



Orhan Kemal'in *Gurbet Kuşları* Romanında Toplumcu Gerçekçiliğin Yansımaları

Reflections Of Socialist Realism In Orhan Kemal's *Gurbet Kuşları*(Abroad Birds) Novel

Öz

Bir toplumda maddî ve kültürel güç unsurlarının adaletsiz dağılımı, sınıf farkını oluşturan başlıca etkindir. Fransız Devrimi'nin ardından Avrupa'da burjuvazi ve proleterya olmak üzere birbirine karşıt iki sınıf belirmiştir. Bu iki sınıfın yaşam tarzı arasındaki fark, sanat anlayışında da görülür. Burjuva sınıfının incelmış estetik zevkine karşın hayat ile sanatın kaynaşması prensibine dayanan toplumsal sanat hareketi doğar. Ardından Sovyet Rusya'da K. Marks'ın sanatı, ekonomik koşullara temellendirmesini güdümlü sanat izler. Rusya'da ve diğer sosyalist toplumlarda, toplumcu gerçekçilik, Marksizmin sanat kuramı olarak birtakım ilkelerle kabul görür. Bunlar, "öz"ün ve "gerçek" in önceliğine göre partizanlık ya da yan tutarlık, devrimci romantizm ve doğal uzantısı olumlu tip, kapitalizme karşı oluş ve burjuva ideolojisi ile uzlaşmazlık olarak sıralanabilir. Gerçi her ne kadar "toplumculuk" kavramı bir yöntem olarak edebiyat olayının sosyolojik bakış açısıyla yorumlanmaya başlamasından sonra çok kullanılır olmuşsa da, kavramın Marksist eleştiride özellikle kullanılması, bir edebiyatın toplumcu oluşu ile Marksizmi özdeşleştiren anlayışların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Halbuki topluma yön vermede edebiyatı araç seçen her hareket, ideolojisi ne olursa olsun, "toplumcu" bir yöneliş içindedir (Kaplan, 1998: 26). Türkiye'de ise edebiyatın toplumsal işlevi Tanzimat Dönemi'nde gündeme gelir. Osmanlı Devleti'nin son zamanlarına doğru bazı aydınlarca sosyalist fikirler de dile getirilmeye başlanır. 1919'dan sonra *Kurtuluş*, *Aydınlık* ve *Kadro* dergisi gibi yayın organlarında da Marksist yazın faaliyetleri yürütülür; 1933'ten sonra da Marksist düşünce içeren yayınların çevirisi artar. Aynı zamanda devrimci söylemle eser veren Türk sanatçılar da yetişir. Bu kuşak içerisinde Orhan Kemal, toplumu aydınlatma ve ona rehber olma yönüyle dikkati çeker. Onun, *Gurbet Kuşları* adlı romanını, toplumcu gerçekçiliğin kategorilerine uygun olarak nasıl kurguladığını göstermek bu çalışmanın amacıdır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, ideoloji, toplumcu gerçekçilik, güdümlü sanat, estetik.

Abstract

In a society, unjust distribution of materialistic and cultural power factors is the main factor that creates class distinction. After the French Revolution, in Europe two opposite class, bourgeoisie and proletariat, emerged. The difference between the lifestyles of these two classes is also seen in the sense of art. Despite the sophisticated aesthetic taste of bourgeoisie class, the social art movement based on the principle of the fusion of life and art, is born. After ward, Karl Marx's foundation of art to economic conditions followed by art produced according to certain guidelines in Soviet Russia. Socialist realism is admitted as art theory of marxism with a number of principles in Russia and other socialist societies. These can be listed as partizanship, partiality, revolutionary romanticism and its natural extension poşetine type, being opposed to capitalism and disagreement with bourgeois ideology, according to the priority of "essence" and "truth". Even though, the notion of "socialism" has been extensively used as a method after the literary phenomenon began to be interpreted from a sociological perspective, the particular use of the notion in Marxist criticism has led to appearance of the understandings that equate Marxism with socialist formation of a literature. However, every movement that chooses literature as a means in guiding to society, no matter what their ideology is, is in a "socialist" orientation. (Kaplan, 1998: 26). In Turkey, social function of literature comes up in Tanzimat Reform Era. Towards the end of the Ottoman Empire, socialist ideas are also begin to uttered by some intelligentsia. After 1919, Marxist writing activities are carried out in publications such as *Kurtuluş* (Liberation), *Aydınlık* (Enlightenment), and *Kadro* (Staff) magazines. After 1933, the translations of publications containing Marxist thought also increase. At the same time, Turkish artist, who reveal work with revolutionist discourse, also grow. In this generation Orhan Kemal, draws the attention from the point of enlightening the society and being the guide for it. It this aim of this study to show how he edited his novel *Gurbet Kuşları* (*Abroad Birds*) in accordance with the categories of socialist realism.

Keywords: Art, ideology, socialist realism, art produced according to certain guidelines, aesthetic.

Gülten Bulduker*

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Dr. Öğr. Üyesi.

Kırıkkale Üniversitesi,
Kırıkkale/Türkiye.

