirlemektedir.

Toplumcu gerçekçi eserlerde Marksist ideolojinin tebliği esas olduğundan eserlerin dili de bu doğrultuda kurulmuştur. Eserlerde ele alınan konuya bağlı olarak Marksist ideolojiye ait terimler kullanılmıştır. Bunun yanında gerçeği yansıtma amaç edinildiğinden, dilin de gerçekçi bir şekilde ele alınan kişilerin kültür düzeyi doğrultusunda kullanılması söz konusudur. Eserlerde, işlenen yöre insanının dil özellikleri aynen kullanılmıştır.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerin dil unsurları da yukarıdaki anlayış doğrultusunda örgülenmiştir.

Kara Ahmet Destanı, toplumcu gerçekçi bir eser olduğundan fikir tebliğini ön plana çıkarılmış, bu amaçla eserin kolay anlaşılması hedeflenmiştir. Bu yüzden kullanılan dil, günlük hayattan seçilmiş kelimelerle örgülenmiştir.

Eserin dili ortalama bir okur seviyesine hitap eder. Ancak hemen şunu belirtmek gerekir ki eserin dili gazete dili değildir. Eserde sade bir edebiyat dili kullanılmıştır.

Eserde dilimize yerleşmiş yabancı kelimelerin yanı sıra çok az miktarda yabancı kelime yer alır:

"Ben gördüm Amerika'da Turkısh Kurs, biliyorum az Türkçe fakat. İstiyor öğrenmek good Türkçe. (…) ben size English. Now time is Money. Zaman para demek." (Baykurt: 1977, 248)

Eserde zaman zaman ağız kullanımına da yer verilmiştir.

"Kalktım ta Başbakanun kapisuna cittum. Vatan millet ve de halkum için uğraştum. Böyük başbakanımdan resmü yazılu kâğıt aldum. Getirdim burada gösterdim. Yedi aydur kırk seküz sefer yıktular kondumi Resmü kâğıdı gösterdum gene yıktular. Bir karuşcuk yerum, umudum yoktur dünyada…" (Baykurt: 1977, 399)

"Kurnalı Süleyman'ın karısı kapıya çıktı.

"Yetiş gı Hava abaaa!" dedi Haççа, inledi." (Baykurt: 1977, 59)

Eserde argo kelimeler de kullanılır. Argo kullanılmasındaki amaç, kapitalist düzenin fakirleştirdiği toplumlarda halkın ahlâkının bozulduğunu göstermektir. Yazar burada ekonomik düzey ile kültür düzeyinin doğru orantılı olduğu vurgular. Argo kelimelerin kullanıldığı birkaç örnek:

"Vay eşeğin kunnadığı! Bunların hepsi anan olacak o yılanın vidalarımı yoksa? Ulan ayağının dibindeki kısmeti tepip yedi dağ ötedeki kaymakamlığa özeniyorsun." (Baykurt: 1977, 24)

"Ağzına sıçtığımın dürzüsünün dürzüsü kokuya boğdu köyün içini!" dedi Irazca." (Baykurt: 1977, 50)

"Eşşeğin dölüüü!..."diye açıtı kollarını Irazca." (Baykurt: 1977, 51)

Eserdeki cümlelerin büyük çoğunluğu fiil cümlesidir. Bu durum eserin konusundaki aktif yapı ile ilgilidir. Çünkü eserde zalimin zulüm yapması ve mazlumun kendini savunması anlatılır. Dolayısıyla cümleler hareket bildiren fiil cümleleridir:

"Ayağa kalktı, ellerini birbirine çırptı: " Neredeyse beni suçlayacaksın çavuşum! Esef ederim! Benim amacım aşayışı sağlamak, sen beni bozum ediyorsun. Ve de bak, bu üye de isyan çıkardı yolda gelirken! Hem de buyruğuma karşı çıktı, hem de yerden aldığı taşı sırtıma vurdu." (Baykurt: 1977, 137)

Eserin dilinde kurallı cümleler çoğunluk göstermekle birlikte devrik cümlelerin şiirsel anlatımından da faydalanılmıştır.

Doruktaki Öfke'nin dili günlük konuşma dilinden seçilen kelimelerle örülmüştür. **Doruktaki Öfke**, bir toplumcu gerçekçi eserdir. Yazarın asıl amacı sosyalist fikirlerin tebliğini yapmaktır. Bundan dolayı eserde kullanılan dil herkes tarafından kolayca anlaşılabilen bir dil olmuştur. Eserin dilini oluşturan kelimeler günlük kullanıma ait kelimelerdir. Eserde yabancı dillere ait kelimelere yer verilmemiştir. Kullanılan yabancı kökenli kelimeler halk tarafından günlük kullanıma dâhil edilen kelimelerdir.

Eserde işlenen konu dolayısıyla odunculuk mesleğine ait kelimeler de kullanılmıştır.

"Güneş göçüğün üstüne her vuruşunda sarsılan incecik beyaz çizgiler halinde." (Toy, 1977, 17)

Burada yer alan göçük kelimesi ölü çam gövdesi anlamanı taşımaktadır ve odunculuğa has bir kavramdır. "Kereste", "tomruk" gibi orman işlerine ait kelimelere de yer verilir.

Doruktaki Öfke'de toplumcu gerçekçi estetiğin öngördüğü, gerçeği gerçekçi bir dille anlatma anlayışına uygun olarak ağız kullanımına da yer verilir:

"(…)Herhal göreyim diye. Ahlat kurusu yemekten torunun Hasan Hüseyin'in boynu çöp gibi kaldı. Netcez böyle biz?" (Toy: 1977, 164)

Ağız kullanımı bunun gibi birkaç kelimeyle sınırlı kalmıştır. Kahramanlar kendi ağızlarıyla değil ortak kullanılan İstanbul ağzıyla konuşturulur.

Eserde atasözlerine de yer verilir:

"Boynuz kulağı geçermiş" (Toy: 1977, 39)

"Eskiler ne demiş? Akılsız başın cezasını ayaklar çeker, demiş." (Toy: 1977, 186)

"Neden demişler, dayak cennet çıkmadır diye." (Toy: 1977, 268)

Doruktaki Öfke'de atalarının kültürüne bağlı bir orman köyü işlenir. Kahramanların atasözü kullanımı eserde kahramanların kültür düzeyi ile ilişkili olarak verilmiştir.

Yayla'nın dilini, günlük konuşma dilinden seçilen kelimeler oluşturur. Eserde ağız kullanımı birkaç sözcükten öteye geçmez.

Kahramanlar, kendi ağızlarıyla konuşmaz. Sadece bazı sözcükler, ağız kullanımına uygun olarak kullanılır:

"Arkoloci profesörü; sağ ol!

"Pek olmadı ama neyse. Arkeoloji…" (Baykurt: 2008, 20)

"Picaması var mı? Getirdiniz mi?"

"Yok picaması! Öyle çıktık aceleden!" (Baykurt: 2008, 247)

"Hiç yüz vermeye gelmez anarşiklere!" (Baykurt: 2008, 262)

Eserde argo kelimelerin kullanımı sınırlıdır. Eserde birkaç yerde argo kelime kullanımı göze çarpar:

"Oysa bilmez miyim ne pasaklı orosbudur!" (Baykurt: 2008, 148)

"Ulan senin her yanın üretim olsa kaç yazarsın tembel deyyus!"

Yavaşladı. "Bana söven dürzülerin tümünün avradına!" dedi içinden" (Baykurt: 2008, 149)

"Hay senin köylü gibi köküne sinkaf edeyim." (Baykurt: 2008, 149)

"Ulan siz devleti ne sanıyorsunuz, puştlar?" (Baykurt: 2008, 262)

Eserde en yoğun olarak kullanılan sözcük türü, hareketliliği bildiren fillerdir. Durağanlık ifade eden sıfatlar ise ikinci derece kullanımda olan sözcüklerdir. Sözcük kullanımındaki bu tasarruf eserin konusu ile alâkalı olmalıdır. Eserde emek ve sermayedar arasındaki çatışma devingen olaylarla anlatılır. Dolayısıyla bu anlatımda "fiiller" ön plana çıkmıştır.

Eserde yabancı dile ait sözcükler de yer almıştır. Bu sözcüklerden bazıları bilimsel terim olarak dile yerleşmiş olan sözcüklerdir, bazıları ise dile kullanım dışı sözcüklerdir:

"Ladies and gentlemen…" Üç dilde çevirileri yapılıyor konuşmaların." (Baykurt: 2008, 15)

"Aya gidilemez. Gagarin, Titov, Armstrong araçla gittiler." (Baykurt: 2008, 43)

"Prehistorya ile klasik çağlar arasında çok fark var. Milattan önce üç bin yılarına iniyoruz. Amarika'da radyokarbon çözümleri yapıyoruz." (Baykurt: 2008, 83)

Eserde birçoğu ortak dile geçmemiş yöreye has sözcükler kullanılır. Eserin sonunda bu kelimeler ve anlamları şöyle verilir:

"Bakarak olmak: gözetlemek, korumak

Çımbıldak: kalleş

Cula: karga gibi bir kuş

Çevrik: Eve yakın küçük bahçe

Çor: dert

Dişimek: Dişlerin keskinleştirilmesi, ama kinayeli olarak kullanılırsa, seyrekleşmesi

Dişeyli: Kadın

Ditmek: Yünü elle kabartmak, haşlanmış eti parçalamak

Diydirmek: İşerken havada yay çizmek

Dorum: Devenin dişi yavrusu

Erce: Oruç ayında yemeğe kalkılan erken vakit, sahur

Farımak: Eskimek, güçten dermandan düşmek

Gadder: İşe, zorluğa, eziyete dayanıklı olmak

Gök mısır: Arpanın yerine yemlik ya da ikinci ürün olarak ekilen mısır (…)" (Baykurt: 2008, 273)

Eserde geçen bu kelimeler, halkın kullandığı yerel kelimelerdir. Eserde dil öğesi işlerlik açısından en aza indirilmiştir. **Yayla**, toplumcu gerçekçi bir eserdir. Bu açıdan eserde içerik, biçimin önüne geçmiştir. Eserin amacı Sosyalist düzene duyulan isteği dile getirmektir. Tezli bir eser olduğundan eserin dili sade ve anlaşılır kelimelerle örgütlenmiştir. Eserde dil unsuru, fikirleri iletmeye araç olarak kullanılır.

Damağası, belli bir fikri sunma amacı gütmektedir. Bu amaçla eserde günlük konuşma dilinin açıklığı tercih edilmiştir. Az sayıdaki Osmanlıca kelime haricinde, eserin lügatini oluşturan kelimelerin günlük konuşma dilinden seçildiğini görürüz.

Eserde alt dil kullanımına da yer verilir. Toplumsal yozlaşmanın kültür seviyesini de etkilediği, eserde yer alan argo kelimelerle ifade edilir:

"(…) Kızı gündüz gözüne bir siktirici tabanca ile aldım çıktım." (Tahir: 2006, 154)

" – Mide, bağırsak hepsi bir bok! Söyle Allasen adı ne şunun?" (Tahir: 2006, 213)

" Getirdiklerini alıp "Hastir" demedinse yuf ervahına" (Tahir: 2006, 238)

"(…) Haydindi ordan teres… Ulan karşında Kürt çocuğu yok" (Tahir: 2006, 238)

"– Orasını bilmem. Bildiğim, burada ne petrol var ne bir bok." (Tahir: 2006, 258)

Eserde ağız kullanımına da yer verilir.

"– Aybettin! Fabrikanın ne fabrikası olurmuş?" (Tahir: 2006,260)

"– Bir tomofil pavlikası… Biraz da çamaşır makinası pavlikası…" (Tahir: 2006, 261)

" – Anladım. Deniz papuru pavlikası gerek sana." (Tahir: 2006, 261)

" – Ah ne kadar iyiymiş… Ne faydaki Moskof domuzu Samsun'u kesti, n'olacak bunun sonu? Bişe çalındı mı kulağına?" (Tahir: 2006, 263)

Eserde atasözüne de yer verilir.

"– Hüss… Başlarım köse sakalından namussuz…" "İti an sopayı hazırla" denilmiş değil midir? (Tahir: 2006, 300)

"– Evet, Er çıkan yol alır, er evlenen döl alır." Denilmiştir. Ama buradaki er evlenme yirmiye yakın belki de yirmiden sonradır. (Tahir: 2006, 363)

Bir Mülkiyet Kalesi, diğer toplumcu gerçekçieserler gibi günlük kullanım dili ile kaleme alınmıştır. Eserde asıl amaç sanatlı bir anlatım ortaya koymaktan ziyâde herkesin anlayabileceği bir dil ile belli fikirleri tebliğ etmektir.

Eserin diline atasözleri de katkı sağlar:

"– Sen Ayşe'yi dövmez misin? "kızını dövmeyen dizini döver." demişler." (Tahir: 2004, 366)

Eserde ağız kullanımı yoktur. Ancak alt dil olarak argo kullanımına yer verilmiştir. Eserde argo kullanılmasının nedeni toplumun ekonomik düzeyi ile konuşma kültürünün doğru orantılı olduğunu ortaya koymaktır.

"Telâşe geçer geçmez, (Siktir bakalım!) dediler. (…) onlar bizi çağırınca, bizde zembili siktir ediyoruz." (Tahir: 2004, 285)

"Arabacı bir seferberlik marşı tutturmuştu. "Aksın kanım kefenime renk olsun. Al kefenim bayrağıma denk olsun" kefen ne siktirir hemşeri! Gömlek ne siktirir…" (Tahir: 2004, 305)

"Paşa pederlerini araştırdı. Tamam, o da bu bokun soyu." (Tahir: 2004, 474)

Eserde az da olsa yabancı dil kullanımı söz konusudur.

"Tam yarı yolda İtalyan ustabaşı elini kaldırdı.

— Non! Non!

— Hayır, ola usta?

— Non!

— Non ne demek?

— Bu olmaz! Büyük oldu bu! Götürecek, yeniden yapacak sen!

— Ben yeniden yapacak? Büyük oldu değil Non büyük! Non büyük… Tamam.

— Tamam yok… Non bono!" (Tahir: 2004, 13)

Yukarıda ki alıntıda İtalyanca kelimelere yer verilmiştir. Ayrıca konuşma içerisinde bazı yerlerde dil kurallarının dışına çıkarak devrik cümleler kurulduğu görülmektedir.

Yazar, **Bir Mülkiyet Kalesi**'nde fikrini daha açık ve anlaşılır bir şekilde ifade etmek için sade ve kolay anlaşılır bir dil tercih etmiştir.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da, günlük konuşma dili ile örülü bir dil yapısı vardır. Bir halk masalından uyarlama olan eser, sade, süssüz bir anlatıma sahiptir. Eserde tüm toplumcu gerçekçi eserler gibi fikir tebliği amaçlandığından açık ve anlaşılır bir dil tercih edilmiştir. Çünkü amaç sanat yapmak değil, fikir sunmaktır.

Eser bir masaldan uyarlama olduğu için masallara ait kalıp ifadelere yer verilir:

"Karıncalar az gittiler uz gittiler, altı ay bir yüz gittiler yeryüzünün bütün karınca ülkelerine, kentlerine ulaştılar." (Kemal: 2008, 204)

Eserde atasözü ve deyimlere de yer verilmiştir:

"Düşmanın karıncaysa da hor bakma," demiş. Biliyorum karıncalar kıyamete kadar benim buyruğumda kalacaklar. Hiçbir şey yapmayacaklar, gene de kırmızı sallara meydan vermemek gerek." (Kemal: 2008, 109)

"Bu yeni gelenlerin altında bir iş var, bir çapanoğlu var ya, çıkaramadım," (Kemal: 2008, 129)

Eserde yabancı dilden seçilmiş kelimeler ve argo kelimeler yer almaz, alt dil kullanılmaz.

Aziz Nesin'in **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz** adlı eseri de toplumcu gerçekçi sanat anlayışının öngördüğü şekilde muhteva yönü ağır basan bir eserdir. Bu sebeple muhtevada yer alan unsurların açıkça okura ulaşması hedeflenmiştir. Dolayısıyla sanatlı bir dil yerine açık, süslü ibarelerden uzak bir dil kullanılmıştır.

Eserde alt dil, argo, kullanımına da yer verilir:

"Ulan ineeeek!"

"Müdür Beeey!"

"Yuuuuuuu!"

"Goooooool!"

"Favul ulan favul..."

"Höst, ayı oğlu ayı!" (Nesin: 2008, 85)

"Onun kartıyla bana bedavadan müzeyi gezdirdiler, hem de zorla gezdirdiler, başka bir boka yaramadı." (Nesin: 2008, 158)

"– Len Yaşar oğlum, di başla, yoğsa şincik ben başlayacağım yedi geçmişinden..." (Nesin: 2008, 202)

"Benim durumum seninkinden daha bok da onun için gülüyorum." (Nesin: 2008, 283)

"– Sami ağbicim... diye söze başlarken, ondan

Sittir len! Karşılığını aldı." (Nesin: 2008, 329)

Eserde ağız unsurlarına da yer verilmiştir:

"Koğuşun dibindeki ranzadan biri:

– Lafı piç etmeyin! dedi." (Nesin: 2008, 91)

"(...) Nörüyon, n'işliyon Yaşar?" dedi.

"N'örek heç işte... Ben de sana ondan geldim ya." dedim.

"İşsizim, aman bana bir iş bul."

"İş goley" (Nesin: 2008, 134)

Eserde atasözüne de yer verilir:

"Ağaç yaşken eğilir de adam kartken sünnet edilmez ya..." (Nesin: 2008, 294)

Eserin önemli bir bölümünü konuşmalar oluşturduğu için eserde konuşma dili ağır basmıştır.

Öte yandan eserin dilinde Aziz Nesin'e has söyleyiş ve yazımlar da söz konusudur. Bu kelimeler eserin sonunda liste şeklinde verilir:

- beri	bi dolu	biyana	hergün	işgören
- buçuk	bigün	biyer	herhangi bir	kıravat
aradabir	birkaç	bu yüzden	herhangibiri	kimbilir
arasıra	bikez	candarma	herneyse	nağra
arayer	birara	cıgara	herşey	pekaz
ardarda	birarada	çokaz	hertürlü	pekçok
azbiraz	birdenbire	çukulata	herbeyan	sağol
azçok	biriki	enaz	heryer	Sıvas
azkalsın	bisüre	ençok	herzaman	tiren
azkaldı	bisürü	epiy	hiçbişey	varol
başüstüne	bişey	fotograf	hiçkimse	yada
beribenzer	bitakım	gülegüle	hoşgeldin	
bibakıma	bitane	hangibir	hoşbulduk	
bibaşına	bitek	herbir	Istanbul	
biçok	bitürlü	herbişey	ikidebir	

Ayrıca eserde yazıyla gösterilen sayılar imlâ kurallarının aksine bitişik yazılır. Aziz Nesin'in bu şahsi kullanımı modern anlamda bir yapı bozculuktan ziyâde kendine özgü bir tarz ortaya koyma çabası şeklindedir.

Dikbayır'ın dili günlük konuşma diline ait kelimelerle örgülenmiştir. Amaç bir tezi sunmak olduğundan açık ve anlaşılır bir dil tercih edilmiştir. Bu durum toplumcu gerçekçieserlerin geneli için geçerlidir. Sunduğu fikrin herkes tarafından açık ve net bir şekilde anlaşılmasını isteyen yazar eserde sade bir dil kullanmayı yeğler.

Eserde alt dile ait kelimelere de yer verilir:

"Onun ne boka aklı erer? Dönsün önündeki işine baksın." (Sayar: 2002, 64)

"Ben izinsiz gelirsem, sen yarın bir gün çocukları götürürsen "siktir" defterindeki gaydimi silmez." (Sayar: 2002, 88)

"Sizin sonunuz bir "siktir" tekmesine bakara benzer." (Sayar: 2002, 114)

"Alamancılığın da deyip, hepsine sıçıp sıvayıp, söğüp sulayıp işin içinden çıkacağım." (Sayar: 2002, 125)

"Ne bok yedim" diyordu içinden." (Sayar: 2002, 155)

"Yataksız dünyanın içine sen var sıç." (Sayar: 2002, 158)

Eserde ağız kullanımına da yer verilir. Kahramanlar kendi yöresel ağızlarıyla konuşturulur:

"Son günlerde de arayan soran yok bu deyyus takımından, Ellaham kıran girdi soylarına." (Sayar: 2002, 19)

"Borçtan tümüyle yunduk, arındık, abbâ olduk sayılmayız." (Sayar: 2002, 28)

"(...) Kopratif mi ne birşey varmış onu kurdular. Bu yoldan kolay gidilirmiş Alamancılığa." (Sayar: 2002, 35)

"Yavu, heç de habar bırakmadan alıp başını gitti.

Şeherde de yok diyorlar.

Zahar Ankara'da..." (Sayar: 2002, 47)

Acı Lokma, 'nasıl' söylediğinden çok 'ne' söylediğini ön plana çıkaran bir eserdir.

Yazarın amacı edebî bir eser oluşturmaktan çok edebî eser vasıtasıyla fikirlerini tebliğ etmektir. **Acı Lokma**'da bu kaygının etkisiyle açık ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Bu dil ortalama okur seviyesine hitap eder. Seçilen kelimeler günlük dile ait kelimelerdir.

Eserde kullanılan dil, İstanbul Türkçesi'dir. Ancak zaman zaman yöresel ağız kullanımına da yer verilir:

"Ey ahali! Gıymatlı Belediye ireisimiz Ali Rıza Bey, piyasa açılıncaya gadar birez tütün alcek! Tüccar İramazan Efendi de birez alımkâr oluyo. Obalı ağa da, Şerifzadeler de alıyo. Başı darda olan loncaya goştursun." (Erdinç: 2006, 92)

"Ölünün arakasından hatim indirmek eyidir amma, acık soluk alsa da bir de işimizi bitirsek." (Erdinç: 2006, 136)

"İsviçre gıralının gafası gızdı! Donanmamla tekmil frengistanı bastırırım diyor… Allah Allah! Bu gadar da gızılır mı be yahuuu?!" (Erdinç: 2006, 191)

Eserde, sayısı az olmakla birlikte yabancı kelimelere de yer verilir:

"Üçüncü kızara bozara kekeledi:

"Obştine… Savet…" (Erdinç: 2006, 38)

"Elate" dedi "hayde!"

"Biz Türkiye… Türk"

"Davay!" (Erdinç: 2006, 39)

"Milli Marş: Über Alles!" (Erdinç: 2006, 227)

Eserde işlenen konuya uygun olarak tütüncülüğe ait kelimeler de yer alır:

"İki kapanca kaldırırdık. Yarım köfün (o gün dikebileceğimiz kadar) fidan çeker çekmez düşerdik tarla yoluna." (Erdinç: 2003, 75)

"(…) babam hemen ilk sayada karık açmaya başlardı." (Erdinç: 2006, 76)

Acı Lokma'da argoya yer verilmez.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'un dili, toplumcu gerçekçi sanat anlayışına uygun olarak günlük konuşma dilinden seçilen kelimelerle örülmüştür. Tüm toplumcu gerçekçi yazarlar gibi nasıl söyleyeceğinden çok ne söyleyeceğini kaygı edinen yazar söyleyeceklerinin her kesime hitap edebilmesi için sade bir dil tercih etmiştir.

Eserde fazla yoğun olmasa da kahramanların kültür düzeylerini ortaya koyma adına ağız kullanımına yer verilmiştir:

"Zopaya da dayanacaksın, dayak beklemeyi göze alacaksın, zopayı göze almayan, ağzını tutamayan çıkmasın bu yola." (Güney: 1999, 60)

"Biz seni kurtarırız sende bize bakan cezaevinde; para filan yatırın, çaldıklarından bize de pay ayırın." (Güney: 1999, 80)

"Beni kovuyon ha! dedi baba." (Güney: 1999, 122)

"Essahtan hırsızlık yapsa polis bırakır mı hiç? Gazetelere ne inanıyon sen." (Güney: 1999, 122)

Eserde argo kelimelerde yer alır. Anlatımı gerçeğe uydurmak için ağız kullanımına başvurulduğu gibi argo kelime kullanımına da yer verilmiştir:

"Ulan dam, bu sefer de akarsan ananın yıldızlı madalyonunu…" (Güney: 1999, 19)

"İfadem bundan ibarettir. Altına bir imza. Tamam, boku yedik." (Güney: 1999, 34)

"Bunların analarının nokta noktalarına da kar yağdırsın." (Güney: 1999, 74)

Yazar yukarıda olduğu gibi söylemek istemediği ifadenin yerine 'nokta nokta' ifadesini kullanır.

"Yanlış ifade verir de yakarsanız, sizin ananızı bilmem ne yaparım tamam mı?" (Güney: 1999, 79)

"Dönek!" diyor. "Kahpe karı sabunu." (Güney: 1999, 110)

Eserde yabancı kelimelere de yer verilir:

"(…) onun yerine made in germani sağlam kapı kilitlerini, kapılarını, kırılması zor bu camları koymuşlar." (Güney: 1999, 189)

Eserde zaman zaman dil kurallarının dışına çıkılır. Kelimelerin hepsi bitişik olarak yazılır. Ya da anlamsız kelime birliktelikleri kurulur:

"Havadaammasıcakkollarımdakoptusoğuksaiçerimsenyenimigeldinmahalleyedahaönce neredeydinseninadınebenimkideHaticeçamurboyalıevdeotururuzsenkahvedemikalırsın geceleriyalnızmıoyunoluyorgalibabazıgünlerteşekküredirimarasırabenimoğlanlarada gazoziçirtlangırtoynatonlarabumahalleçokpishelekarılarıhepsidefesatdedikoducu seninle konuştumyaneleruydururlarşimdi…" (Güney: 1999, 213)

"Yaşarefendikusurabakmayındavarsabanayirmiliragönderyakınzamandaöderimkimseye söylemesonralafederlerkaragözlerindengüldennazikyanaklarındanhasretleöperim." (Güney: 1999, 213 – 214)

"Yalan tanımıyorum söylüyon yüzlerce pislik bileyim bana hangisini." (Güney: 1999, 235)

Bu kullanım postmodernizmin yapı bozucu tavrından ziyade, yazarın farklı olma çabasının ürünüdür.

Gemileri Yakmak'ın dil yapısını örgüleyen kelimeler günlük konuşma diline ait kelimelerden seçilmiştir. Bu yapı ağız özelliği taşıyan kelimelerle renklendirilmiştir. Ancak bu kelimelerin sayısı çok azdır.

"Peki, ağam" dedi. "öl de ölek." (Bahadınlı: 1977, 28)

Eserde argoya kaçan ifadeler de yer almaktadır:

"kalk la" dedi Memo (…)

"Bir dürzünün boynunu kırdım." dedi.

(…)

"Mahallenin çocuklarını dövmeye kalktı deyyus." (Bahadınlı: 1977, 27)

Eserin dil unsurları arasında değimler de yer almıştır:

"Ne öyle mart buzağısı gibi bakıyorsun?" (Bahadınlı: 1977, 27)

Eserde yabancı kelimelere de yer verilir:

"Xıre – xıra gûza tê

Dengê bılûra şıvan tê

Xewka mı l'ser viya tê" (Bahadınlı: 1977, 105)

Bu kullanım eserde ele alınan kahramanların kültür düzeylerine bağlı olarak çıkmıştır. Eserde çoğunluğu Kürt olan Antep halkı anlatılmış, buna bağlı olarak Kürtçeye ter verilmiştir.

İş Sürgünleri'nin dili günlük konuşma diline ait kelimelerden oluşmaktadır. Böylece eserin sunmak istediği mesajın geniş kitlelere ulaştırılması hedeflenmiştir.

Eserde alt dil kullanımı da görülür. Yazar zaman zaman argo kelimelere başvurur:

"Duyduk ulan, halo'no sıçırtma şimdi."

"Delilenme Veli hergelesi tüm Köln'ü ayağa kaldıracaksın." (Dal: 1977, 7)

"Gecikmesine geciktik. Üç gün. Üç gün için bir bok yiyemezler ya adama?" (Dal: 1977, 8)

""(…) Falan, Filan ya biz niye bu elin, gâvurun memleketinde onun götünü yalıyoruz?"

"Kimse kimsenin götünü yalamıyor beyim, biz burada alnımızın teriyle para kazanıyoruz." (Dal: 977, 13)

Eserde ağız kullanımına da yer verilmiştir.

"Baban taşağına kurban, ağlama babam. Bak mallarımızı yukarı aparalım, bacınla hemen düşer yatarsınız yatağa hemi?" (Dal: 1977, 7)

Eserde değimlere de yer verilmiştir:

"Armut piş ağzıma düş"le bu işlerin olmayacağını öğrendik." (Dal: 1977, 162)

Göçük'te sade ve yalın bir dil tercih edilmiştir. Bu tercihin iki nedeni vardır. Birincisi **Göçük**'ün toplumcu gerçekçi bir eser olması ve toplumcu gerçekçi estetiğin yalın bir anlatımı benimsemesi, ikincisi ise eserin yazarı Celalettin Çetin'in bir gazeteci olması ve gazeteci dilini kullanmasıdır.

Esere takriz yazan Uğur Mumcu, eserin dilindeki sadeliği şu şekilde ifade eder:

"Bu gazeteci dilidir. Olanca yalınlığı, duruluğu ile günlük anlatım dili…" (Çetin: 1977, 7)

Esere takriz yazan bir başka isim Doğan Hazlan'da benzer ifadelerle Göçük'ün dilindeki sadeliği anlatır:

"Son yıllarda bizde ve batıda gazetecilik dili denilen yalın ve süssüz dili kullanarak ortaya önemli yapıtlar konulduğunu biliyoruz. Çetin de bu tür edebiyat yapmadan edebiyat yapılmasının örneğini sunuyor." (Çetin: 1977, 9)

Eserde günlük konuşma dilinden seçilen süssüz ifadelerin yanı sıra ağız özellikleri taşıyan anlatıma da yer verilmiştir:

"– Ulen İbram."

"– Söyle ağam."

"– Konuşsana ulen"

"– Ne konuşam ağam?" (Çetin: 1977, 11)

"– Bırak hele elimi, bırak da bu toprağı bir kaldıram diye seslendi aşağıya. Aşağıdaki ses:

"– Ama çabuh ol kardaş… Dayanamirem artık, çabuh ol" biçiminde cevap verdi." (Çetin: 1977, 16)

"Ama muhtar ortalıklarda yoktu. Sabah kasabaya gitmiş, daha dönmemişti. "Hele bu geceyi geçirek, sabahnan tohtora götürek" dedi Hurşid…" (Çetin: 1977, 19)

"Bu sırada koynuna girdiği o iri yapılı dul çıkıp geldi:

"Ne olir Hacer, ne edirsen gene?" dedi.

"– Baksan ya bacım, bu itin dölü eyice azıttı." (Çetin: 1977, 31)

Eserde işlenen kahramanların kültür yapısını ortaya koymak amaçlı argoya da yer verilir:

"–Gördün mü sen bok yiyeni, patlıyacak zamanı buldu." diye öfkeyle konuştu Şehmuz." (Çetin: 1977, 12)

"– Sana söyliyem ulen itin dölü, ne durursun öyle" (Çetin: 1977, 28)

"– Ne yapim şimdi sana ulan ben şimdi. Ne yapim söyle be pezevengin oğlu ha?" (Çetin: 1977, 199)

Yağmur Sıcağı da sade bir dille kaleme alınmıştır. Eserde ortak kullanım dili olan İstanbu Türkçesi kullanılmıştır.

Eserde alt dil kullanımına da yer verilir. Argo ve ağız kullanımına başvurulur:

"Kapıcı çocukları bile… Götlerinin donsuzluklarına bakmazmış da, beylerinden efendilerinden dilendiklerine güveniyor olsalar gerek." (Ceyhun: 1978, 122)

"Yaşa bre!.." demişti şöyle yürekten "Daşşağına kurban olsunlar senin emiiii!..." (Ceyhun: 1978, 147)

"Siktir et. Şöyle bir boğaza uzanak da bir nargile fokurdatak." (Ceyhun: 1978, 160)

"Herifçioğlu, şu puştlar yok mu ya, dedi; müdür beyi, yardımcılarını, ustabaşını filan kasdedip, bütün puştluk bunların kafasının altından çıkıyor, dedi." (Ceyhun; 1978, 164)

"Şimdi yanına varırsam… Siktir git!" (Ceyhun: 1978, 181)

"Götlek, diyordu. Pezevenge bak, diyordu." (Ceyhun: 1978, 182)

"Can alıcı azrail mi sandın yoksa bu götü boklulari." (Ceyhun: 1978, 323)

Eserde ağız kullanımı da söz konusudur. Toplumcu gerçekçi eserlerin çoğunda halk ele alındığı için halkın kullanımları da yer alır:

"Pambuk ellerin bozulacak bree… Yazzık. Hanım kızlar bulaşık yıkar mıymış heç?" (Ceyhun: 1978, 15)

"Bre kurban hanımın" demişti bu kez kendine dönüp "Kusura galma ya fazla mı yüz verirsiniz bu çocuğa nedir? Bizim oralarda kendi kendine böyür çocuk kısmı, ananın babanın haberi bilem olmaz." (Ceyhun: 1978, 15)

"–Yazzık bre kendine… Hele şöyle bir bakıver, eğil de… Kaşık kadar kalıksın kurban ablaaam…" (Ceyhun: 1978, 57)

"(…) Ya. Herhal o iğneci olacak gözü çıkacısanın iğnesi seni zehirleyik kız, zehirleyik de gebertik kıız" derdi anam." (Ceyhun.1978, 82)

"Vah fukara vah" dedi içinde o Anadolulu iyilikseverliğiyle. Acındı "Bitmiş bitmiş fukara avrat. Eyitten sapıtmış gayrı. Daha taze gelinkene al basmış gibi bre." (Ceyhun: 1978, 90–91)

Eserde yine konu ile bağlantılı olarak sağlık ile ilgili terimlere de yer verilir:

"Böylesi bir enfarktüs geçiren hastaların ömrü, enfarktüs geçirmemiş kişilerden daha uzun derler ki, doğrudur. Çünkü miyokard enfarktüsü, lezyonun tam yerini ve yaygınlığını tayine yarayacak önemli elektrokardiyografik değişikliklere yol açar." (Ceyhun: 1978, 37)

Eserde zaman zaman dil kurallarının bozulduğu da olmuştur.

"– Siz içmek var rakı? dedi, dil kurallarını bozarak." (Ceyhun: 1978, 133)

Eserde atasözü kullanımı da söz konusudur.