Elmek: gultenbulduker@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000000343605432>

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 23.05.2022

Kabul Tarihi: 03.07.2022

E-yayın Tarihi: 25.08.2022

Atıf/Citation:

Bulduker, G. (2022). Orhan Kemal'in *Gurbet Kuşları* Romanında Toplumcu Gerçekçiliğin Yansımaları. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (28), s. 21-37.



Giriş

Kurgusal bir gerçekliği yansıtan edebiyat ile toplumsal hayat arasında kopmaz bir bağ vardır. "Edebiyat 'hayat'ı 'temsil eder.' Hayat ise büyük ölçüde sosyal bir gerçekliktir" (Wellek vd., 2001: 74). "Gerçeklik" kavramı ve edebî esere nasıl yansıtılacağı "Sanat nedir? sorusuyla birlikte Platon ve Aristoteles'ten bugüne estetiğin başlıca tartışma konusu olmuştur. Sanatın işlevi de buna dahildir. Sanatın sadece zevk verici ya da eğlendirici olduğunu savunanlar az olmasına karşın, bu iki işlevin "eğlendirerek eğitmek" şeklinde ifade edilmesine sık rastlanır (Moran, 2003: 36). Gerçekliğin nasıl ele alınacağı noktasında Marksist estetik, Aristoteles'in "yansıtma" teorisinin genel çizgileri üzerine inşa edilmiştir (Belge, 1989: 186).

Aslında tarihî süreçte 1800'lü yıllara kadar sanat ile zanaat kaynaşmış bir hâlde insan yaşamında yer edinmiştir. Böylece insan, özünde var olan güzellik duygusunu bizzat hayatın içinde hissetmiş, suni bir güzellik duygusuna ihtiyaç duymamıştır. Oysa 18. asırda burjuvanın elinde gelişen mimetik sanat, elit zümrenin zevklerine yönelik özerk bir alan hâline gelmiştir. Buna karşı olarak ise 19. asır devrimci siyaset söylemleri ve sonrasında devrimci sanat akımları ortaya çıkmıştır. Avrupa avangart hareketleri, burjuva toplumunda sanatın tekrar "hayat pratiğine" dönüştürülmesini ister (Bürger, 2017: 99). Devrimci siyaset söyleminde sanatın büyük toplumsal dönüşümündeki öncülüğü üzerinde en fazla duran Saint-Simon (1760-1825), bilim adamlarının ve sanatçıların yönetim aygıtına dahil edildiği bir toplum düşler (McWilliam, 2011: 64). Onun sosyal sınıf anlayışı, daha sonra Marks'ın geliştirdiği tarihselci değişim kuramına benzemez; ayrıca Simon'un kurulu düzeni ve hiyerarşiyi koruma kararlılığı da şiddete dayalı devrimi reddetmesine yol açar. İşte bu bağlamda sanatçı, endüstri ve hayatın kaynaşmasında önemli bir görev üstlenir; duygular üzerindeki denetimi ile hâkim düzenin yıkılması için barışçıl bir heyecan yaratır ve eserlerinde faydalarını büyük canlılıkla resmettiği yeni bir rejime herkesin bağlamasını sağlar. Saint-Simon'un geliştirdiği sanatın psikolojik ve sosyal etkisine ilişkin yaklaşım, daha sonraki sosyal sanat savunucuları için çığır açıcı nitelik taşır. İlericilik bilincinin oluşmasında ve değişim için fikir birliği yaratılmasında, bireysel duyguları işleyen hayal gücünün etkisine dinamik bir güç atfedilir (McWilliam, 2011: 76,77).

Marksizm'in düşünme biçimi ve mantığı Alman felsefecileri I. Kant'tan, J. G. Fichte, F. Schelling ve F. Hegel'e kadar uzanır. Bu sebepten Marksist diyalektiği tanımak için öncelikle Hegel diyalektiğini bilmek gerekir. "Hegel felsefesi, bu idealist ve romantik felsefe, düşünme, yaşam, kültür ve tarihin bütün varlık alanlarını bir birlikli bütün hâline getirmeye çabalamıştı" (Tunalı, 1976: 13-14). Ne var ki Marks, Hegel'in diyalektiğini değiştirir. Hegel'in "ide" kavramını, "idealist" diyalektiğini materyalist diyalektiğe dönüştürür. Üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkiyi esas alır. Tarihsel süreci, tarihsel gelişmeyi yürüten toplumsal temelde bulunan bu ekonomik çelişkidir. Bu ekonomik çelişki toplumsal katta sahip olan ve sahip olmayan sınıflar arasındaki çatışmayı, sınıf çatışmalarını doğurur (Tunalı, 1976: 17-18). Dolayısıyla Marksizm tarihsel-kültürel gelişmeyi maddi-ekonomik etkenlerle açıklar, tarihsel materyalizm adını alır, kapitalist düzeni devrim ile değiştirerek sosyalist bir düzen kurmak isteyen bir eylem felsefesi ve bir ideolojidir. Öyle ki Marks yaşamının sonuna kadar, proleteryanın kapitalist düzeni yıkıp sınıfsız bir toplum meydana getirmesini beklemiştir (Tunalı, 1976: 29-30).