"– Atını kaşağlıyordur ahırda, dedi gene tane tane. Burak atını. Gene burnundan tıslayarak gülüverdi. Acı patlıcanı kırağı çalmaz korkma! dedi." (Ceyhun: 1978, 171)

4.2. Anlatım Teknikleri

Toplumcu gerçekçi yazarlar romanın tüm unsurları arasında bir bağ kurmuşlardır. Buna göre anlatım teknikleri de romanın diğer unsurları gibi fikir tebliği işlevinde kullanılırlar. Toplumcu gerçekçi yazarlar, kahramanların iç dünyalarını, eylemlerini ve

kendileri arasındaki diyaloglarını yukarıda sözü geçen unsurlara uygun olacak biçimde diyalog, betimleme, özetleme ve bilinç akışı gibi teknikler yardımıyla ortaya koymuşlardır.

4.2.1. Tahkiye

Tahkiye, konusu hikâyeye dayalı olan tüm edebi ürünlerde yer alan ve anlatıyı sunmayı sağlayan temel anlatım tekniğidir. İncelenen eserlerde de anlatı bu tekniğe dayalı olarak sunulmuştur.

Toplumcu gerçekçi yazarlar, çoğunlukla anlatıyı dış öyküsel anlatıcıya teslim eder. Dış öyküsel anlatıcı olayları kendi bakış açısı doğrultusunda hikâye eder. Kahramanların başından geçen olayları belli bir zaman ve mekâna dayalı olarak sunar. Anlatıcı olayları hikâye ederken eserin ortaya koymak istediği tezi de aralara sıkıştırmayı ihmal etmez, böylece okuru belli bir yöne çekmiş olur.

Toplumcu gerçekçi yazarlar edebiyatı kürsü olarak kullandığından anlatının hikâye edilmesini de bu şekilde düzenlemişlerdir.

"İkindinin üstüydü. Gün yorulmuştu. Ütünün başındaydı Haççа. Çocuklar öteki odada dersin başında, Bayram hastanedeydi. Perşembeyle pazartesi nöbetçi olurdu. Haççа erken çıkıp gelmişti. Hastanenin işini bitirmiş evin işine koyulmuştu. Yemek, ekmek, bulaşık… En istediği temizlikti. Ütüye hevesliydi geldi geleli. Beş yıl geçti bu yıl alabildiler. Bir ütü, at, deve değil ama önemsemedi Bayram."(Baykurt: 1977, 6)

Yukarıda Haççа'nın bir öğleden sonra yaptıkları hikâye etme yöntemiyle anlaılır.

"Mıstan büyük bir şaşkınlıkla doğruldu göçüğün başından. Gözlerini kısarak baktı adama. Kolonya şapkası, parlak çizmelerine değin süzdü. Sırtındaki ceket, ormanın loşluğunda bile parıl parıl yanıyor. Temiz gömleğinin dik yakasında kravatı, elinde bir takım araçlar. Ve en önemlisi defter ve kalem."(Toy: 1977, 60)

Burada orman idaresi memurlarıyla karşılaşan Mıstan'ın bu durum karşısındaki şaşkınlığı hikâye etme yöntemiyle verilmiştir. Ayrıca anlatıcı Mıstan'ın iç dünyasına ışık tutarak emekçinin, sermayedarın dış görünüşü karşısındaki şaşkınlığını ortaya koymuş, sınıflar arası giyim kuşam farkını vurgulamıştır. Böylece anlatıcı eserin tebliğ etmek istediği fikirleri anlatının satır aralarına yerleştirir.

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi romanlarda anlatı tahkiye tekniği ile sunulur.

4.2.2. Konuşma

Konuşma, kahramanların birbirleriyle diyalog kurmasıdır. Sosyal bir varlık olan insanı ele alan romanda bu teknik gereklidir. Konuşma yöntemiyle yazar hem olayların akışını düzenler hem kahramanların pisikolojik ve sosyal durumlarını ortaya koyar hem de sosyal ve siyasi fikirleri bu yöntemle sunar.

"Konuşma en doğal anlatım yoludur. Doğal akışıyla konuşma, dilin esasıdır. Çünkü insan dilek ve isteklerini onunla ortaya koyar. Konuşma faaliyeti genellikle iki veya daha fazla insan arasında gerçekleşir. En azından böyle olmalıdır. (…) bu bağlamda diyalog yöntemi Holman'ın tespitiyle:

a) olayın gelişiminde rol oyna,

b) kahramanların psiko-sosyal konumlarının açıklanmasına yarar,

c) anlatıma doğallık izlenimi verir,

d) düşünce ve felsefelerin yansıtılmasını etkileşimini sağlar,

e) farklı kişilerin bir araya gelmesine dolayısıyla farklı kültür ve konuşmaların, üslupların ortaya çıkmasına vasıta olur,

f) metnin muhtemel ağırlıklarını hafifletir."(Tekin: 2006, 255-256)

Kara Ahmet Destanı'nda anlatıcının anlattıklarını görselleştirmek amacıyla karşılıklı konuşmalara yer verilmiştir. Karşılıklı diyaloglar olayların daha canlı hâle gelmesini sağlarken, şahısların karakter ve düşünce yapılarını da ortaya koymuştur:

"Sordu anasına; " Neyle gideceğim ilçeye?"

"Koşarsın garajlara Ahmet bana ne soruyorsun?"

"İlçede nerde bulacağım ninemi?"

"Sorarsın Adliye'den, Baban da bilmiyor yerini." (Baykurt*: 1977, 147)*

"Sen de Kayseri'den misin?"

"Cık!" etti Ahmet.

"Değil misin? Seni bizim Develi'den sandım. Develi'nin köyünden…"

"Burdurluyum. Yeşilova'nın köyünden…"

"Olsun köylüler birbirinin kardeşidir."

"Sen gariban mısın?"

"Gözlük satıyorum, garibanım… Bütün yaz satacağım. Sonra Develiye gidip okuyacağım…" (Baykurt: 1977, 82)

Doruktaki Öfke'de olaylar üçüncü şahıs anlatıcı tarafından anlatılır. Olayları, kişilerin duygu ve düşüncelerini o nakleder. Ama arasa sıra sözü kahramanlara verir. Kahramanlar, karşılıklı konuşarak olayın akışına katkıda bulunurlar.

Kahramanlar arasındaki münasebetin daha canlı bir şekilde gösterilmesini sağlayan diyaloglar, anlatıştaki tek düzeliği önler.

"(…) şefe varıp selam verdi.

_Üç kaçakçı yakaladım beyim. Yedi yük odun vardı önlerinde getirdim.

_Hemen yapın tutanağını. Sevkedin mahkemeye.

_Bunlar kaçak değil diyorlar.

_Damga var mı odunlarda?

_Yok.

_Daha ne? Hadi durmayın." (Toy: 1977, 158)

Yayla'da sözü bazen kahramanlar alır. Olayın ilerleyişini onların karşılıklı konuşmaları sürdürür. Konuşma tekniği ile kahramanların canlılığı artırılır ve kahramanların iç dünyaları kendi ağızlarından aktarılır:

"Babanın bulunduğu şehri bir daha söyle bakayım!"

"Rotterdam."

"Bu dürzüler ne yapıyor burada? Dilim dönmüyor…"

"Arkeoloji. Kendileri de arkeolog"

"Arkeolog… Her şeye dilin dönüyor; ahh bir okusaydın!...

Ama hani okul? Kendilerine yetmiyor ki bize artsın." (Baykurt: 2008, 8)

Damağası'na anlatıcı zaman zaman sözü kahramanlara bırakır. Olayları işleyişi kahramanların kendi arasındaki diyaloglarla yön değiştirir:

"— Senin yatağın nerede? Diye sordu.

— Benim yatağım mı?

— Evet. Türkçe anlamaz mısın?

— Öteki odada.

— Burada ne arıyorsun?

— Oturuyoruz. Çay içiyoruz.

— Sen bunu babana yuttur. Ben enayi değilim. Bana Uşaklı Deli Mehmet derler... " (Tahir: 2006, 60)

"— Kaç senedir yatıyorsunuz? diye sordu.

— Altı senedir.

— Çok olmuş. Allah kurtarsın.

— Sizi de!" (Tahir: 2006, 156)

Bir Mülkiyet Kalesi'de de konuşma tekniği kullanılır. Olayların seyri kahramanların karşılıklı konuşmalarıyla ilerletilir:

"– Canın sıkıldı mı?

" – Çook…

— Ben unuttuğunu anladım. Nadir Ağa'ya haber yolladım.

— İyi etmişsin. Siz işi bitiremediniz mi?

— Hayır! Bütün panjurların menteşeleri paslanmış. Değiştiriyoruz.

— Pekâlâ!" (Tahir: 2004, 10)

" – Kim o?

— Açar mısınız biraz?

— Sen kimsin?

— Kanun çavuşuyum.

— Ne istiyorsun?

— Hele açın şu kapıyı iki sözüm var.

— Seni buraya kim gönderdi?

— Siz kapıyı açında…" (Tahir: 2004, 71)

"– Hemen İstanbul'a mı yolculuk?

— Hemen…

— İyi ama…

Doktor ağzındaki lokmayı lezzetle çiğneyip yuttu.

— İstanbul gidilecek bir yer değil galiba…

— Neden?

— İyi bir yer olsa… Demek ki havadisini duymadınız.

— Hayır ola! Bir şey mi var?

— Padişah sabahleyin bir İngiliz gemisine binerek İstanbul'dan kaçmış." (Tahir: 2004, 447)

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da da söz kimi zaman kahramanlara devredilir. Anlatıcı doğrudan fikir tebliğini kahramanlara yaptırır:

""Yakamayacak" kanat çırptı sevinçle ulukepez.

"Şimdi söyle, bana olan sözün ne?"

"Beni iyi dinle sultan. Karınca ülkelerine senin bu koca lop lop gövdenle sefer yapmanın hiçbir gereği yok."

"Allah Allah, nasıl buyruğum altına alacağım o kadar ülkeyi öyleyse? Hiç olmazsa beni görmeliler, değil mi, buyruğum altına girecek karıncalar…"

"Hiçbir gereği yok" dedi Ulukepez" (Kemal: 2008, 66)

Konuşma tekniği, Yaşar **ne Yaşar ne Yaşamaz**'da önemli bir yer tutar. Öyle ki eserin büyük bir bölümünü konuşmalar oluşturmaktadır. Anlatıcı sözü sık sık kahramanlara bırakır:

"Ne oldu Yaşar be?

– Bişey olmadı ağbicim.

– Ne yaptın adama yahu?

– Vallaha bişey yapmadım ağbicim...

– Yapmadın da o mübarek adamı nasıl kızdırdın öyle?

Elbet bişey yaptın ki, imam küplere bindi..." (Nesin: 2008, 15)

"– Gel Yaşar oğlum, gel!... Anlat şu işi hele...

– Anlatayım emice...

– Anlattıkça boşalır, rahatlarsın.

– Candarma seni şubene gönderdi. Sonra?" (Nesin: 2008, 51)

"Koğuşun en yaşlısı,

– Hasta mı? diye sordu.

– Üşütmüş.

– Kafayı mı?

– Dalga geçme...

– Eee, artık havalar soğudu, Oğlanda yorgan yok, döşek yok. Üşütür elbet, olacağı buydu." (Nesin: 2008, 152)

Eserde olayların ilerleyişi çoğunlukla kahramanların konuşmalarıyla sağlanır.

Dik Bayır'da anlatıcı sözü zaman zaman kahramanlara devrederek ortadan kaybolur. Kahramanların kendi aralarında gerçekleştirdiği konuşmalar hem olayın akışını sağlar, hem de kahramanın daha yakından tanınmasına imkân verir. Ayrıca olayların anlatımına görsellik katılmış olur:

"Birer baş soğan koydular her bir bölük ekmeğin bitişiğine.

– Pilav demleninceye kadar konuşalım, dedi kadın...

Nerelisiniz, ne taraflısınız?

– Yozgatlıyız. Oranın köylerinden...

Kadın güleç güleç baktı ayrı ayrı her birinin yüzüne:

– Sizin oradan da ameleden başka hiç bir şey çıkmaz mı?

Arkadaki, şaraplı Alevi sözü yapıştırdı:

– Ameleden başka eyi de zampara çıkar.

Kadın güldü:

Essah doğru, dedi. O yönden iyi gâvursunuz..." (Sayar: 2002, 153)

"Raşit anasına seslendi:

– Ana, torunun nerde?...

– Anasıyle kızın babaevindeler...

– Ağa gardaşim nerde?

Kadın: "Sen cevaplandır der gibi kocasının yüzüne baktı..." (Sayar: 2002, 285)

Acı Lokma'da konuşma tekniğine sıkça başvurulur. Anlatıcı çoğu kez sözü kahramanlara bırakır:

"Dördüncü gün edebiyat, tiyatro kültürü, genel bilgi üstüne yalınkat bir yoklamadan sonra dilmaç beni bir köşeye çekti:

"Birkaç gündür bize orijinal hikâyeler anlattın." dedi.

"Orijinal mi bilmem." dedim. "Ben sadece yaşadıklarımı gördüklerimi; özentisiz, eksiksiz ve katkısız anlatmağa çalıştım."

"Şunları biçimine getirip bir de yazsana."

"Kalemim de dilim kadar dönseydi kolaydı…"

"Bir dene."

"Denedim. Tutmuyor. Herkes kaşık yapar ama Sabahattin Ali gibi ortaya getirmek zor. Söz gelişi onun her hikâyesi bir 'sulfata! Sonra…"

"Tanır mısın onu?"

"Kitaplarıyla. Kendisini görmedim"

Dilmaç elimi kavrayıverdi.

"Benim S. Ali" dedi. " Bundan sonda beraber yazarız. Ben konservatuarda Profesör Ebert'in asistanıyım. Ankara'ya gelince hemen beni ara."

"Baş üstüne ama ben Ankara'ya gelecek miyim?" (Erdinç: 2006, 217-218)

Soba, Pencere Camı ve İki ekmek İstiyoruz'da da konuşma tekniğine başvurulur. Bu şekilde anlatıma canlılık katılmıştır:

"Ramazan sensin galiba?" diyor Musa.

"Benim"

Mustafa'yı gösteriyor Musa.

"Yeni mi bu bebe?"

"Yeni" (Güney: 1999, 92)

"Dayı!"

"Söyle dayım."

"Dayı beni babama dövdürtme e mi?"

"Bir kabahat mi işledin?"

"Bilmiyon mu? Gazetede beni görmedin mi?" (Güney: 1999, 128)

Gemileri Yakmak'ta da anlatıcı zaman zaman sözü kahramanlara bırakır. Olaylar kahramanlar arasındaki konuşma ile ilerletilir:

"Musdo, Zelluş'u uyandırdı:

"Ben gidiyorum Zelluş."

"Nereye"

"Savaşa"

"Ne savaşı?"

"Şehir içi İstihkâm Birliği Manga Kumandanı oldum."

"O ne uzun şeymiş öyle?"

"Eve sık sık gelirim, merak etme, Memo'ya iyi bak." (Bahadınlı: 1977, 60)

İş Sürgünleri'nde dış öyküsel anlatıcı sözü bazen kahramanlara bırakır. Eserde konuşma tekniğine bolca yer verilmiştir.

""Şu stempelleri işin bitince gene masama boy demedim mi be oğlum?"

"Çalışmaktan mühürlerin işi bitmiyor ki Ramazan Bey."

Ramazan Bey kendisine verilen bu anlamlı yanıttan alındı.

"Çalışacaksın tabi kardeşim. Bu zamanda kim kime çalışmadan para veriyor?" diye konuştu. Sonunda da Sivaslının kâğıtlarına mühürler vurup alımlı alımlı imzalar çaktı.

"Söyledim ya yeniden söylüyorum arkadaş. Şu ikisini kendi elinle Sivas'a yollayacaksın. Bunlar da konsolosluğa tastik ettirildikten sonra sende kalacak. Oldu mu?"

"Oldu" dedi Sivaslı. Kuyulardan geliyormuş gibi deni bir sesle." (Dal: 1977, 16-17)

Göçük'te olayların seyri bazen kahramanların karşılıklı konuşmalarıyla değiştirilir:

"– Bana bak ulen."

"– Buyur ağam."

"– Bu gece burada kalacağız."

"– Olur ağam." (Çetin: 1977, 13)

"– Ne işin var senin burada niye girdin bu mezara?" diye sordu.

"– Ben girmedim ki kardaş… Beni getirip gömdüler buraya."

"– Kim gömmüş, niye gömmüşler ki?"

"–Hele kaldır beni buradan bi yol. Üşümüşem, çok üşümüşem." (Çetin: 1977, 17)

"– Ne ulen kara sevdaya tutulmuş bir halin var.. Yoksa gönlünü kaptırdın mı o kıza ha?"

"– Yok, be ustam." dedi. İbrahim gene utangaç önüne baktı.

"– Hadi hadi bırak dertlenmeyi şimdi hem dur bakalım daha ne kızlar ne avratlar göreceksin daha" (Çetin: 1977, 61)

Yağmur Sıcağı'nda anlatıcı sözü zaman zaman kahramanlara bırakmıştır, olaylar kahramanların karşılıklı konuşmalarıyla açıklık kazanmıştır:

"Babam" diyordu. Solumaktan konuşamıyor "babam" deyip susuyordu.

"N'olmuş babama?"

"Babam… öğleyin…dairede…kriz geçirmiş."

"Neee?.."

"Çalışırken bir kalp krizi geçirmiş. Hastaneye kaldırmışlar."

"Çapa'da Üniversite hastanesinde şimdi…" (Ceyhun: 1978, 34)

""İşçi Partisi mi?"

"Evet."

"Şu tip dedikleri mi?"

"Tip dedikleri ya!.."

"Talebeeeeee!... Heleee?.. Gözlerimin içine bak hele… Göz ışıltısı yanıltmaz adamı!... Dediğin şey komünistlik olmaya?"