Marksizmin öncüleri olan Marks, Engels ve Lenin, teorik olarak sanatla ilgili olmasalar da pratikte sanata, özellikle de edebiyata yakın ilgi duymuşlardır. Onların eserlerinde, Marksist estetik ya da edebiyat ve sanat tarihleri metodolojisi için sonuçlar çıkaracak bir bilgiye ulaşamaz (Tunalı, 1976: 30-31). “Buna karşın sanatı, ekonomik yapıya bağlamakla Marxist estetiğin, bugün hâlâ geçerli olan ilkelerini belirlemişlerdir” (Gülendam, 2003: 252). Marks, Engels ve onları izleyen G. V. Plehanov, L. D. Trotsky-Troçki, G. Luckacs gibi düşünürler “sanatı”, genel bir ifadeyle, insanî ve toplumsal gerçekliğin yansıtıldığı bir ideoloji biçimi olarak görmüşlerdir (Gülendam, 2003: 252).

Ne var ki Marksistlerin her şeyi, üretim tarzına bağlamalarının doğru tarafları olmasına rağmen gene de belli bir insanî faaliyeti diğer bütün faaliyetleri ‘başlatan’ bir etken olarak gösteren görüşlerinin benimsenmesi mümkün değildir. Şöyle ki Ortaçağ başlarıyla kapitalizmin doğuşu arasındaki yıllarda, kültürel hayat ve özelde edebiyat en esaslı değişimlere sahne olmuşken, hiçbir köklü teknolojik değişim olmamıştır. Üstelik edebiyat çağın teknolojik değişimlerinin tamamen bilincinde olduğunu her zaman veya en azından hemen göstermez (Wellek vd, 2001: 85).

Terry Eagleton’a göre çoğunlukla Marksist estetikle bağdaştırılan toplumcu gerçekçilik, yeni kurulacak sosyalist toplumun sanat anlayışını dile getirir. Yıkılan burjuva toplumunun ardından, sanat bu yeni toplumda, emekçi dayanışmasını sağlamak görevini üstlenecektir. Sanat, bu anlamda sosyalist düzenin ve sosyalist ahlâkın koruyucusu olacaktır. 1934’te 1. Sovyet Yazarlar Kongresi’nde *Sosyalist gerçekçilik* (toplumcu gerçekçilik) görüşü resmî olarak benimsenir. Bu görüş, yazarın görevini, “devrimci gelişimi içerisinde gerçekliğin tarihsel-somut, hakiki çözümlemesini yapmak”, “sosyalizm ruhu içerisindeki işçilerin eğitimi ve ideolojik dönüşümleri sorununa” çözüm bulmak olarak belirir. Edebiyat taraflı, “parti-yönetimli”, iyimser ve kahramanca olmak zorundadır (2016: 53-54). Ahmet Oktay ise toplumcu gerçekçiliğin kategorilerini “öz’ün ve gerçek’in önceliği, devrimci romantizm ve doğal uzantısı olumlu tip, partizanlık ya da yan tutarlık” olmak üzere üç başlık altında toplar (2003: 133). Bu kategoriler, *tarihselci* (historisist) ve *insansalcı* (hümanist) söylemlerden kaynaklanır ve sanatın yansıtmacı/yaratmacı açıklamasıyla pekişir (2003: 104).

İsmail Tunalı da bu yeni sanat anlayışını dünyanın sosyalistçe biçimlendirilmesi, üretici, bütün yaşam alanlarını etkileyici ve değiştirici insan etkinliği olarak tanımlar. Ona göre toplumcu gerçekçi sanat, yeni bir insan toplumu yaratmayı başarmıştır. “Bu insan tablosunda en ileri sınıfın ahlâksal-tinsel kuralları, -proletaria dayanışması ve internationalizm eylemi ve bilinci ve bireysel-toplumsal ilgilerin uyumuna çabalama-insan değerlerinin ölçüsüdür.” Ayrıca Tunalı, toplumcu gerçekçiliğin şimdiye kadar sanat tarihi içinde karşılaşılan sanat anlayışlarından *özce* ayrıldığını belirtir. Bu *öz*, *yeni bir insan*, *yeni bir ahlâk*, *yeni bir değer* ve *yeni bir toplum* yaratmak gibi toplumsal bir görev üstlenmiştir. Bu durum, toplumcu gerçekçiliği önceki dönemlerde karşılaşılan realist (gerçekçi) anlayışlardan kesin çizgilerle ayırır. Şöyle ki geçen yüzyıllardan beri burjuva toplumlarında görülen gerçekçilik (realizm) hareketi vardır. Böyle bir gerçekçi edebiyat/sanat, içinde yaşadığı burjuva toplumunda gördüğü toplumsal bozuklukları, adaletsizlikleri ve eşitsizliği ele alır, onları eleştirir. Bundan ötürü bu gerçekliğe eleştirel gerçeklik denir. Oysa, toplumcu gerçekçilik, yeni bir toplumun, sosyalist toplumun sanat anlayışını dile getirir (1976: 171-172). Erdoğan Uygur ise realizmin kuramsal çerçevede proleter idealizme hizmet ettiğini ve vücut bulduğu ortamın ideolojik yapısıyla tamamen örtüştüğünü belirtir. Dolayısıyla önce eleştirel realizm, daha sonra da sosyal realizm veya ihtilâlcı sosyal realizm olarak gelişme gösteren bu edebi akım,



geleneksel realistler gibi “sanat sanat içindir” ilkesine karşı çıkar ve sanatı topluma hizmet etmekte bir vasıta olarak görür (2005: 8).