"Hıh. Kim komünist diyor ona?"

"Herkes…" (Ceyhun: 1978, 124)

4.2.3. İç Konuşma

İç konuşma, kahramanların zihin dünyalarındaki konuşmadır. Bu teknik kahramanların iç dünyalarını yansırtmada, onların karekter yapılarını çözümlemede yarar sağlamaktadır. Bu teknikte kahraman iç monolog ya da iç diyalog yapar:

"Roman kahramanlarının, doğal olarak içinde bulundukları psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle -karşısında biri varmış gibi- konuşması, tartışmasıdır. 'İç Diyalog'u şekillendiren cümleler, gramer kurallarına uygun olarak vücut bulur. Cümlelere genellikle konuşma havası hâkimdir. Cümleler, kişinin o anki psikolojisine göre, telaş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre şekillenir ve öylece okura yansır."(Tekin: 2006, 257)

Kara Ahmet Destanı'nda iç diyalog yöntemine bir yerde başvurulur. Ahmet, muhtarın evini yakmaya karar verip samanlığa doğru ilerlerken karşısında muhtar varmış gibi konuşur. Bu konuşma Ahmet samanlığı ateşe verip kaçana kadar devam eder:

"Ahmet!..."

"Hooop!..."

"Sen mi geldin dayım?"

"Ben geldim…"

"Yakacak mısın samanlığımı?"

"Evini de samanlığını da yakacağım kibritle!..."

"Ben seni daha büyümedi biliyordum, büyümüşsün maşallah!..."

"Maşallah ya korkudan ne diyeceğini bilemiyorsun değil mi?" (Baykurt: 1977, 92)

Ahmet karşısında muhtar varmış gibi konuşur. İçinden evi yakacağını muhtara söyler, muhtarı yalvartır. Bu ona cesaret verir. Ahmet, samanlığı yakana kadar zihnindeki muhtarla konuşur.

Eserde şahısların kendilerini sorgulamak ya da dış dünyayı eleştirmek amacıyla yaptığı iç konuşmalar da vardır. Bu konuşmalar, şahısların iç dünyalarını nazara verir.

Bayram, Daşduraklı Hilmi'nin zoruyla başladığı namazını kılarken bir yandan da çocuklarının geleceği hakkında kendi kendine konuşur:

"(En önemlisi de bu oğlanın okulu! Bitiyor beşi! Ben desem bir hoca yanına verelim, direm direm direnir anası olacak. Desem okutmayalım, okuyanların ne boka yaradıkları belli! Evin içinde isyan çıkarır, yatıştırmak ölüm olur… "Çıraklığa verelim." Kessen he demez. Böyle asi karı yoktur dünyada! Neyse…)"

Kaldığı yerden sürdürüyordu okumasını, selam verdi sonra" (Baykurt: 1977, 13)

Eserin başkişisi Ahmet de davası için elinden geleni yapıp yapmadığı noktasında kendini sorgular:

"Kendi kendini sorgulamak istiyordu: Sen gereği kadar akıllı olabildin mi? Anlattın mı haklı olduğunu? Kendin anladın mı dostun kimdir, daha kimler olabilir? Anladın mı düşmanın kim görünürdeki görünmezdeki düşmanın? Anladın mı sermaye, nedir sermaye? Nasıl devinir, nasıl yer içer? Anladın mı halk nasıl bilinçlenir? Anladın mı niçin umut kesilmez işçi sınıfından, düşürülmüş olsa da sendikacılığın, sarı sendikacılığın çıkmazlarına?" (Baykurt: 1977, 360)

Doruktaki Öfke'de, kahramanların iç dünyaları hakkında daha ayrıntılı bilgi sunmak amacıyla onların iç konuşmalarına yer verilir.

Babasıyla birlikte şehre gitmek isteyen Mıstan'ın içinden geçenler şöyle verilir:

"(…) Babasına kalsa götürmezdi.

"Yük olur belliyor herhal. Oysa yük olmaz. Hiç yük olmaz. Onlar nasıl yapıyorsa, öyle yapar o da…" (Toy: 1977, 21)

Eşe'ye âşık olan Mıstan'ın korkuları iç konuşma ile okura bildirilir:

"Ya bir başkası varsa gönlünde. Ya birinin alazı düştüyse içine. Şimdi olmaz der kestirir mi. Sen yan artık o zaman. Yan ki damının dibindeki kekliği uçurmanın acısıyla göreyim. Ama nereden aklıma gelecekti. O benim akrabam. Hem de birlikte büyüdüğümüz dam komşusu. Bir aykırılığını da görmedim şimdiye görsem." (Toy: 1977, 40)

Yayla'da, kahramanların iç konuşmalarına da yer verilir. Eser kahramanları karşısında biri varmış gibi konuşurlar, yani hayali bir kişiyle diyalog kurarlar.

Morsay Yaylası'nda yapılan kazının iyi sonuç vereceğini ve kendisinin ödül alacağını hayal eden Hoca Bey, bu tür bir iç diyalog yaşar:

"İlk soru: "Kısa yaşam öykünüz efendim?"

Evet, kısa yaşam öyküm: Batı Anadolu'da küçük bir kasabada doğdum. Her yanından eski yapılar çıkardı. Arkeoloji merakım buradan başlar. (…)

İkinci soru: "Dünyaya yeniden gelseydiniz hangi mesleği seçerdiniz sayın profesör?"

"Dünyaya yeniden gelsem yine arkeolojiyi seçerdim tabii." (Baykurt: 2008, 15-16)

Kahramanın iç dünyasını aydınlatan bu iç konuşmalar bazen de tek taraflı olur:

"Yaz olduğu halde şafaklar ayaz, baksana! Örtünmesi iyi çocuğun Kamer Ana da örtünmüş, aferin! Sanki kapacak var aferin! Pilli feneri yeniden torunun göğsüne kaydırdı:

"Aferin Gülcan'a! Yavaş yavaş kız olup gelir… Dayansın yaylanın hem de köyün oğlanları!..." (Baykurt: 2008, 1)

"(…) Ama tutmuyor uyku. "Tutacağı da yok kara dinlinin!... İyisi mi, kalk Çakır! Kalk fırla! Kalk da bir an önce dünyayı teslim al! Dünyayı dedik sözün gelişi. Yaylayı al! Sabahı al! İmamlar el koymadan, kalk sen el koy sabaha!..." (Baykurt: 2008, 2)

Damağası'nda da kahramanların iç konuşmalarına da yer verilir. Bu iç konuşmalar aracılığı ile bireyin dünyası okura açılır.

"Çöküк Rıza Efendi, içinden: "Sahi biliyor yahu" dedi. "Malatya Cezaevi'ni vasfetmeseydi de", " Ben gaipten haber vereceğim." Deseydi inandık gittiydi..." (Tahir: 2006, 129)

"Altı senedir parasızlık böyle devam ettiği halde, buna bir türlü alışamayışına tekrar şaştı ve tekrar, " Parasızlığa demek alışılamıyor arkadaş" dedi." (Tahir: 2006.137)

"Kitaplı Casus, meseleyi biraz anlar gibi oldu. " Tarih tekerrürden ibaret, doğru" diye gülümsedi, "Dört sene evvel, Çankırı'daki numara, bizimle konuşmak yasak!" (Tahir: 2006, 138)

"Bundan daha küçük bir sebeple, meselâ İstanbul tramvayında bir kadına sarkıntılık ettiğinden dolayı, hiç tanımadığı herifleri kaç kere yumrukladığını düşündü. " Sabırlı mı oluyoruz? Ahlâkımız mı bozuluyor?" diye düşündü." (Tahir: 2006, 148)

Eserdeki iç konuşmalardan kahramanların olaylar hakkındaki yorumlarını, iç muhasebelerini gözlemlemek mümkündür.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde, kahramanların iç dünyalarını daha açık bir şekilde ortaya koymak amacıyla iç konuşmalara da yer verilir. Kahramanın yaşadığı olaylar karşısındaki his ve fikirleri iç konuşmayla aktarılır.

"Marangoz Mahir Efendi, halının üzerine oturup ayaklarını uzatmış, kollarını arkaya dayayıp, som yaldızlı tavanı seyre dalmıştı. "Gâvur alçıya can vermiş! Boyayı içirmiş! Gâvurda ince zanaat ileri!"" (Tahir: 2004, 5)

"Zât-ı şahane de marangoz olduğundan, bir küçük menteşenin beş dakikada takılacağını bilir! " Bizi unuttu efendimiz! Sağ olsunlar!"" (Tahir: 2004, 7)

"Yalnız berrak gökyüzünde kocaman bir kuşkanatlarını ağır ağır, tembel tembel çırparak, yokuş yukarı gibi uçuyordu. "Gökyüzünde yokuş ne arasın bre Mahir! Şaşırdın mı sen?" Gülümsedi." (Tahir: 2004, 8)

"Beş yüz lirayı almadığı ne güzel olmuştu.

"Padişaha hainlik edenin iki gözü kör olur."" (Tahir: 2004, 12)

Dik Bayır'da kahramanların iç konuşmalarına da yer verilir. Bu iç konuşmalar bir yandan kahramanın his ve fikir dünyasını ortaya koyar, bir yandan da ele alınan olayların arka planını aydınlatır:

"Söz Gani'nin idi. Kimse de önünde duramazdı...

"Yakaladım dürzüler ibiğinizden, Ters davul çalmak ne imiş? Onu da ben size gösteririm..." (Sayar: 2002, 46)

Köylülerin kendisi hakkında dedikodu çıkardığını öğrenen Gani bu şekilde onlardan intikam almayı düşünür.

Gani'nin Almanya'ya gitmesiyle kooperatife bakan Tek Bekir işin içinden çıkamayınca kendi kendine düşüncelere dalar:

"Ula, ne bok çukuruna düşürdüm kendimi... Çık çıkabilirsen işin içinden. Çık çıkabilirsen gayya kuyusundan. Sonra kendini toparlıyor, içinden konuşuyordu: "Çıkacağım bu işin içinden, hemi de tüm dediklerimi, düşündüklerimi yapmak gavli şartıyla... Temur soyluğu burda gerek adama. Onların ki dinli olmuş namuslu olmuş. Benim ki namuzsuzca, dinsizce de olsa çıkacağım bu işin içinden..." (Sayar: 2002, 64)

Acı Lokma'da kahramanların iç konuşmalarına da yer verilerek oların duygu ve düşünceleri daha açık olarak ifade edilir:

"Üçü de soruyordu kendi kendine zaten. Bir kez daha sordular:

"Korkuyor muyum?"

"Yok canım, çocuk değilim ya!" (Erdinç: 2006, 15)

""Yüzbaşının yanına gideceğiz de…"

"(Ne var, cepte ekmekle gidilmez mi sizin yüzbaşınızın yanına?) Peki, gidebiliriz." (Erdinç: 2006, 43)

""(Ben yanmazsam, sen yanmazsan, biz yanmazsak, nasıl…)"

"Nasıl nasıl? dedi babam. "Sövüyor musun?"

"Hayır, Elham okuyorum!"

"Pek benzemiyordu elhama"

"Kurtuluş elhamı bu." (Erdinç: 2006, 256)

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmekm İstiyoruz'da kahramanların iç konuşmalarına da yer verilir. Kahramanın his ve fikir dünyası bazen dış öyküsel anlatıcı aracılığıyla bazen de kahramanın iç konuşmalarıyla okura aktarılmıştır:

"Sizleri yalnız bırakmayacam, verdiğim sözü tutacam." (…)

"Arkadaşlarım! Sizleri bakacam!" (Güney: 1999, 111)

Kendisini cezaevinden kurtaran arkadaşlarına bakmayı kararlaştıran Mustafa içinden bunları geçirir.

Gemileri Yakmak'ta da kahramanların iç konuşmalarına yer verilmiştir. Bu iç konuşmalar, kahramanın duygu ve düşünce dünyasının ortaya konulmasına yardımcı olmuştur.

"Musdo evden hızla uzaklaştı. ["vay namussuzlar. Şu anda bizim eve de uğramışlarsa! Zelluş'u alıp götürmüşlerdir. Memo'yu Memo'yu süngülemişlerdir. Düşman askeri çocukları büyükleri öldürür gibi öldürmezlermiş, havaya atar, süngüyü altına tutarlarmış. (…)]" (Bahadınlı: 1977, 104)

"[Doktor, her şeyi biliyor, benim hangi nedenle geldiğimi de biliyor, iyi ama bunları bana niçin söylüyor? Her şeyden haberim var' demek istiyor. Beni adam yerine koyuyor.]" (Bahadınlı: 1977, 133)

İş Sürgünleri'nde de kahramanların iç dünyaları, iç konuşmalarla yansıtılmıştır:

"Toplumumuz kurallarından habersiz bir yabancı işte n'olacak." diye geçirdi kafasından." (Dal: 1977, 5)

"Allah'ını sevsinler koçum, Ford gibisi yok arkadaş..." diye sevecen bir sesle mırıldandı. (Dal: 1977, 6)

"Öğretiler yaşamı, kavgayı ve sevmeyi bunca yalın bir antlımla anlatabilseydi…" diye geçirdi kafasından." (Dal: 1977, 30)

Göçük'te iç konuşma sadece bir yerde kullanılmıştır:

"– Vay namuzsuzlar." dedi kendi kendine, silahına daha bir sarıldı (…)" (Çetin: 1977, 116)

Yukarıda Kezban'ı muhtarın adamlarından kaçıran Şehmuz'un iç konuşması verilmiştir.

Yağmur Sıcağı'nda da bireyin iç konuşmasına yer verilir:

"Vay tazem vay!.." dedi içinden. "Dellenecek bre fukara avrat. Aklını fıttırıverecek nerdeyse." (Ceyhun: 1978, 57)

Hanımının düşünceli halini gören hizmetçi Kâtibe içinden yukarıdaki sözleri geçirir.

Benzer şekilde artık yaşlandığını ve yeni bir iş öğrenemeyeceğini düşünen Osman Baba da içinden şunları söyler:

"Kocamış adam eli yeni bir işe yatabilir miymiş bre? Yeni bir mesleğe, bu yaştan sonra toy bir çocuk gibi soyunabilir miymiş bre Koca Osman? Sen deee!" (Ceyhun: 1978, 113)

4.2.4. Gösterme-Betimleme

Gösterme bir olayın okurun gözünde canlandırılmasıdır:

"Gösterme, bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır."(Aytür: 1977, 22)

Betimleme (Tasvir), ise yazarın bir şahsı ya da bir mekânı kelimelerle resmetmesidir:

"(Tasvir) temel niteliği itibariyle anlatma, somutlaştırma demektir. Bir şeyi somutlaştırmak ise, onun karakteristik çizgilerini, rengini ve ruhunu canlandırmak demektir."(Tekin: 2006, 197)

Kara Ahmet Destanı'nda gösterme tekniği betimleme yöntemiyle iç içe uygulanır. Anlatılanları daha canlı hale getirmek için anlatıcının anlatımı şahısların diyaloglarıyla desteklenir:

"Eskisinden daha düzgün, şehir evi gibi çatılı kiremitli yaptırmıştı yeni evini muhtar olacak, Samanlık deliği demir kapaklı, içten kitli gübre deliği demir kapaklı kitliydi. Çırayla, kandille geceleri kimse dolaşmıyordu ahırda. İndirip kaldırılan camlı fenerlerden almıştı. İkişer pilli, Çin malı elektrik fenerlerinden almıştı." (Baykurt: 1977, 224)

"Bu sefer Ali atıldı Bayram'ın kucağına. Bir anda aldı altına, betona betona sürtmeye başladı başını. "Adam olda, sen de ol ulan! Sen de ol, sen de ol!..." diye diye sürttü başını. Sonra Haççа gelip çekti kolundan. " Aman komşu, şaka dayağı mı çekiyorsun herifime?

Biz kendi aramızda çekişiyoruz, sana ne bundan?" diye çıkıştı, göz etti sonra Ali'ye." (Baykurt: 1977, 244)

Doruktaki Öfke'de betimleme tekniği kullanılmadığından anlatımı canlı kılmak amacıyla gösterme tekniğine sıkça başvurulur.

Mekânların anlatımında da bu teknikten yararlanılmıştır:

"Ormanı aşar aşmaz şaşkınlıkla durakladı Mıstan. Ağaç çizgisinin bittiği yerde birden kayalar başlıyordu. Kahverengi çıplaklığın güneş altında parıldadığı taş kütleleri. Korkuyla bakındı çevresine. Sonra güç almak ister gibi dönüp geriye baktı." (Toy: 1977, 23)

"Dere, kuytunun ıssızlığına şıpırtılarıyla uyak tutuyordu. Taşların çevresinde dönen kabarcıklar, gün ışığında yakamozlanıyor. Duru, serin bir yel, koyağın dinginliğini titretiyor." (Toy: 1977, 34)

Yayla'da bazı olaylar gösterme yöntemi ile canlandırılır. Bazı mekânlar da bu tekniğe dayalı olarak anlatılır. Eserde gösterme yöntemi, betimleme ile iç içe verilir:

"Duru gökte, ak bulutlar, denizden dağlara koşuyor. Kamçı kırbaç bir rüzgâr, bulutları önüne katmış alıp götürüyor. Çadırın üstünde çamın dalları hışırdıyor. Orman durmadan "vuuvv, vuuv" ediyor?" (Baykurt: 2008, 1)

"Altı çam, üstü çam, ormanı yarıp geçen yolun yirmi metre altında eski patikanın kıyısındaydı Öksüz Mıstık Pınarı. Şır şır akıyor." (Baykurt: 2008, 21)

"Osman Çakır, bostanın içinde elinde kürek, parçalarını dize kadar çemremiş, bir o yana bir bu yana koşup duruyor. Bayırın yüzünde bahçe. Bir yanda patates, fasulye, lahana, hıyar acur; bir yanda domates, patlıcan, biber. Bir yanda kelekler. Bir yanı kırlık, su çıkmıyor, karpuz ekilmiş oraya da. Kıyılarda elma, erik, armut, zerdaliler var. Dökülmüş saçılmış erikler, kurtlu elmalar yerlere düşmüş. Osman Çakır, epey uzaklardan dolaştırıp getirmiş suyu. (…) Ter içinde boynu beli. Alnında damlalar sel olmuş. Durmadan bir oraya bir öteye dürtüyor bel küreğini." (Baykurt: 2008, 53)

Damağası'nda Çorum Cezaevi'nin mimarî yapısı ve iç mimarisi gösterme tekniğinden yararlanılarak anlatılmıştır:

"Burası ancak iki kişinin yan yana yürümesine müsait, alçak tavanlı uzun bir yoldu. Tam karşısında adam boyu yüksekliğinde biricik pencereden ışık alıyordu. Esasında bunlar mahpushanenin inzibatını bozanları teker teker kapatmak için yapılmış zindanlardı. Toprak seviyesinden bir buçuk metre aşağı indiler. Beher küçük odanın

dışarıdaki beton oluğa açılan bir penceresi vardı. Yere bir kişilik bir yatak serildiği zaman kenarında bir karışlık yer kalacak kadar dardı. Ancak yere çömelince, pencerenin üzerinden üç parmak kadar gökyüzü görünür, ayağa kalkıldı mı o da kaybolarak, beton oluğun bir tarafı pencereyi sımsıkı kapardı." (Tahir: 2006.130)

Eserde bazı kahramanların fiziksel özellikleri bu teknikle anlatılmıştır. Böylece okur, kahramanı gözünde canlandırma imkânı bulmuştur.

"Hasan Kırat pek uzun boylu, pek zayıf, pertropi bulunan sırtı kamburca bir delikanlıydı." (Tahir: 2006, 11)

"Yüzbaşı Bey o kadar ufak tefek bir adamdı ki, insan, ömründe böyle küçük bir yüzbaşı görmediğini düşünerek, bunun herhalde ordudan tard edildikten sonra dert ile küçüldüğünü zannederdi. Suratı iki tane gayet kalın, gayet çatık kaştan ibaretti. Omuzları daracık, bacakları biraz çarpık, elleri insanı şaşırtacak kadar kocaman yumru yumru idi. Derisi ancak kömürcülerde görülen esmerlerdendi." (Tahir: 2006, 48)

"(…) İt koço idi. Kısacık boylu, kolları adeta uzun, gözleri bir hoş olduğundan renkleri bilinmez, sefil, fukara bir adamcağızdı." (Tahir: 2006, 100)

Damağası'nda üzerinde durulan önemli kahramanların fiziki özellikleri mutlaka verilmiştir. Bu sayede romanın görselliği artmıştır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde bazı görüntülerin ve hareketlerin okuyucunun zihninde canlanmasını sağlamak için gösterme tekniğine başvurulmuştur.

"Sırtında, fitilli kadifeden boz bir elbise, ayağında asker postalları, başında püskülü yolunmuş eski bir fes vardı. Fesi kulaklarına kadar geçmiş, hazır elbisenin kolları, ellerinin üstünü örtmüştü. Pantolon ütüsüzdü. Yanında üstü gemici brandasıyla katlanmış bir takım zembili duruyordu." (Tahir: 2004, 5)

Yukarıdaki parçada Mahir Efendi'nin görünümü, gösterme tekniğiyle okurun zihninde canlandırılmıştır.

Mahir Efendi'nin fiziksel görünüşü bu teknik ile okura anlatılır.

"Mahir Efendi, uzun boylu, geniş omuzlu, esmer, elmacık kemikleri hafifçe çıkıntılı, kara çatık kaşlı, siyah gözlü, siyah bıyıklı, otuz yaşında bir adamdı. Bıyıkları aşağı doğru sarktığı için olduğundan beş yaş daha büyük görünüyordu." (Tahir: 2004, 5)

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da filler sultanı ile ulukepezin tasvirlerine yer verilir:

"Filler Sultanı bir ak güvercinden daha ak, iri, görkemli bir fildi. Tahtına oturmuş, gelecek ulağı bekliyor, yerinde duramadığı her deviniminden belli oluyordu.

Derken, biraz sonra beklediği ulak, ulukepez geldi. Bu kuş hüdhüdlerin başıydı. Geniş ak, kara kanatları belli ki yorulmuştu. Uzun, başında, boynunda bir yay kabarmış kepez turuncuydu. Tüyleri, balkıyan bir güneş turuncusunda yalp yalp ediyordu. Göğsünün ince sarı tüyleri benekliydi." (Kemal: 2008, 7)

Dik Bayır'da kahramanların bazı davranışlarının ve mekâna ait unsurların okurun gözönünde daha iyi canlanması için gösterme yöntemine başvurulmuştur. Bu yöntem aracılığıyla anlatıma görsellik katılmıştır:

"Beydiyar, Orta Anadolu bozkırını çizgi çizgi yaran, irili ufaklı binlerce dereden birini kuytusuna oturmuş, orta boylu bir köydür. Sağında, solunda uzanan düzlüklerden bakınca gözükmez. Düzlük uzayıp gidiyor sanır insan. Ama bir noktada hemen burnunuzun dibinde biter. Can alıcı, bir uzun yeşil şerit çıkıverir göz şenliğinize...

Diklik, "ha babam" dedirtecek türdendir dizlere... Evler birbirinin sırtına binmiştir. Alttaki evin damı, üsttekinin avlusu düzlüğüne karışır." (Sayar: 2002, 9)

"Türdüler'in kayalık, ıssız deresine doğru kaydılar. Dereye gelince durdurdular arabayı. Hız karışımı bir heyecanla her iki kardeşini de yüz çizgileri gerilmiş gözleri büyümüştü...

Arabanın ortasına kapaklanmış yüzüstü yatan Elif'in başına hırslı bir yumruk indirdi Celal." (Sayar: 2002, 261)

Acı Lokma'da tasvire çokça yer verilmez. Sadece bir yerde; Hamurkâr Süleyman'ın fizikî görüntüsünü anlatmak için bu yönteme başvurulur:

"(…) Bilekleri var, on iki burgatalık halat. Yumrukları var, bahadır topuzu. Un çuvalından yapılmış donu, gömleği içinde yüz okkalık bir et – kemik çatkısı Bu çatkının içinde bir çocuk yüreği. Tepesinde kirpi tıraşlı bir kafa. İki yanağında iki elma. Bir de kız sesi işte sana Süleyman!" (Erdinç: 2006, 190)

Eserde bazı mekânların ve olayların daha canlı hale gelmesi için gösterme tekniğine başvurulur:

"Karşıdan koşarak gelen biri görünür. Sanırsın, ya onu kovalıyan var, ya da onun bir kovaladığı. Oysa ikisi de yok. Ama o çılgınca koşar. Saç sakal toz. Ayağında uçkurlu bir ak don sırtında önü yırtmaçlı bir ak gömlek. Boynunda manda burnu kadar bir muska. Gözleri kan çanağı. Ağzında köpük." (Erdinç: 2006, 62)

"Babamı görünce ikisi birden kalkıverdiler. İrileşen gözlerinde bir tanıyamamışlık boşluğu vardı. Tanınacak gibi de değildi babam. Sanki odadan değil, bir başka yerden, bir bilinmezlikten, bir karanlıktan ayak sürüyerek gelmiş, geceliği ve takkesiyle öylece dikilivermişti karşılarına. Alt dudağı sarkmış, kolları dizlerine varırcasına uzamıştı. Uykuda gezer gibiydi." (Erdinç: 2006, 138)

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da kahramanların bazı davranışlarını daha görsel hale getirmek için gösterme tekniğine başvurulur. Bazen de bir nesneyi okurun gözünde canlandırmak için gösterme yapılır.

"Açık kiremit rengi ince bir dal uzanmış duman tadında bir göğün üstüne ve Mustafa'nın bu güne dek hiç görmediği. Ne kuşları olduklarını da bilmediği iki güzel kuş bu yeşil yapraklı, ince dala konmuşlar.

Boynuna narçiçeği bir kurdele bağlı, uzun kulaklı, beyaz karınlı, sırtıkara sevimli bir köpek, çizgili bir lastik topla, kırmızı beyaz çizgili bir, topla, sevinçle, coşkuyla oynuyor." (Güney: 1999, 38)

Burada tasvir ve gösterme iç içe yer alır.

Gemileri Yakmak'ta, kahramanların bazı hareket ve tavırlarının okurun gözünde daha iyi canlanması için gösterme tekliğine başvurulur:

"Memo yerinde duramıyordu. Geçen saniyeler ona günler gibi uzun geliyordu. Önde duran küçük bir taşa şut çekti. Taş gitti karşı duvara çarptı. Kendine oranla kocaman bir çekirge ölüsünü taşımaya çalışan bir karıncayı ayağının ucuyla ezdi. Dişlerinin arasından dilinin itimiyle tükrük çıtlattı. Kapı açıldı Kürt Abdullah göründü. Ceketini omzuna atmış, kasketi sağ yana eğik, belinde acem şalı, ağzında sigara sallana sallana yürüyordu. Memo bekleyemedi, ona doğru koştu." (Bahadınlı: 1977, 22)

İş Sürgünleri'nde de gösterme yöntemine yer verilir. Bazı olayların, kişilerin ve mekânların okuyucunun gözünde daha iyi canlanması için bu yönteme başvurulmuştur:

"Bıyıkları yüzünü örtecek denli kocaman esmer suratlı adam, arabanın penceresinden yarı beline değin sarkıp öndeki arabanın Alman sürücüsüne bağırdı." (Dal: 1977, 5)

Burada gösterme, tasvir birlikte kullanılmıştır.

"Oturduğu iskemlede iki elini usulca dizine koyup gövdesinin yarısını masanın üzerindeki kağatlara doğru eğen Sivaslı " Anladım, beyim" dedi nefeslenir gibi." (Dal: 1977, 11)

"Masanın üstü katlanmış yaprakları kaymış kesilmiş yırtılmış Almanca gazete ve dergilerle doluydu. Masa bitişik bir kişilik yatak üzerinde de bu dağınıklık görüntü sürüp gitmekteydi." (Dal: 1977, 29)

Eserde şahıs tasvirine de yer verilmiştir:

"Ağzı açıldıkça altın dişleri gözüküyordu Ramazan Bey'in. Kırışıklarla boğumlanmış etli suratının üstü küçük kuyucuklarla doluydu. Bu kuyucukların içinde yeni kesildikleri belli olduğu halde yeniden çıkmaya hazırlanan sakal kılları vardı. Dudakları etli ve soğukta kalmış insanlarınki gibi morarıktı. Şakağının üstünde daha açık bir morlukta engebeli bir etbeni durmaktaydı. Etbeni kendi üzerinde uzunlukları çeşitli üç dört kıl yetirmişti. Bunlar da ona garip bir örümcek görüntüsü vermekteydi." (Dal: 1977, 12)

Göçük'te kahramanların bazı hareketleri ayrıntılarıyla verilerek görsel hale getirilmiştir.

"Derken iç lastik çıkarıldı… Patlak olan yerini zımparaladılar iyice… Parladı, temizlendi orası. Sonra sıcak kaynaklardan birini üstüne koydular hemen. Böylece Seyyidler köyünün dışında ilk duman tütüyordu. Bu kez pehlivan krikosu değil pompa da çıktı ortaya… Gene İbrahim'in soluğu, gene İbrahim'in teri. Ve kamyon kasasının sol yanı yavaş yavaş eski yerine iniyordu." (Çetin: 1977, 48)

Yukarıda bir teker tamiri görselleştirilerek anlatılmıştır.

"Önce parmağının arasında tutlu sigarayı, sonra avucunun içine koydu. Boyuna posuna, rengine biçimine baktı. Ama bir türlü yakamadı, ağzının ucuna götüremedi sigarayı." (Çetin: 1977, 128)

Eserde çok kısa da olsa şahısları ve mekânları tanıtıcı tasvirler yer alır.

"Ve sol yanağında Halep çıbanı ve ağzında bir diziye altın dişleri olan Şehmuz vardı." (Çetin: 1977, 11)

"Yer yer boyaları dökülmüş, solmuş, ahşap bir köşktü burası. Panjurları sıkı sıkı kapatılmış ve eski parke, eski kumaş ya da eski naftalin kokularına bürünmüş bir köşk." (Çetin: 1977, 164)

4.2.5. Mektup Tekniği

Mektup hem bir tür hem de bir teknik olarak karşımıza çıkar. Mektup tekniğinin romana girmesiyle hem olayların akışı düzenlenmiş hem de olaya farklı kahramanlar dâhil edilerek farklı bakış açıları ortaya konulur.

Yayla'da mektup tekniğine yer verilir. Eserin başkişisi Çakır Hasan, işsizlik yüzünden oğlunu Hollanda'ya işçi olarak göndermiştir. Oğlu Şükrü zaman zaman ailesine mektup göndedir. Gönderilen bu mektuplar eserde mektup tekniğine bağlı olarak verilir:

"Kıymetli Babam, Anam ve çocuklarım! Sağlık haberlerimi size ulaştırmak için bu kartı gönderiyorum. Bu resim Hollanda'nın meclisidir. Birkaç kez önünden geçtim. İçini gezmek, nasip olmadı. Burada hasretlik acı gelmeye başladı. İzin için soruyorum daha dört aydan fazla var diyorlar. Para göndereyim mi? Ben iyiyim sizde sağlınızı bildirin. Büyüklerin ellerinden, küçüklerin gözlerinden özlemle öperim." (Baykurt: 2008, 77-78)

Eserin sonunda Şükrü'nün kızı Gülcan'ın babasına yazdığı ama gönderemediği mektup yer alır. Bu mektup "Gönderilmemiş bir Mektup" başlığı altında verilir. Bu mektuptan bir bölüm:

"Baldan Tatlı Babam;

Her şeyden önce üzerime farz olan Tanrı selamlarımı sunar, değerli ellerinden öperim. Nasılsın tatlı babacığım, iyi misin? İyi olmanı bizi yaratan ulu Tanrı'dan her zaman dilerim. Sen de benden ve bütün bizlerden soracak olursan, hamdolsun, şu mektubumun son satırlarına kadar vücudumuz sağlık üzeredir. (…)" (Baykurt: 2008, 269)

Damağası'nda da mektup tekniğine yer verilmiştir. Kitaplı Casus'un nişanlısı Bedia'nın Kitaplı Casus'a gönderdiği mektupla Kitaplı Casus'un özel hayatı ile ilgili ayrıntılar verilir:

"Sevgili Cemalciğim,

Çelikliden attığın mektubu aldım. Pek meraktaydım. Allah senden razı olsun. Gittim gideli deli gibiyim. Elim işe gitmiyor. Ama kaderimizde ayrılık da varmış. Sen hiç

üzülme. (…) Mahpushane binası nasılsa bildir. Başka ne yazayım. Ellerinden öperim. Bedia." (Tahir: 2006, 177)

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da Yaşar İstanbul'a gidince beşik kertmesi Anşe'nin ona mektup yer alır:

"Anşem mektubunda, "Artık buralarda durasım dayanasım kalmadı. Gücümü, direncimi yitirdim, beni oraya aldırtacaksan aldırt, yoksa anam babam beni burda bir zengin oğluna, illede vermek istiyorlar, evleneyim diye zorluyorlar. Ya kendimi öldüreceğim, yada benim için ölümden bin beter olan yolu seçip o zengin oğluyla evleneceğim..." diye yazıyordu." (Nesin: 2008, 150)

Eserde yer alan mektuplardaki bilgiler de vak'anın işleyişine katkı sağlar.

Dik Bayır'da vak'a kurgusuna uygun olarak mektup tekniğinden yararlanır. Beydiyar'dan Almanya'ya gidenler köye mektup yazarlar. Beydiyarlılar da bu mektuplara cevap verirler.

Mektuplar aracılığı ile olay örgüsünde ilerleme kaydedilir. Anlatıcının anlatmadığı, atladığı kısımlar mektup aracılığı ile anlatılır.

Eserde Raşit'in evine ve işi Halime'ye yazdığı mektuplar, Müslim Ağa ve Halime'nin Raşit'e yazdığı mektuplar ve Gani ile Emet arasındaki mektuplaşmalar mektup tekniğinden yararlanılarak esere dâhil edilir. (Bkz. Sayar: 2002, 97-98, 100-101-102, 104, 106-107-108, 111-112-113)

Acı Lokma'da mektup tekniğine de yer verilmiştir. Mektupta yer alanlar uzun uzadıya verilmez. Eserde iki mektup vardır. Birisi Ferit'in ailesine gönderdiği mektup, diğeri Halil Efendinin oğluna gönderdiği mektup:

"Babam yine iki üç cebini yokladıktan sonra bir mektup bulup çıkardı. Açtı. (…) Ağabeyin yazın neden gelmediğini, nasıl hastalandığını uzun uzun anlatıyor, sonunda da "prevantoryum için sıra beliyorum, baba" diyordu. "Çünkü benimki de annemin hastalığı…" (Erdinç: 2006, 109)

"Ertesi yaz babamdan yol parası beklerken kısacık bir mektubu geldi. "Orada rahatına bak. Bizim ev ev değil. Zaten bu yaz ben de köyden inmeyeceğim" diyordu." (Erdinç: 2006, 154)

Göçük'te de mektup tekniğine yer verilir. Olaylardaki bazı gelişmeler mektupla bildirilir. Eserde yer alan tek mektup Şehmuz'un İbrahim'e yazdığı mektuptur. Bu mektupta Kezban ile ilgili gelişmelere yer verilmiştir. (Çetin: 1977, 248-249)

4.2.6. Özetleme Tekniği

Özetleme verilen tanımın ya da anlatılan olayın özetlenerek verilmesidir:

"Özetleme tekniği, adı üzerinde, verilecek bilgi ile yapılacak tanıtmanın özet halinde sunulmasdıdır. (…) Özetleme tekniği, gerekli ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur."(Tekin: 2006, 230)

Kara Ahmet Destanı'nda zaman zaman özetleme tekniğine başvurularak bazı olaylar özet şeklinde verilmiştir.