Lukacs, yansıtma yöntemleri arasında, gerçekçiliği, “eleştirel gerçekçilik” ve “toplumcu gerçekçilik” olarak ikiye ayırmıştır. Fakat Lukacs’ın bu iki yöntemi arasında pek fark yoktur ve “her ikisi de toplumsal gerçekliğin özünü yansıtır. Ne var ki toplumcu gerçekçilik sosyalist bir toplumda uygulanabilecek bir yöntemken eleştirel gerçekçilik hem sosyalist olmayan toplumlarda, hem de sosyalist toplumların başlangıç dönemlerinde kullanılmalıdır. Eleştirel gerçekçilikte yansıtılacak olan “sosyal gerçekçilik” genellikle ve yazar, gerçekliği tarafsız yansıtır (Moran, 2003: 59-60-71). Ona göre eleştirel gerçekçilik, bilhassa Thomas Mann’ın örnek teşkil ettiği 19. asır romanlarının karakteristiği olan toplumun olumlu, eleştirel ve bütünsel bir kavranışı anlamına gelir ve toplumcu gerçekçiliğe çıkılan yolda bir adımdır (Eagleton, 2015: 68). Sonuç olarak toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçiliğin ana çizgilerini korumuştur ve onları daha da geliştirmiştir. Gerçekçi edebiyatın gelişimi çerçevesinde, yazarın dünya görüşündeki çelişkilerin aşılması süreci en önemli etmendir. Söz konusu çelişkilerin tam olarak aşılması, yazarın bilimsel ve somut tarihsel bir dünya anlayışı’na sahip olmasıyla aşılr. Böylece, toplumcu gerçekçilik (sosyal realizm) adını alan, nitelik olarak yeni bir gerçeklik yani gerçekliğin en üst aşaması ortaya gelmiştir (Pospelov, 2005: 209).

Toplumcu gerçekçilik öğretisinin doğal olarak Marx ile Engels’ten geldiği iddia edilebilirse de asıl taşıyıcılarının daha ziyade V. Belinski, N. Çernişevski ve N. Dobrolyubov gibi 19. asır Rus “devrimci demokratik” eleştirmenleri olduğu söylenebilir. Bu isimler, edebiyatı toplumsal eleştiri ve çözümleme, sanatçıyı da toplumsal bir aydınlanmacı olarak görürler. Edebiyatı toplumsal gelişmenin bir aracı olarak gören ve sanattan propagandist talepleri olan bu isimleri, Plehanov, sert bir şekilde eleştirir; edebiyatı, parti siyasetinin hizmetine vermeyi reddeder ve edebiyatın toplumsal işleviyle estetik işlevi arasında keskin bir ayrım çizer. Toplumsal olguları edebî olanlara çevirir ve eleştirmenin görevini de “bunların düğümünü çözerek yeniden gerçekliğe çevirmek” şeklinde ifade eder (Eagleton, 2016: 59-60). 20. Kongreden sonra sert bir Marksçı sanat anlayışına körü körüne bağlanma anlayışı ortadan kalkmış ve temel Marksçı öğreti içinde değişik sanat görüşleri belirmiş, estetik eğilimler öne çıkmıştır (Tunalı, 1976: 172). Yukarıda da belirtildiği üzere Marksist öğretiyi ilk defa bir estetik kuram haline sokmaya çalışan Plehanov’dur (Moran, 2003: 47). Troçki ise sanatı biçim ve içerik bütünü olarak değerlendirir (Eagleton, 2016: 58). Ona göre sanatsal yaratım, “sanatın kendine has yasalarına uygun olarak gerçekliğin saptırılması, değiştirilmesi ve dönüştürülmesi” (Eagleton, 2016: 58) dir. Ancak kuramı, Plehanov ve Troçki tasviye etmesine karşın hem Sovyetler Birliği’nde hem de dünyadaki konjonktür gereği eleştirememişlerdir; çünkü Sosyalizme karşı çıkmak anlamına gelecek bir eleştiri, o koşullarda kabullenilmesi olanaksız bir yaklaşımdı. Lukacs da böylesine tarihsel bunalım döneminde kaleme aldığı eserlerde ortaya koyduğu tezlerle resmî ideolojiye ters düşer. 1950’lerden itibaren Marksist sanat kuramının öncüllerini oluşturur. Bir yarı parti öğretisini bir yazın kuramına çevirmesi nedeniyle “Öz, gerçeklik ve yansıtma/yaratma” sorunlarını onda izlemek gerekir (Oktay, 2003: 108-109). Lukacs’a göre “tarihsellik ile estetik yapıyı birbirinden ayırmak olanaksızdır” (Tunalı, 1976: 207). E. Fischer ile de sanat daha özgür bir nitelik almıştır. “Çünkü sanat yalnız estetik erek için vardır” (Tunalı, 1976: 186). Görüleceği üzere “İlkin salt politik-ideolojik bir amaca yönelerek güdümlü bir sanat anlayışı olarak belirlenmek istenen toplumcu gerçekçilik,

giderek bu niteliğini yitirir, estetik çizgiye dönerek kendine daha tümel insansal erekler koyarak salt hümanist bir sanat niteliği elde eder”(Tunalı, 1976: 191).