Ahmet ve kardeşlerinin okula kayıt yaptırdığı zaman ve bundan sonra yapılan seçimler özetlenerek bir cümle ile anlatılır:

"Çocuklar kayıtlarını yaptırdılar, okullar açıldı.

Seçim geldi. Para dağıttılar. Bir ay yüz liradan, iki yüz liradan gitti." (Baykurt: 1977, 243)

Doruktaki Öfke'de bazı olaylar özet halinde verilmiştir. Vak'a zamanını kısaltmak amacıyla bu tekniğe başvurulur:

"Bu yüzden ne davul vurabildiler ne dernek kurdular. Horzum imamı çağırlandı bir gün. Köylü toplandı bir araya.

Kadınlar kına gecesini gelin övmesini kendi aralarında yaptılar. Ve Sultan nine kendisi okudu manileri. (…) Mıstan babaların yardımıyla yeni bir dam kurdu. Daha yazdan hazırladığı tahtalarla." (Toy: 1977, 152)

Doruktaki Öfke tezli bir eser olduğundan doğrudan doğruya tezini anlatmaya odaklanır. Bunun dışında kalan olaylar ya atlanır ya da özetlenerek verilir.

4.2.7. Montaj

Montaj, yazarın anlatının yapısına uygun olan bir başka metni eserine aynen dâhil etmesidir:

"Montaj tekniği, bir romancının, genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı kalıp halinde eserin terkibine belli bir amaçla katması kullanması demektir."(Tekin: 2006, 243)

Toplumcu gerçekçi yazarlar montaj tekniği ile eserlerinde tebliğ etmek istedikleri fikri desteklemişlerdir.

Kara Ahmet Destanı'nda verilen fikirleri desteklemek amacıyla Nazım Hikmet'in bir şiiri montaj yöntemiyle verilmiştir:

"Bırakın peşimizi

Kendi yüreğinin kabuğunda yaşayanlar!

İşte:

Şu güneşten

Düşen

Ateşle

Milyonlarca kırmızı yürek yanıyor!

Sende çıkar

Göğsünün kafesinden yüreğini

Şu güneşten

Düşen

Ateşe fırlat;

Yüreğini yüreklerimizin yanına kat!

Akın var

Güneşe akın!

Güneşi zapt edeceğiz

Güneşin zaptı yakın!... (Nazım Hikmet)" (Baykurt: 1977, 287)

Bir Mülkiyet Kalesi'nde montaj tekniği kullanılarak bazı parçalar aynen verilir.

"Haklı birader… "işte geldim gidiyorum. Şen olasın Halep şehri!" diye düşünmüştür. "Baki kalan bu kubbede bir hoş seda imiş." mısraı aklına mı geldi ne?" (Tahir: 2004, 334)

"(…) Cenap Şahabettin: "göklerden emeller gibi rîzan oluyor kar" demiş." (Tahir: 2004, 336)

"bizim talimde "Eşe oğlu eşek" dediklerimizden birisi.

"Yârim mendil işle yolla!

Ucun gümüşle yolla.

İçine beş elma koy

Birini dişe yolla!" buyurmuş." (Tahir: 2004, 382)

"Kaç gündür, severek ezberlediğim şiirleri hatırlamaya çalışıyorum, imkânsız… Baksanıza:

"Gamından derde düştüm kılmadın tedbir û dermanım.

Ne dersin rüzgârım, böylemi geçsin güzel canım.

Gözüm, canım, efendim, sevdiğim, devletlû sultanım…" (Tahir: 2004, 428)

"Dinle ne güzel:

"Derdin sana nâle ile izhâr etmez.

Feryadına hiç kimsenin yetmezsin!

Feryad ki feryad sana kâr etmez." (Tahir: 2004, 433)

Esere montaj tekniği ile yerleştirilen bu metinler ele alınan konuyu fikrî açıdan desteklenmiştir.

Dik Bayır'da montaj tekniği de kullanılmıştır. Elif Türküsü'nden bir dörtlük bu yöntemle esere dâhil edilir:

"Elif kaşlarını çatar

Gamzesi sineme batar

Ak ellerin kalem tutar

Yazar Elif Elif diye..." (Sayar: 2002, 303)

Gemilşeri Yakmak'ta montaj tekniğine de başvurulur. 'Alişim' türküsü bu teknikle esere yerleştirilir.

"Evleri var hane hane

Benleri var tane tane

Aliş sen açtın sineme yare

Görmedim mi ah civan Alişim

Tuna boyunda…" (Bahadınlı: 1977, 49)

İş Sürgünleri'nde Mehmet Akif ve Yahya Kemal'in dizeleri bu yöntem ile kullanılmıştır.

"(…)Bu ülkeye geldiğinden bu yana duyduğu her çan sesinde usuna geliveren o dizeyi:

"Olur mu çınlasın nakus beyninde Osman'ın?" (Dal: 1977, 39)

"Bir uykuyu cananla beraber uyuyanlar.

Ömrün bütün ikbalini vuslatta duyanlar." (Dal: 1977, 53)

4.2.8. Bilinç Akışı

Bilinç akımı kahramanın zihninden geçen düzensiz düşünceler geçidinin yansıtılmasıdır:

"Bilinç akımı, kısa bir tanımla, bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi anlamına gelmektedir."(Tekin: 2006, 267)

"Bilinç akımı, (…) roman kişisinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. (…) Bilinç akımında karekterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da gözetilmez."(Moran: 2005, 267)

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da bilinç akışı tekniğine de yer verilir. Hatice'ye âşık olan Yaşar, sürekli onu düşünür ve onunla olan konuşması farkında olmadan zihninde karışık ifadeler olarak akar:

"Yaşar, Hatice'yi düşünüyordu.

Havadaammasıcakkollarımdakoptusoğuksaiçerimsenyenimigeldinmahalleyedahaönce neredeydinseninadınnebenimkideHaticeçamurboyalıevdeotururuzsenkahvedemikalırsın geceleriyalnızmıoyunoluyorgalibabazıgünlerteşekkürederimarasırabenimoğlanlarada gazoziçirtlangırtoynatonlarabumahalleçokpishelekarılarıhepsidefesatdedikoducuseninl e konuştum ya neler uydururlar şimdi. Yoksa bana müsaade Yaşar bu pislikler laf ederler yine… Yoksa… Öyle gizemli ve o denli çeşitli olasılıklar içeren şeyler anlatıyordu ki, düşünmekten yorulmuştu." (Güney: 1999, 213)

Eserde kullanılan bu yöntem postmodern anlayışın getirisinden ziyade kahramanın iç dünyasını yansıtmak amaçlı kullanılmıştır.

4.2.9. İç Çözümleme

İç çözümleme kahramanın kişilik yapısını ortaya koymak amacıyla kullanılan bir anlatım tekniğidir:

"İç çözümleme (interior analysis) yöntemi, en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanların duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir."(Tekin: 2006, 260)

Toplumcu gerçekçi yazarlar eserin tezini çoğunlukla kahramanlara bağlı olarak sunmaktadırlar. Yazarın hayal gücünün ürünü olan ve anlatıyı sunmakla yükümlü olan anlatıcı, kahramanların iç dünyalarını okura açarak hem onların karekter yapılarıyla ilgili okuru bilgilendirir hem de fikir tebliğini bu yolla yapar. Anlatıcı kahramanın iç dünyasına girerek onun his ve fikirlerine ayna tutar.

Kara Ahmet Destanı'nda anlatıcı sınırsız bakış açısının verdiği avantajla kahramanların ruh dünyalarına inmiş, onların his ve fikir dünyalarını okura açmıştır:

"Ah, sınıfında kendisi gibi şiir ve kitap seven bir arkadaşı olsaydı! Hidayet kalmasa, sonra da bırakıp gitmese ne vardı! Nurten de erkek olsaydı. Kız arkadaşlarla konuştun mu sıkıştırıyorlardı. Kızlar da sıkılıyordu… Öyle özlemişti ki Hidayeti; çoktandır görmemişti. Bir giysi yüzünden, ceket pantolon hem de kravat yüzünden okulu bırakan arkadaşını unutamıyordu. Sigortasız hızar işçisinin oğlu Hidayet'i… Yoktu onun gibi bir arkadaşı. Belki Akyakalı Seyfi olabilirdi. Hacılarlı Cemal olabilirdi. Olmadılar." (Baykurt: 1977, 195)

Yukarıda kendisiyle fikir birliği eden bir arkadaş bulamayan Ahmet'in içinden geçenler verilmiştir. Bunlar Ahmet'in iç konuşması değildir, Ahmet'le bütünleşen anlatıcının sunumudur.

Doruktaki Öfke'de de anlatıcı kahramanların ruh dünyalarını okura açar. Böylece kahramanın kişilik yapısını, fikir dünyasını ortaya koyar:

"Şef bir şey anlamamıştı. Ne çıkardı bundan. Terzi bir iş yapmıştı. Bu işin karşılığını da hemen almak istememişti. Niye kızıyordu bu Hasan acaba? Yoksa kendini tanıtırken nalbantın dediği gibi sahiden delinin biri miydi? Olmasa Delibaş demezler adama. Nerden bulmuştu elin delisini başına. Ortada fol yok yumurta yokken böylesine şişinen biri, kimbilir ne dertler açardı yarın başına. Yok. İyiydi böylesi. Tut dedin mi yırtan kişiler olmalıydı kolcu dediğin. Yarın öbür gün kaçak kovalayacak kişide yürek gerekliydi her şeyden önce. Deli adamın yüreği de mangal kadar olurdu kuşkusuz."(Toy: 1977 122)

Yukarıda Delibaş Hasan ile ilgili ikilem yaşayan orman şefinin zihninden geçenler, anlatıcı tarafından aktarılmıştır.

Yayla'da da benzer şekilde anlatıcı kahramanların iç dünyasına ayna tutar:

"Çok yukarda, Karasivri'nin başında ormanın gözcüsü Necip oturuyor. Karısı, anası, beş çocuğu. Bir baraka, bir kule, iki yapı yaptı akılsız hükümet. Necip'in kendisi gözcü, karısı sucu. Başpınar'dan güğüm doldurup götürüyor güya. İkisine 2000'den fazla aylık! Akılsız bir etek parayı saçıyor buna. İşi gücü savurganlık!.. Ulusal savaştan kaçan dürzülere bile aylık veriyor. Kore'de savaşanlara veriyor. Necip'in karısına veriyor… "(Baykurt: 2008, 6)

Yukarıda Çakır Hasan'ın zihninden geçenlerin anlatıcı tarafından aktarıldığı görülmektedir.

Damağası'nda da anlatıcı kahramanların iç dünyalarını yansıtarak iç çözümleme tekniğine başvurmuştur:

"Çorum'a yeni bir müdür tayin olunması, doğrudan doğruya kendisinin kabiliyetsizliğini ilan etmek değil miydi? Vilayetin yerlisi olduğundan, dost düşman sahibi bulunuyordu. Bütün bunları Ankara'dakiler neden düşünmezlerdi yarabbi! Halbuysa onu müdür tayin etseydiler, cezaevi bahçesine kocaman bir havuz

yaptıracaktı. Daha neler neler yaptıracaktı. İnsanda neşe bırakmıyorlardı."(Tahir: 2006, 32)

Yukarıda müdür olmayı bekleyen Lütfü Özbalcı'nın yaşadığı hayal kırıklığı dış öyküsel anlatıcı tarafından aktarılır.

Bir Mülkiyet Kalesi'nde de bu tekniğe yer verilir:

"Eski devir… Sultan Hamit tahttan inmemiş olsa… O kâadı kendisine yolayanı bulup keyf için öldürürdü. Hiç kimseden hiçbir şey çalmadığı halde kendisine azap veriyorlardı. Kendisiyle, yüzlerini bile görmediği, hiçbir fanalık yapmadığı adamlar, merhametsiz, gâvur herifler uğraşıyorlardı."(Tahir: 2004, 102)

Burada eskiye özlem duyan Mahir Efendi'nin iç dünyası, dış öyküsel anlatıcı tarafından okura açılmıştır.

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da da kahramanların iç dünyası yansıtılır:

"Gülmeye başladı sultan. Kasıklarını tuta tuta, hortumundan salyalar akıta akıta gülüyordu. Karıncaların fillere karşı savaş açacakları, ormanlara, dağlara sığınıp bu savaşı sürdürecekleri düşüncesi çok gülünç gelmişti ona. Durmadan gülüyordu."(Kemal: 2008, 18)

Yukarıda karıncaları esir ettikten sonra onları küçümseyen filler sultanının karıncalarla ilgili yaklaşımı anlatıcı tarafından sunulmuştur.

Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz'da da bu tekniğe yer verilerek kahramanların iç dünyaları yansıtılmıştır:

"Kaçan kovalayandan yeğin koşar denilirse de bu kez öyle olmamıştı. İmam yaşından beklenmez bir güçle neredeyse Yaşar'ı pençesine geçirecekti. Koşmasındaki hızına savurduğu tozuna bakılırsa imam, Yaşar'ı bir eline geçirse doğduğuna pişman edecekti."(Nesin: 2008, 14)

Yukarıda Yaşar Yaşamaz ve imam arasındaki çekişmeyi izleyen mahkûmların zihninden geçenler anlatıcı tarafından aktarılmıştır.

Dik Bayır'da da anlatıcı kahramanların iç dünyalarını ayınlatır:

"Halime kaynanasının bu yumuşaklığına şaşıp kaldı. Bir iki gündür göz ucuyla da olsa ineğe, buzağıya bakıyor, ev işinin bir kıyısından tutuyordu. Bu yumuşaklık ondan mıydı aceb? Yoksa Raşit'i azdırır diye korkuyorlar mıydı?" (Sayar: 2002, 110)

Burada kaynanasının kendisine karşı olan tutumuna şaşıran Halime'nin zihninden geçenlerin anlatıcı tarafından sunulduğu görülmektedir.

Acı Lokma'da da bu teknikle kahramanların iç dünyasına ışık tutulmuştur:

"Bir adım sonra her şey; yurt, ana, baba, çoluk çocuk, dost, düşman, içerdeki suçsuz, dışarıdaki suçlu, yağmur gibi acısı ve kurak gibi sevinciyle bunca yıl, hepsi hepsi geride kalacaktı."(Erdinç: 2006, 30)

Yukarıda düşünce suçundan dolayı yurdu terk eden başkişinin zihninden geçenler aktarılmıştır.

Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz'da da bu tekniğe yer verilir:

"Demek daha büyük işler denemeliydi. Cıgara, esrar, şarap içen, optalidon ve benzeri uyuşturucu haplar yutan, kendilerine özgü yürüyüşleri olan yeni arkadaşlar edindikçe, başkaldırıyordu Mustafa. Öykünüyordu onlara. Yan kesicilikte hırsızlıkta ustaydı bu yeni arkadaşlarının çoğu. Onlarla konuşurken yabancısı olduğu duygulara, düşlere kaptırıyordu kendisini. Babasının bütün uyarılarına rağmen, yüreğinde hayranlığa benzer bir yakınlık, bir ılıklık besliyordu o çocuklara."(Güney:1999,57)

Yukarıda içinde bulunduğu sosyal ortama özenen Mustafa'nın zihninden geçenler aktarılmıştır. Burada ailesinin istediği hayatla özendiği hayat arasında kalan Mustafa'nın ikilemi görülür.

Gemileri Yakmak'ta da bu yöntemle kahramanların iç çözümlemeleri yapılır:

"Partimizi bir komünist partisi sanıyorlar ya da öyle görmek istiyorlar. Aslında bizim partinin ne olduğunu, komünizmin ne olduğunu iyi biliyorlar. Ama komünizmi bilmeyen halka onu bir kadın-erkek ilişkisindeki aşırı serbestlik biçiminde gösteriyorlar; bizim partinin de bu düşüncede olduğunu yayıyorlar."(Bahadınlı: 1977, 132)

Burada Memo'nun mensup olduğu partiye ilişkin yaptığı çözümlemeler iç konuşma olarak değil, anlatıcı tarafından aktarılır.

İş Sürgünleri'nde de kahramanların iç dünyaları bu teknikle sunulmuştur:

"'Olur mu nakus inlesin beyninde Osman'ın?... (…)'

Şimdi çanlar Osmanlı'nın beyninde inlemiyordu; ama ezanın ülkesinden kopup gelmiş milyonlarca kişiye buralarda çan sesleri dinletiliyordu." (Dal:1977,40)

Yukarıda Almanya'da gurbetlik yaşayan Osman'ın zihninden geçenler iç konuşma şeklinde verilmez; Osman'ın iç dünyasıyla bütünleşen anlatıcı tarafından aktarılır.

Yağmur Sıcağı'nda da bu tekniğe yer verilir:

"Gecikmiş bir pastırma yazının son günleri olsa gerek. Artık gün güne benzemez, hava birden bozabilir. Gene kaloriferlere kömürü doldurmuşlar da doldurmuşlar mı ne? Parası ceplerinden mi çıkıyor ki?..." (Ceyhun: 1978, 6)

Yukarıda Güher'in zihninden geçen karmaşık düşüncelerin anlatıcı aracılığıyla sunulduğu görülmektedir.

SONUÇ

Fikrî alt yapısını Hegel'in diyalektik anlayışından alan Marksizm, Karl Marx ve Frediric Engels tarafından sistematize edilmiştir. Marksizm, hayatın her sahasıyla ilgili belli görüşler ortaya koymuştur.

Marksist estetik özellikle kapitalist düzene karşı olan ülkelerce benimsenmiştir. Bilindiği gibi Sovyet Rusya, bu ülkelerin başında gelmektedir. Sosyalizmi yönetim sistemi olarak benimseyen Sovyet Rusya, bir süre sonra Marksizmi de resmî edebiyat görüşü olarak benimsemiştir. Bu aşamadan sonra Marksist estetik "toplumcu gerçekçisanat" ya da "toplumcu gerçekçi sanat" olarak ifadesini bulmuştur.

Marksizmin Sovyet Rusya'daki bu gelişimi ve dönüşümü şüphesiz dünya edebiyatlarını da etkilemiştir. Coğrafî yakınlık, Türk edebiyatının bu akımdan daha çabuk etkilenmesine neden olmuştur. Böylece 1930'lu yıllardan itibaren toplumcu gerçekçi sanat anlayışı Türk edebiyatında da kendini göstermeye başlamıştır. Yaklaşık elli yıl etkisini sürdürecek olan bu anlayış önemli temsilciler meydana çıkarmıştır. Toplumcu gerçekçi anlayış doğrultusunda eser kaleme alan yazarlarımız belli bir çizgi oluşturmuşlardır.

İlkin toplumsal yapının sosyalist algılamaya uygun olmaması toplumcu gerçekçi yazarlarımızı zorlama kurgulara itmiştir. Bu ise toplumun gerçeklerini ortaya koymaktan çok toplumcu gerçekçi mahsuller üretmeye yaramıştır. Ancak zamanla Türk toplum yapısında da sınıflar ortaya çıkmış, toplumcu gerçekçi anlayışın ele alabileceği toplum yapısı oluşmuştur.

Toplumcu gerçekçi yazarlarımız öncelikle köy gerçeğini ele almışlardır. Köyü ve köylüyü, köylü-ağa/muhtar çatışması ekseninde ele alan bu eserlerin ortaya çıkmasında Köy Enstitülü yazarlarımız önemli rol oynamışlardır. Çoğu köy kökenli olan bu yazarlarımız içinde yaşadıkları sosyal çevreyi eserlerine konu edinmişlerdir.

Bu çizgide ortaya konulan eserlerin ele aldığı bir başka konu, şehir gerçeğidir. Özellikle sanayileşmenin başlamasıyla ortaya çıkan işçi-işveren sorunu toplumcu gerçekçi yazarlarımız tarafından edebiyata taşınmıştır.

Toplumcu gerçekçi yazarlar, 1960 ihtilalinin getirdiği özgürlükçü havanın etkisiyle ideolojilerini tebliğ etmede edebiyatı daha aktif bir biçimde kullanmaya başlamışlardır. 1960 sonrasısında yayımlanan toplumcu gerçekçi romanlar, ideoloji tebliği kaygısından dolayı teknik açıdan benzer yapıda kurgulanmıştır. 1960'tan 1977'ye gelinceye dek tpolumcu gerçekçi romanlar, muhteva yapısı ve teknik özellikleriyle belli bir çizgi oluşturmuşlardır.

Çalışmamızın konusu 1977 yılı ile sınırlı olduğundan burada sadece 1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi eserlerin ortak noktaları tespit edilmiştir. İncelenen eserlerin içeriklerinde, teknik unsurlarında ve üsluplarında aynı sanat görüşünün uygulanmasından kaynaklanan ortak yönler tespit edilmiştir.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarının, romanın teknik unsurlarından olan anlatıcı incelendiğinde dış öyküsel anlatıcının ağırlıklı olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu ortak tercihin nedeni, fikrî yönü ön planda tutan yazarların tebliğ etmek istedikleri fikri, dış öyküsel anlatıcı aracılığıyla birden çok kahraman üzerinden anlatma isteğidir. Yazar, dış öyküsel anlatıcı aracılığıyla birden çok kahramanın fikir dünyasını kapsamlı olarak sunma şansı yakalamıştır. Böylece tebliğ edilecek fikir birden çok örnekle pekiştirilerek daha ikna edici bir hal almıştır. Bu tutum anlatıcının tarafsız kalma isteğinden kaynaklanmıştır. Anlatıcı fikir tebliği işlevini kahramana yükleyerek kendisi tarafsız davranır; ancak hemen şunu belirtmek gerekir ki bu tutum eserin tarafsızlığını sağlamaz çünkü okur kahramanlar aracılığıyla yönlendirilir.

İncelenen eserlerde benöyküsel anlatıcıya da yer verilir; ancak bu anlatıcı hiçbir eserde tek başına anlatıyı üstlenmemiştir. Ben öyküsel anlatıcı, dış öyküsel anlatıcıya zemin hazırlamıştır. İncelenen eserlerden **Yaşar ne Yaşar ne Yaşamaz** (2008), **Dik Bayır** (2002), **Acı Lokma** (2006), **Soba Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz** (1999)'da bu anlatıcı tipi, dış öyküsel anlatıcıyla birlikte kullanılmıştır.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarında ideolojini hem anlatıya hem de kahramanlara yüklendiği görülmektedir. Dolayısıyla eserlerde taraflı bir bakış açısı ortaya çıkmıştır. İncelenen eserlerde dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısı

kullanılmıştır. Anlatıcı bu bakış açısının verdiği yetkinlikle olaylara içerden veya dışardan bakabilmiş; olayların öncesine, sonrasına hâkim olabilmiştir.

Anlatıcı bu sayede kahramanların iç dünyasına ayna tutmuş, onun his ve fikir dünyasının okura daha açık bir şekilde sunumunu sağlamıştır. Bu tutum eserin fikir tebliğine yardımcı olmuştur. Anlatıcı kahramanların iç dünyalarını açığa çıkarmak suretiyle fikir tebliği işlevini kahramanlara yükleyerek hem yönlendirme işlevini yerine getirmiş hem de tarafsız kalmayı başarmıştır.

İncelenen eserlerde ben öyküsel anlatıcının iç odaklayımlı bakış açısı da görülmektedir. Bu bakış açısı, dış öyküsel anlatıcının sınırsız bakış açısını destekler. Böylece tebliğ edilmek istenen fikirler iki farklı ağızdan, iki farklı bakış açısıyla sunulmuş olur.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarında vak'a, Marksist estetiğin ve ideolojinin bir gereği olarak sosyal olayları işler. Yazarlar edebiyata toplumu yönlendirme işlevi yüklemişler ve edebiyat zerinden toplumsal dönüşüme katkı sağlamayı amaçlamışlardır.

İncelenen eserlerin hepsinde olay örgüsünün sunumu bir kompozisyon bütünlüğü arzetmektedir. Bu sebeple olay örgüsünün "giriş, gelişme, sonuç" bölümleri kolayca tespit edilmektedir.

Eserlerde olay örgüsünü belirleyen en önemli çatışma sınıf çatışmasıdır. Emekçi sınıf ile sermayedar sınıf arasında yaşanan çatışma olay örgüsünün öne çıkan çatışmasıdır.

İncelemeye alınan eserlerde olay örgüsü ile ilgili dikkati çeken bir başka husus ise olay örgüsünün ucunun açık bırakılmasıdır. Eserlerde çoğunlukla iki zincirli Vak'atipi kullanılmış ve vak'anın ucu açık bırakılmıştır. Yazar görüşlerini belli bir noktaya ulaştırmış; ancak sonucu okurun hayal gücüne havale etmiştir. Bunu yaparken sonun mutlu son olacağına dair ipuçları vermeyi de ihmal etmemiştir.

Vak'a tipi olarak iki zincirli Vak'atipinin kullanılması, yazarın ortaya koymak istediği fikri birden çok örnekle sunmasını sağlamıştır. Toplumcu gerçekçi romanların olay örgüsü genel hatlarıyla, bir ana vak'a ve bu vak'a etrafında gelişen farklı vak'alar şeklinde oluşturulmuştur. Yazar, böylece farklı hayatlardan yola çıkarak ortak bir toplumsal gerçekliği ortaya koymuştur.

Toplumcu gerçekçi romanlarda vak'a sınıflar arası çatışmalara dayalıdır. Bu çatışma, ezen-ezilen, ağa/muhtar-köylü, işçi patron gibi sınıfların mücadelesinden doğar. Bu

çatışmayla yazar, ezilen sınıfların sorunlarını ortaya koymaya çalışır. Bunun yanı sıra birey-toplum, bireyler arası çatışma, iç çatışmalar ve uluslar arası çatışmalar da bu romanlarda yer alır. Bu çatışmalar yozlaşma meselesine bağlanarak toplumsal dönüşümün gerekliliği vurgulanmıştır.

1977 yılında yayımlanan eserlerin şahıslar kadrosuna bakıldığında şahıslar kadrosunun temelde iki gruba ayrıldığı görülmektedir. Emeği ile geçinmeye çalışan emekçi ve sermayeyi elde tutan sermayedar sınıfı bu iki grubu oluşturmaktadır. Sınıfsal çatışmanın sergilendiği bu romanlarda kahramanlarının buçatışmanın ideolojik zeminine göre oluşturulduğu görülmektedir.

Emekçiler, kazancını emeğiyle sağlamaktadır; ancak hakkını alamamaktadır. Mevcut yönetim sistemi onları âdeta sermayedara köle yapmıştır. Çalışan üreten onlar olduğu halde sefalete itilen de onlardır. Eserlerde emekçinin mağduriyeti vurgulanır.

İncelediğimiz eserlerin tamamında başkişi emekçi sınıfındandır veya kökü emekçi sınıfa dayanmaktadır. Eserlerin geneline bakarak iki tip başkahraman modeli tespit edilebilir.

Birincisi ideal kahraman tipidir. Bu tip toplumcu gerçekçi anlayışın ön plana çıkardığı dönüştürücü tiptir. Buna göre başkişi öncelikle kendisi bilinçlenir, ardından sınıfını bilinçlendirerek bir örgütlenme oluşturur. Bu örgütlenme emekçi sınıfın direnişini gerçekleştirir. Bu direniş başarılı olur ve mevcut düzen emekçinin yararına değişim gösterir, böylece toplum dönüşür. Eserlerde bu kahraman; olumlu tip, norm karakter olarak kurgulanmış, ahlaki değerler açısından örnek teşkil eden kişilerdir.

Eserlerde yer alan ve az kullanılan ikinci başkahraman tipi ise pasif tiptir. Ezilen ve şahsî çıkarlarını düşünerek hakkını savunmayan bu tip, sınıf bilincinden de uzaktır. Bu tipin başkişi olarak kullanıldığı eserlerde beklenilenin tersi verilerek oluşan olumsuzluklar göz önüne serilir. Böylece okura dönüşüm için pasif tipin tam tersi olunması gerektiği mesajı verilir. **Yayla** (2008) ve **Dik Bayır**(2002)'da bu tip kahraman kullanılmıştır.

Toplumsal çatışmanın diğer ucunda yer alan sermayedar sınıf, sermayeyi elinde tutmakta, üretmediği halde üretilene sahip olmakta, emekçinin hakkını elinden almaktadır. Son derece zalim ve lüks düşkünü olan sermayedar sınıf mevcut düzenin adaletsiz yapısını ortaya koymaktadır. Bu sınıfın varlığı kapitalizmin kokuşmuş bir sistem olduğunun göstergesi olarak ifade edilir.

Şahıslar kadrosunda bu iki sınıf haricine, bunlara olan yakınlığa bağlı olarak oluşan iki sınıf daha vardır: Emekçi yanlıları ve sınıfına ihanet edenler.

Emekçi yanlıları esasen sermayedar sınıfa mensuptur veya bir şekilde sınıf atlamıştır; ancak onlar emekçinin emeğinin karşılığını almadığını görmekte bu haksızlığın önüne geçilmesi için emekçilerin yanında yer almaktadır. Emekçiye genel olarak düşünce yönünden yardım eden bu sınıf, toplumsal dönüşümün teorik yönünü üstlenmektedir.

Sınıfına ihanet edenler aslında emekçi sınıfın mensubu oldukları halde burjuvaziye özenenler, sermayedarların adaletsiz uygulamalarına yardımcı olanlardır. Sermayedarın yardakçılığını yapan bu kişiler, sınıfına ihanet eden şahıslar olarak değerlendirilir. Bu sınıf toplumsal dönüşüm için büyük bir engel olarak gösterilir.

1977 yılında yayımlanan toplumcu gerçekçi Türk romanlarında zamanın kullanımı eserin sunmak istediği ideoloji doğrultusunda olmuştur. Yani toplumcu gerçekçi yazarlar sosyal zamanı, öykü zamanına zemin olarak kullanmışlardır. Yazarın hayal gücüne bağlı olan kurgusal zaman tarihteki belli bir noktaya dayandırılarak sunulmuştur. Marksist ideolojiye göre toplum içindeki sınıfsal çatışmalar belli bir tarihsel süreç içinde oluşmaktadır. Toplumcu gerçekçi yazarlar bu tarihsel süreci romana taşımak suretiyle toplum içindeki yozlaşmayı ortaya koyar ve toplumsal dönüşümün gerekliliğini vurgular.

İncelenen eserlerde mekân unsurunun da benzer şekilde eserin ideolojisini desteklediği görülmektedir. Yazar mekânların fiziksel yapılarıyla toplum içindeki sınıflanmayı ortaya koyar. Bu mekânların şahıslar üzerindeki etkisinden de söz etmek mümkündür. Köhne gecekondular emekçinin ezginliği ile bütünleşirken, lüks apartman daireleri sermayedarın şaşaasını yansıtır.

İncelenen eserlerde ele alınan konular da ortaklık göstermektedir. Eserlerin ele aldığı temel konu ezen-ezilen çatışmasıdır. Toplum içinde yer alan sınıflaşma bu çatışma ile ortaya konulmuştur. Eserlerde bu çatışmaya bağlı olarak toplumun aksayanyönlerini ortaya çıkaran kponulara yer verilmiştir. Toplumsal yozlaşma, din ve dine bakış, kadın ve kadının toplumdaki yeri, sağlık, eğitim**,** bürokrasi, cinsellik, savaş**,** aile ve aile ilişkileri gibi toplumun sosyal yapısını ortaya koyacak, çözümleyecek konulara yer verilmiştir. Yazar bunları, Marksist ideolojinin öngördüğü şekilde işlemiştir.

İncelenen eserlerde işlenen temler Marksist ideolojinin değerlerini sunma işlevi yüklenir. Eserlerde öne çıkan tem, yoksulluktur. Bu temle, mevcut düzenin toplumun bir kısmını yoksulluğa ittiği vurgulanır. Bu teme bağlı olarak toplumun genel ruh halini yansıtan diğer temlere yer verilir. Çaresizlik, baskı, yılgınlık, başkaldırı, ölüm, korku, aşk, çalışma sevinci gibi temler eserin tezine uygun olarak işlenir.

Toplumcu gerçekçi yazarlar eserlerini toplumu değerlendiren bir bakış açısıyla kaleme almışlardır. Toplum içindeki sosyal ve siyasi konuları benimsedikleri ideoloji doğrultusunda ele almışlardır. Yazarlar mevcut düzenin bozuk yapısını, toplum içindeki yozlaşmaları, ekonomik yoksunlukları bu anlayışla romanlarına taşımışlardır. Böylece edebiyatın etkileme gücünden yaralanarak okuru belli bir yöne çekmeye çalışmışlardır. İncelenen eserlerde ele alınan fikirler de ortaklık gösterir:

- Mevcut düzenin sermayedar sınıfı desteklediği ve düzenden güç alan sermayedarların emekçileri ezdiği fikri

- Emekçilerin üreten sınıf olduğu halde emeğin karşılığını alamadığı için sefalete düştükleri

- Mevcut düzendeki adaletsiz yapının birçok toplumsal kurumu yıprattığı, kişileri ahlaksızlığa ve bozgunculuğa yönelttiği fikri

- Devletin bürokrasi, sağlık ve eğitim başta olmak üzere birçok kurumunun çökmekte ve yozlaşmakta olduğu fikri

- Sermayedar kesimin, insanların dini duygularını sömürerek onları kendine köle ettiği fikri

- Kapitalist toplumlarda genel olarak emekçilerin, özel olarak kadınların ezildiği fikri.

Toplumcu gerçekçi yazar bu fikirlerin tebliğini yaparak mevcut düzenin kokuşmuşluğunu vurgular ve toplumsal dönüşümün kaçınılmaz olduğunu işaret eder.

Romanlarda dil ve üslup unsurunun da eserin tezine uygun olarak örgülenir. Toplumcu gerçekçi anlayışın temel amacı fikir tebliğ etmek olduğu için sanatlı üsluptan ziyade ortalama okur seviyesine hitap eden bir söyleyiş tercih edilmiştir. Fikirler, sanatlı ifadelerle dolaylı olarak değil, günlük konuşma dilinin sağladığı açıklıkla doğrudan verilmiştir.