1. Gurbet Kuşları Romanında Toplumcu Gerçekçiliğin Yansımaları

1.1. Tarihsel Koşulların Kurguya Aktarımı

Berna Moran’a göre Türk romanında 1950’lere kadar ana sorunsal Batılılaşmadır; bu tarihten sonra ise toplumsal yapıdan kaynaklanan haksız düzen sorunsalı ağır basar; çünkü Cumhuriyet döneminde güdülen politika zamanla sınıflaşmayı ve sınıf çatışmasını getirmiştir (2004: 7-9-). Dolayısıyla Marksizm, Türk toplum hayatının yarattığı ve etkilediği bir fikir akımı değil, Batı’dan gelen bir düşünce sistemi olarak bir *kısım* (solcu) aydınlar arasında benimsenmiştir. Bu aydınların ise işçi sınıfı, yoksul köylü kitleleri ve kentlilerin batı sanayisinin rekabeti karşısında ezilen küçük zanaatkâr ve esnaf sınıfıyla doğrudan doğruya teması ve ilişkisi yoktur (akt. Oktay, 2003: 300-301). Türkiye’de işçi sınıfı (proleterya) adlandırması yapılmaya çalışılmışsa da bunun bir zemininin olduğu söylenemez. Buna karşın köycülük söylemi, işçi sınıfı söyleminin yerine ikame edilmekte ve bu söylem Marksist sanılmaktadır (Oktay, 2003.: 304). Önceleri Anadolu gerçekleri olarak dile getirilen sorunlar, Cumhuriyet’ten sonra, göç olgusunun bir sonucu olarak, “Köylü Modernleşmesi” şeklinde yorumlanır. Ancak tam olarak gerçekleşmeyen bu modernleşme ortaya “lumpen” bir modernleşme garabeti çıkarmıştır (Coşkun, 2012: 438). Bu olumsuz eleştiriye karşın Kemal H. Karpat, birçok yönden göç olgusunun olumlu yanlarından söz eder. Gecekonduya yaşayan köylünün şehirleşmesi-modernleşmesi, eğitim görmesi ve meslek edinmesi sayesinde sosyal, ekonomik ve entelektüel yükselişe erişeceğini belirtir. Ona göre, bu sayede değişim geçiren köylü, hem Türk siyasetini hem de edebiyatını etkilemiştir. Aynı zamanda köyden şehre göç, Türkiye’nin kültürel, siyasal, ekonomik ve duygusal hayatının ikiye bölünüşünü, köy-şehir ikiliğini büyük ölçüde azaltmış ve ülkenin kültürel bütünlüşmesi sayesinde gerçek anlamda millî beraberlik sağlanmıştır (2009: 39).

Murat Belge ise bir süredir Türkiye’de görülen devrimci işçi edebiyatının işçilere bir şeyler anlatma çabası içinde olduğunu belirtir. Anlatılmak istenen temel sorun da “politik” tir. Bu tip bir edebiyat, işçi sınıfının devrimciliğini, işçi sınıfına anlatmak çabası üzerine kuruludur (Belge, 2006: 171). Konumu gereği, bilime en açık olan sınıf proleterya’dır; çünkü yaptığı işin niteliği gereği zihni açıktır. Bir köylünün bilinç kısıtlılığı işçi için söz konusu değildir. Aydının bilimini hem öğrenebilir hem de gerçekleştirebilir. Bu kolay bir şey olmasa da olabilecek bir şeydir ve olduğunda dünyayı değiştiren bir şeydir. Bilim, işçi sınıfının politik pratiği içinde somutlaşır ve dünyayı dönüştüren güç hâline gelir (Belge, 2006: 168). Bu nedendir ki, sosyal hayatı sanatla kaynaştırma fikrine uygun olarak çok farklı ideolojik görüşlere sahip eleştirmenler, normatif ahlâkî değerleri aşılacak ve sınıflar arasında ahenk kurmak için tasarlanmış işlevsel bir estetiği heyecanla sahiplenirler. “Saint-Simoncular gibi pek çok muhafazakâr yazar da, sanatın proleteryanın bozulmuş duyarlılıklarını geliştirme etkisini över; sanatın tinsellikle ve idealle arasında kurulan geleneksel idealist bağlantıları, toplum sağlığının pratik ihtiyaçlarına yöneltirler” (Mcwilliam, 2011: 488).

Eagleton’un belirttiği gibi oldukça karmaşık olan toplumsal yapının nasıl oluştuğunu kavramaksızın ideoloji anlaşılabilir; “çünkü bir ideoloji asla egemen sınıfın düşüncelerinin basit bir yansıması değildir. Aksine, dünyaya ilişkin çatışmalı, hatta çelişkili görüşleri kapsayan, daima karmaşık bir fenomendir.” Bu nedenle bir ideolojiyi anlamak için o toplumdaki farklı sınıflar arasındaki belirgin ilişkiler çözümlenmelidir.



Bunu yapmak, bu sınıfların üretim biçimleriyle olan ilişkilerinde nerede durduklarını kavramak anlamına gelir. Bu durum, birbirinden ayrı tutulması gereken siyaset ve iktisat gibi disiplinlerin yardımıyla edebiyat eserinin en geniş açıklamasını zorunlu kılar (Eagleton, 2016: 21-22). “Marksist eleştiri, edebiyatı, onu ortaya çıkaran *tarihsel koşullar* bakımından ele alır ve benzer bir biçimde kendi tarihsel koşullarına karşı da bilinçli olmalıdır” (Eagleton, 2016: 7). Bu anlayışa uygun olarak Orhan Kemal, *Gurbet Kuşları* başlıklı romanını, içinde yaşadığı tarihsel koşullarla ilintilendirerek 1962’de kurgulamıştır; dolayısıyla anlatma zamanı ile olay zamanı arasında çok büyük bir zaman farkı yoktur. Eserdeki olaylar 1955-1960 yılları arasında geçmektedir. Menderes hükümetinin İstanbul’da başlattığı kamusallaştırma ve imar çalışmaları hızlı bir toplumsal hareketliliğe sebep olmuş; köyünde geçinemeyen yoksul köylü, büyük ümitlerle akın akın büyük şehirlerin yolunu tutmuştur. Demokrat Parti ve “Vatan Cephesi” insanları kutuplaştırmakta; insanları partiye kaydolmaya zorlamakta ve partiye yazılanların adı radyodan okunmaktadır. Halkın temel ihtiyaçlar için kuyrukta beklemesi ve gecekondulaşma da devrin belirgin özellikleri olarak öne çıkmaktadır.

Sivaslı iflâhsızın Memed’in iş bulma umuduyla İstanbul’a gelmesi ve güç bir hayat mücadelesine girişmesini konu edinen eserde, Menderes hükümetinin izlediği siyasî anlayışın sosyal hayat üzerindeki olumsuz etkileri, toplumcu gerçekçi bir tutumla yansıtılır. Tarihsel bir gerçeklik taşıyan DP’nin ekonomi anlayışını Yaşar Baytal şöyle açıklar:

“7 Ocak 1946’da kurulan DP, başlangıçta CHP’nin prensipleri olan ‘altıok’a bağlılığını açıkça ortaya koyduğu gibi, devletin ekonomik politikası olan devletçiliği de serbest girişimciliğe daha çok olanak tanıyacak bir anlamda yorumlamaktaydı” (2007: 550). Demokratlar, siyasî alanda olduğu gibi ekonomik alanda da liberalizmi savunurlar. “Türk ekonomisinde gerçekleştirdikleri radikal değişikliklerin ekonomiye olumlu katkısı olduğu gibi olumsuz etkileri de olmuştur. Bu anlamda İkinci Dünya Savaşı sonrasında yerini alan Türkiye için, siyasî değişimler yanında ekonomik değişimler de kaçınılmaz görünüyordu. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra oluşan ekonomik yapıda yerini almaya başlayan zenginler sınıfı, çok partili yaşama geçiş ve ardından DP’nin iktidarıyla güçlerini iyice perçinleyeceklerdir” (2007: 566-567).

Yazar, DP’nin dinî ve millî duyguları siyasî propaganda malzemesi yapmasını da eleştirir. “Halkımıza kahve verme, şeker verme, gaz verme, hatta ekmek verme zarar yok... Yeter ki ibadethanelerini onar, radyolarında mevlüdünü, ardından da... eksik etme!” (s. 24) Ayrıca yazar, politikacıların yükselme hürsünden bahsederken de sık sık “Atatürk’ten sonra en büyük Türk’tü” (s. 62) gibi cümleler kurar. 5-6 Eylül olaylarının radyolardan yapılan tahrik edici yayınlarla büyümesi sonucu halkın Beyoğlu dükkânlarını yağmalamasını da eleştirir. Türk milletinin “vandalizm’in tahrip şuuruna” itilmesi, yüzyıllar boyu sürecek bir utanç olacaktır (s. 179).

1.2. Üst Yapının Toplum Üzerindeki Etkisi ve Toplumu Şekillendirme Gücü

Yazar, *Gurbet Kuşları* romanında 1950’de iş başına geçen DP’nin izlediği ekonomik anlayışı, Atatürk devriyle kıyaslayarak eleştirir. Ona göre, DP’nin farkı “her mahallede yedi sekiz milyoner” olmasıdır. Bunlardan biri de romanın olumsuz kişilik özellikleriyle öne çıkan tiplerinden Hüseyin Efendidir. O, İnönü döneminde karısının mallarına konup kabzımallığa yükselmişse de ne uzamış ne kısalmıştır. DP



dönemindeki gibi sermaye sahiplerine hak tanınsa, sermaye sahibi boş bırakılıysaydı, daha o zamandan milyoner olabileceğini düşünmektedir.