Toplumcu gerçekçi yazarlar, benimsedikleri sanat anlayışının öngördüğü şekilde dili de gerçekçi bir yaklaşımla kullanmışlardır. Bu amaçla eserlerdeki kahramanları ait oldukları sınıfın ya da topluluğun dil özellikleri, kültür seviyelerine göre konuşturmuşlardır. Eserlerde argo ve ağız kullanımına da yer verilmiştir. Bu alt dil kullanımını eserin anlatımında tercih edilen günlük konuşma dili meydana getirir. Eserlerde emekçi kesimini temsil eden, halk olduğu için halk söyleyişlerine, deyim ve atasözü kullanımına da genişçe yer verilir.

Yabancı sözcük kullanımı ele alınan konuya göre değişmekle birlikte sosyalizme ait bazı terimlerle sınırlıdır.

Toplumcu gerçekçi yazarlar, kahramanların iç dünyalarını ve birbirleri arasındaki ilişkileri daha iyi bir şekilde ifade edebilmek için, yukarıda sözü edilen dil unsurlarına uygun olacak biçimde tahkiye, diyalog, betimleme, iç çözümleme, mektup ve özetleme tekniklerini kullanmışlardır.

Bu çalışmada incelenen on dört eserin estetik açıdan birleştikleri ortak nokta toplumcu gerçekçiliktir. Toplumcu gerçekçi estetiğin ürünü olan bu eserler farklı çevreleri ve farklı olayları ele alsalar da benzer söyleyiş ve anlatımda birleşmişlerdir.

BİBLİYOGRAFYA

İNCELENEN ESERLER

Bahadınlı, Y. Ziya, *Gemileri Yakmak*, Gelenek Yayıncılık 2000.

Baykurt, Fakir; *Kara Ahmet Destanı*, Literatür Yayıncılık, İstanbul 2006.

_____ ; *Yayla, Adam* Yayınları, İstanbul 2008.

Çetin, Celalettin; *Göçük,* Tekin Yayınevi, İstanbul 1977.

Ceyhun, Demirtaş; *Yağmur Sıcağı*, Cem Yayınevi, İstanbul 1977.

Dal, Günay; *İş Sürgünleri*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1977.

Erdinç, Fahri; *Acı Lokma*, Yordam Yayınevi, İstanbul 2006.

Güney, Yılmaz; *Soba Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz*, Güney Yayınları, İstanbul 1999.

Kemal, Yaşar; *Filler Sultanı İle Topal Karınca*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

Nesin, Aziz; *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Nesin Yayınları, İstanbul 2005.

Sayar, Abbas; *Dik Bayır,* Ötüken Yayınları, İstanbul 2002.

Tahir, Kemal; *Dam Ağası*, Tekin Yayınları, İstanbul 2006.

_____; *Bir Mülkiyet Kalesi*, İthaki Yayınları, İstanbul 2009.

Toy, Erol; *Doruktaki Öfke,* Tekin Yayınları, İstanbul 1997.

YARARLANILAN TEZLER

Ak, Nilsu; *Aziz Nesin'in Öykü ve Romanlarında Çocuk ve Eğitim Teması*, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Hulusi Geçgel), Çanakkale 2006.

Akça, Hilal; *1963-1965 Yıllarında Yayımlanan Türk Romanlarında Toplumcu Gerçekçilik*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (Danışman: Mümtaz Sarıçiçek) Kayseri 2007.

Arıkoğlu, Ülkü; *Yaşar Kemal'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Mustafa Üstünova), Bursa 2004.

Arslan, Nihayet; *Kemal Tahir'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: İsmet Emre), Sivas 2005.

Aydemir, Mustafa; *Kemal Tahir'in Romanlarında Sosyal Problemler*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Danışman: Mehmet Törenek), Erzurum 2003.

Baycanlar, Murat; *Yusuf Ziya Bahadınlı'nın Öykücülüğü ve Romancılığı*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Mustafa Apaydın), Adana 2006.

Buğrul, Selda; *Aziz Nesin'in Öykü ve Romanlarında Devlet-Birey Çatışması*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: İsmet Emre), Sivas 2004.

Bunarcıoğlu, Durmuş; *1966-1969 Yıllarında Yayımlanan Türk Romanlarında Toplumcu Gerçekçilik*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (Danışman: Mümtaz Sarıçiçek), Kayseri 2008.

Coşkun, Bekir; *Yaşar Kemal'in Romanlarındaki Folklorik Ögeler*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Erman Artun), Adana 1996.

Coşkun, Sezai; *Kemal Tahir –Şahsiyeti, Eserleri, Fikirleri-*, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, TDE Anabilim Dalı, Doktora Tezi, (Danışman: Emel Kefeli), İstanbul 2006.

Daşlı, Yılmaz; *Kemal Tahir'in Düşün Eserlerindeki Bazı Sosyolojik Tartışmalar*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Faruk Kocacık), Sivas 2007.

Doğan, Hilal; *Kemal Tahir'in Romanlarında Kadın Kahramanlar*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Mehmet Tekin), Konya 2008.

Ertuğrul, Özgür; *1955-1959 Dönemi Türk Romanında Toplumcu Gerçekçilik*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (Danışman: Mümtaz Sarıçiçek), Kayseri 2005.

Fazlıoğlu, Faruk Nafiz; *Türk Düşüncesinin Yeniden Şekillenmesi Aşamasında Aykırı Bir Yaklaşım: Kemal Tahir ve Kimlik Sorunu,* Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Kurtuluş Kayalı), Ankara 2004.

Fedai (Durmaz), Özlem; *Kemal Tahir'in Romanlarında Tarih ve Toplum*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Hüseyin Tuncer), İzmir 1998.

Gülçin, Zerrin; '*Marx'ın Özne-Nesne Kavramlarının 'Toplumcu Gerçekçilik ve Soyut Dışavurumcu Sanat Anlayışlarıyla İlişkilendirilmesinin Eleştirel Bir Değerlendirmesi*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Handan Tunç), Mersin 1999.

Güneş, Döne; *1970-1971 Yıllarında Yayımlanan Türk Romanlarında Toplumcu Gerçekçilik,* Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (Danışman: Mümtaz Sarıçiçek), Kayseri 2008.

Işıksalan; Nilay, *Kemal Tahir'in Tarihi Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Olcay Önertoy), Ankara 1990.

İldeş, Özgür; *Kemal Tahir'in Romanlarında Mekân*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Danışman: Şerif Aktaş), Ankara 2003.

İSPİR, Engin; *Aziz Nesin'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Âlim Gür), Konya 2006.

İyison Uçar, Deniz; *Toplumcu Yazarlarımızdan Erol Toy'un Hayatı ve Eserleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Belkıs Gürsoy), Ankara 2002.

Karabela Şermet, Sevim; *Fakir Baykurt (Hayatı Romanları Üzerine Bir İnceleme)*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, (Danışman: Şerif Aktaş), Ankara 2006.

Kurukafa, Vedat; *Kemal Tahir'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Şerif Aktaş), Malatya 1997.

Küçükler, Gaye; *Erol Toy'un Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Fazıl Gökçek) , İzmir 2005.

Mengüç, Yusuf Kenan; *Türkiye Sol Hareketinde Yaşadığı Örgütlenmeler ve İdeolojik Ayrışma (1960-1980),* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Mümtaz'er Türköne), Ankara 1998.

Pehlivan, Senem; *Fakir Baykurt'un Romanları ve Hikâyelerinde Dış Göç*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Şevket Toker), İzmir 2005.

Pınar, Elif; *Kemal Tahir'in Hikâye ve Romanlarında Anadolu,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Kazım Yetiş), İstanbul 2007.

Pınarbaşı, Esat; *Kemal Tahir'de Batılılaşma: Türk Modernleşmesine Farklı Bir yaklaşım,* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, (Danışman: İbrahim Erol Kozak), Sakarya 2000.

Razi, Okan; *Aziz Nesin'in 'Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz' ile Carl Zuckmayer'in 'Der Hauptmann von Köpenick' Adlı Eserinde 'Birey ve Bürokrasi'*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi , (Danışman: Arif Ünal), Van 2005.

Sarıkoca, Erem; *Kemal Tahir Düşüncesinde Batılılaşma Olgusu*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Sabahattin Güllülü), Erzurum 1996

Saybaşılı, Sevgi; *Zaman Algısı ve Romana Yansıması*, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Fatma Erkman), İstanbul 2008.

Seçkin, Sevim*; Kemal Tahir'in Türk Romanı Düşüncesi, Yüksek Lisans Tezi*, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Danışman: Talat Sait Halmann), Ankara 2003.

Şahin, Eda; *Fakir Baykurt'un Köy Romanlarında Sosyal Yapı*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Dilek Yeşiltuna), İzmir 2006.

Tan, Hikmet; H. Böll-A. Nesin, S. Lenz-Y. Kemal, M. Frisch-A. Ağaoğlu, W. Koeppen-D. Ceyhun'un *Yapıtlarında 'Aydın Tutumlar'*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, (Danışman: Onur Bilge Kula), Mersin 1997.

Tan, Songül; *Demirtaş Ceyhun'un Öykücülüğü ve Romancılığı Üzerine Bir İnceleme*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Bedri Aydoğan), Adana 2003.

Taş, Cem; *Aziz Nesin'in 'Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz', Carl Zuckmayer'in 'Köpenickli Yüzbaşı' ve Friedrich Dürrenmatt'ın 'Büyük Romulus' Adlı Eserlerinde Mizah Hiciv İroni,* Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi , (Danışman: Celal Kudat), Bursa 2007.

Tınmaz, Aslı; *Fakir Baykurt'un Romanlarında Şahıslar Kadrosu,* Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışmanı: Mustafa Üstünova), Bursa 2005.

Tütüncü Esmer, Gülsüm; *Türk Siyasal Yaşamında Ortanın Solu Politikası*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Hakkı Uyar) , İzmir 2006.

Tomur, Sevil; *Kişilerden Uzak Bir Köy Romancısı: Abbas Sayar*, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Talat Halmann), Ankara 2002.

Yanardağ, Mehmet Fetih; *Fakir Baykurt'un Hikâye ve Romanlarının Tema ve Yapısı Üzerine Bir İnceleme*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: İbrahim Kavaz), Malatya 2007.

Yeşilyurt, Şamil; *1923-1945 Dönemi Türk Romanında Sosyal Gerçekçilik*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (Danışman: Mümtaz Sarıçiçek), Kayseri, 2003.

Yetişen, Gökhan; *Gerçekliğin Değişkenliği Kemal Tahir Örneği*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Korkut Tuna), İstanbul 2007.

Yıldız, Korat; *Fakir Baykurt'un Romanlarında Sosyal Hayat*, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: İsmet Emre), Sivas 2008.

Yılmaz, Alkan; *Kemal Tahir'in Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, (Danışman: Mustafa Üstünova), Bursa 2005.

Yavuz, Nevzat; *Kemal Tahir'in Siyasal ve Toplumsal Görüşleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, (Danışman: Sina Akşin), Ankara 2000.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Aktaş, Şerif; *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.

_____; *Edebiyat Yazıları*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1995.

Akyüz, Kenan; Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923), İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1990.

Alangu, Tahir; *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman 2-3,* İstanbul Matbaası, İstanbul, 1968-1969.

Althusser, Louis; *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev: Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, 2003.

Aristoteles; *Poetika (*Çev: İsmail TUNALI), Remzi Kitabevi, İstanbul 2008.

Aytaç, Gürsel; *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul, 2003.

_____; *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1990.

Belge, Murat; *Marksist Estetik*, (Chistoper Coudwel Üzerine Bir İnceleme), Birikim Yayınları, İstanbul 1997.

Bezirci, Asım; *Sosyalizme Doğru*, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul 1996.

Bourneuf, Ronald; *Quellet Real; Roman Dünyası ve İncelemesi*, (Çev: Hüseyin Gümüş), KB Yayınları, Ankara 1989.

Bozdağ, İsmet*; Kemal Tahir'in Sohbetleri,* Emre Yayınları, İstanbul 1995.

Brecht, Bertrolt; *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*, (Çev: A. Cemal-K.Güven), Altın Kitaplar, İstanbul 1980.

Çetişli, İsmail; *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara 2007.

Cevizci, Ahmet; *Felsefe Sözlüğü,* Paradigma Yayınları, İstanbul 1999.

Cılızoğlu, Seçkin; *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*, Yeni Dünya Yayınları, İstanbul 1976.

Çiftlikçi, Ramazan; '*Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi'*, Yedi İklim, Sayı 123, Haziran 2000.

_____; *Yaşar Kemal Yazar-Eser-Üslup*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1997.

Eliot, Thomas S.; *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (Çev: Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayınları, İstanbul 2007.

Enginün, İnci*; Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007.

_____; '*Roman',* Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.7, s.340-344, İstanbul 1990.

Escarpıt, Robert; *Edebiyat Sosyolojisi*, (Çev: Hüseyin Portakal), İletişim Yayınları, İstanbul 1992.

Fischer, Ernest; *Sanatın Gerekliliği*, Payel Yayınları, İstanbul 2005.

Forster, E.M.; *Roman Sanatı*, (Çev: Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul 2001.

Garipoğlu, Kemal; *Edebi Akımlar*, Garipoğlu Yayınları, Ankara 1973.

Göker, Cemil; *Fransa'da Edebiyat Akımları*, DTCF Yayınları, Ankara 1986.

Hegel, George *Wilhelm F.; Estetik ve Güzel Sanatlar Üzerine Dersler I*, Payel Yayınları, İstanbul 1994.

Kantarcıoğlu, Sevim; *Platon'dan Derrida'ya Edebiyat Akımları*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2009.

Kaplan, Ramazan; *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Akçağ Yayınları, Ankara 1997.

Kıran, Ayşe-Zeynel; *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık, İstanbul 2007.

Kongar, Emre; *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.

Korkmaz, Ramazan; *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Kundera, Milan; *Roman Sanatı*, Can Yayınları, İstanbul 2002.

Lenin, V.I.; *Sanat ve Sosyalizm*, (Çev: B.Arıbaş), Payel Yayınları, İstanbul 1976.

_____; *Marksizmin Bir Karikatürü ve Emperyalist Ekonomizm*, Sol Yayınları, İstanbul 1979.

Lukacs, György; *Estetik 1-2-3*, (Çev: Ahmet Cemal), Payel Yayınları, İstanbul 1978-1992-1998.

_____; *Avrupa Gerçekçiliği*, (Çev: M.H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul 1977.

_____; *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* (Çev: Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul 1986.

Miyasoğlu, Mustafa; *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Neşriyat İstanbul 1997.

Moran, Berna; *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.

_____; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2-3*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

Nabizade Nazım; *Karabibik (*Haz: S. ÇAĞIN), Akademi Kitabevi, İzmir 1996.

Naci, Fethi; *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yayınları, İstanbul 1981.

_____; *Yaşar Kemal'in Romancılığı*, Adam Yayınları, İstanbul 1990.

Oktay, Ahmet; Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, Tüm Zamanlar Yayıncılık, İstanbul 2002.

Özdemir, Emin; *Eleştirel Okuma*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2007.

Parlak, Mustafa; *Sadri Ertem'in Hikâyelerinin Tahlili*, Erciyes Üniversitesi Türk Dili Bölümü, Kayseri 2001.

Platon; *Devlet* (Çev: S. Eyüboğlu, M. A. Cimcoz), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002.

Plehanov, G. V.; *Sanat ve Sosyalizm*, (Çev: S.Mimoğlu), Sosyal Yayınları, 2008.

Pospelov, Gennadiy Nikoloyeviç; *Edebiyat Bilimi, Evrensel Kültür Kitaplığı*, İstanbul 2006.

Ricceur, Paul; Zaman *ve Anlatı: Bir Zaman Olayörgüsü Üçlü Mimesis*(Çev: Mehmet Rifat-Sema Rifat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

Sarıçiçek, Mümtaz; Romantik *Bir Toplumcu Gerçekçi: Reşat Enis Aygen*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009.

Siniavski, Andre; *Sosyalist Realizm*, (Çev: S. Türker), Haroba Yayınları, İstanbul 1967.

Stalin, V. ; *Strateji ve Taktik, (*Çev: A.Fırat), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1992.

_____; *Marksizm ve Dil*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005.

Stendhal: *Kırmızı ve Siyah* (Çev: Şerif Hulusi), İletişim Yayınları , İstanbul 2010.

Tunalı, İsmail; *Marksist Estetik*, Kaynak Yayınları, İstanbul 2000.

Uşaklıgil, Halit Ziya; *Hikâye* (Haz: Nur Gürani Arslan), YKY, İstanbul 1998.

Yalçın, Alemdar; *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, Akçağ Yayınevi, Ankara 2002.

_____; *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1946-2000,* Akçağ Yayınları, Ankara 2003.

Yavuz, Hilmi; *Roman Kavramı ve Türk Romanı,* Bilgi Yayınları, Ankara 1977.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Şule GEZER

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: 01 Aralık 1986, Akhisar/MANİSA

Medeni Durumu : Bekâr

Tel: 0 538 504 97 86

e mail: sulegezer45@hotmail.com

Yazışma Adresi : İstasyon Mah. Kaldırım Cd. Hilal Apt. No: 1

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Lisans	EÜ Edebiyat F. Tarih	27.06.2008
Lise	Yüksel Koleji, Akhisar/MANİSA	17.06.2004

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2009-Halen	Kaymek	Eğitmen

Yabancı Dil

İngilizce