Lukacs'ın gerçekçilik anlayışına göre;

“Yazarın görevi toplumun belli bir dönemindeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihî güçleri, yani toplumun içyapısını ve dinamiklerini kavramaktır. (...) Yazar eserinde kişiler, olaylar ve durumlarla bu tarihî güçlere somutluk kazandırır. Öyleyse eserdeki kişilerin tipik olması gerekir ki sosyal gerçekliği yansıtabilsinler. Tipik ya da temsil edici karakter hem tarihî güçleri kendi kişiliğinde somutlaştırır, hem de kendine özgü nitelikleri ile yaşayan canlı bir birey olur. (...) Lukacs'ın estetiğinde *kişinin tipik* olması demek, kişinin en derin yanının toplumda mevcut nesnel güçler tarafından belirlenmiş olması demektir” (Moran, 2003: 55).

İncelenen romandaki kişi kadrosu, aşağıdakiler ve yukarıdakiler olarak iki karşı sınıfın genel özelliklerini taşıyan tiplerden seçilmiştir. Aşağıdakiler, emeği sömürülen ve insanlık sahnesine çıkmaya çalışırken bin bir zorlukla karşılaşan Anadolu insanıdır. Yukarıdakiler ise gerçekte köklü bir kültürel olgunluğa sahip olmayan fakat devrin imkânlarından emek sarf etmeden faydalanmak isteyen, değer kaygısından uzak, menfaatçi, bencil, yozlaşmış tiplerdir. Hüseyin Korkmaz, yeni karısının siyasî çevresinden faydalanarak kabzımallıktan müteahhitliğe yükselir. Niğde'nin en fakir köylerinden birinde doğmuş, küçük yaşta anne-babasını kaybedince İstanbul'a dayısının yanında yetişmek üzere gelmiştir. Fakat dayısını da kaybedince Unkapanı, Küçük Pazar kahvelerinde yetişmiştir. Sahibi olduğu sebze halindeki dükkâna hamal olarak girmiş; ağasının gözüne girmeyi başarmıştır. Ağasının karısıyla cinsi yakınlaşmasından hemen sonra ağa, nasıl olduysa “tahtalı köye” gitmiş; ardından ağanın karısıyla “dükkânı, Sultanselim'deki konağı üstüne yapmak şartıyla” imam nikâhıyla evlenmiştir. Daha sonra bu kadından ayrılır (2009: 61). Yazar, kabzımallığa yükselen Hüseyin'in yeni karısı Nermin'in “dindar görünüp gemiyi yürütmeye bakacaksın” sözüyle onların kişisel menfaatleri için ne denli alçalabileceklerini sezdirir. Doktor kızı olan Nermin, yabancı diller bilen, araba kullanan bir sosyetedir. 1950'den önce CHP'li bir politikacıyla evlidir. Evlilik kutsiyetini önemsemez; ahlâkî kaidelerden yoksundur. Önceden CHP'liyken 1950'de DP'ye geçmiştir. Kocasıyla birlikte parti imtiyazını kullanarak ihalelerden alacağı payla servet sahibi olmaktan başka bir düşünce taşımaz (s. 128). Hüseyin Efendi ve karısı, bir taahhüt işi için, bir bakanın evine ziyarete gittiklerinde bakan, onlara “halkın din ve ibadet özgürlüğü” konusunun siyasî vaatleri olduğunu söyler. 19 Mayıs günlerinde kızların açık saçık giyinmesine izin veren CHP'yi eleştirir. Burada ayrıca Kabzımal Hüseyin'in bakandan “imzalı kâğıt” alıp hemen Ankara'ya gitmesinin ardından eşinin bakanla uygunsuz ilişkisine de yer verilir. Ne yazık ki bakanın imzaladığı kâğıt, ilgili bakanlıkta işe yaramayınca Nermin Hanım da Ankara'ya gitmek zorunda kalır. Orada eski nüfuzlu arkadaşları vardır. Onların Ankara ziyaretiyle devrin siyasî işleyişinin maddî menfaat ve kirli ilişkilerle yürüdüğüne dikkat çekilir.

“Demokrat Parti Tüzük ve Programı”nda (1946) vaat edilen hizmetlerin bir bir hayata geçirildiği anlaşılmaktadır (Baytal, 2007: 546-567). Ancak Orhan Kemal romanında ağırlıklı olarak inşaat ve yol yapım çalışmaları üzerinde durulur. Bu imkândan faydalanmasını bilenler, yöneten üst sınıfa yükselirken, yönetilen konumda bulunan Anadolu insanı ise hayata tutunabilmek için insan ölçüsünü aşan bir mücadeleye girişmek zorunda kalır. İnsanca yaşayabilmek isterler, hayalleri vardır.



Hüseyin Efendinin yükselmesi için uygun bulunduğu bu devirin icraatlarını yazar, "Dinamik ziraat", "Dinamik sanayi", "Dinamik ticaret" "edebiyatı almış yürümüştü" şeklinde eleştirir. Bu dinamizmi sağlayacak olan sermayenin CHP'lilerin "kıskançlık ve titizlikle" yıllar yılı adeta küflendirdikleri altınlar" olduğunu da hatırlatır (s. 106).

19. asır Batı dünyasının kültürel dokusunun gelişmesinde, burjuva sınıfı estetik zevkleri sonucu oluşan sanat kurumunun önemli bir yeri vardır. Bu bağlamda Baudlaire, "Aristokrasisi olmayan bir halkta güzellik kültürü mutlaka bozulur, değerden düşer ve yok olur." der (Plehanov, 1987: 50). I. Nikola devrinde, o zamanki "sosyete"nin en kültürlü, en ileri temsilcilerinin sahneden çekilmeleriyle birlikte, "sosyete"nin ahlâk ve fikir düzeyinde bir düşüş olmuştur (Plehanov, 1987: 20). Romantiklerin, hayatını maddiyata odaklayan herkesi burjuva olarak nitelemesinde bu durumun etkisi aranabilir (Plehanov, 1987: 25). İncelenen romanda Batılı anlamda sanat ve siyasetten anlayan bir burjuva tipine yer verilmemiştir. Her ne kadar şair Erol vasıtasıyla bir sanat çevresinden söz edilse de, yukarıdakileri temsilen ön plana çıkarılan şahıslar, maddî ve siyasî güç elde etmekten başka bir tutum ve düşünceye sahip değildirler. Zaten Nermin Hanım, şair Erol ile sanat çevresindeki siyasî dedikodulardan haberdar olabilmek için birliktedir. Bu tespitler de tarihsel gerçeklik açısından Türkiye'deki burjuva sınıfı ve sanat çevresinin durumu hakkında bir fikir verebilir. Öte yandan Batı'daki sınıf farkının insan psikolojisi üzerindeki etkisi ise çok güçlü olup bu da, felsefi sistemler olarak görünüşe çıkmıştır. Örneğin burjuva sınıfı ideolojisinin çözülmesi sonucu varoluşçuluk felsefesi, belirlemiştir. Ayrıcalıkları elinden alınmış ve elinde artık gelecekle ilgili hiçbir görüşü olmayan burjuva toplum, dünyanın ve yaşamın anlamsız olduğunu ilan etmiştir. Lukacs'a göre J. P. Satre'ın varoluşunu umutsuzca sorgulaması, gerileme dönemindeki burjuva toplumunun yalnız kalan insanının dramını yansıtır. Oysa barikatın öte yanında, bu dramdan kimsenin haberi yoktur. "Yaşamak bunaltısı, emekleriyle yaşayanlar arasında bulunmaz; başkalarının emekleriyle yaşayanlar arasındadır" (Garaudy, 1950'den aktaran: Foulquie, 1998: 91). Bilindiği gibi Satre'ın *Bulantı* adlı romanı, "dünyaya sahip olmak isteyen ve sahip olmak istediği anda da, kendisini iyeliğin getirdiği anlamsızlığın varlıkbilimsel bulantısına kaptıran insanın sıkıntısıdır" (Mounier, 1986: 60). Fakat Orhan Kemal, dönemin "bunalım edebiyatı" kaynaklı varoluşçu anlayışını değil, toplumsal gerçekliği benimsemiştir. Varoluşçulardaki "karamsarlığa" karşılık onun eserlerinde hiç tükenmek bilmeyen bir iyimserlik hâkimdir (Kantarıcı, 2012: 450-451). Dolayısıyla *Gurbet Kuşları*'ndaki işçilerin, yaşamın doğal akışı içerisinde, sağlıklı bir ruh hâliyle tiplerine uygun tutum ve davranış sergilemeleri toplumcu gerçekçiliğin geleceğe umut ilkesiyle açıklanabilir. Yazara göre "insanlar aslında iyidirler"; "onları bozan toplumun düzensizliği"dir. İyi bir yazar, içinde yaşadığı toplumu yansıtırken bu gerçeği görebilmelidir (Orhan Kemal, 2007:233). Haydar Ergülen, yazarın romanlarındaki iyimserliğin kaynağını, onun 2000'e *Dair* şiirindeki aydınlık günlere olan ütopyik umuduna vurgu yaparak açıklar. Ona göre şiirde Nazım Hikmet ne ise romanda da Orhan Kemal odur (2015: 59).

1.2.1. Baskı unsuru olarak üst yapının siyasi gücü

İnsanlar arasındaki toplumsal ilişkiler, maddi yaşamlarını üretme biçimlerine bağlıdır. Üretim araçlarını elinde bulunduran kapitalist sınıf ile emek gücünü kapitalistlerin kâr etmesi için satan proleter sınıf arasındaki toplumsal ilişkiler, yani söz konusu üretim "güçler"iyle üretim "ilişkiler"i "altyapı"yı (ekonomik 'temel'i)



biçimlendirir. “Üst yapı” ise Marksizimin *ideoloji* olarak adlandırdığı “toplumsal bilincin belli biçimleri”ni de (siyasal, dinsel, etik, estetik vb.) içerir. İdeolojinin işlevi de toplumdaki egemen sınıfın gücünü meşrulaştırmaktır. Nihai çözümde bir toplumda egemen düşünceler, egemen sınıfın düşünceleridir (Eaglaton, 2016: 20). Gerçi altyapının üstyapıyı belirleyen bir yönü vardır, ancak üstyapının da alt yapı üzerinde hem bir baskı unsuru hem de dönüştürücü ve değiştirici gücü inkâr edilemez. Dolayısıyla bir üstyapı olan siyasi güç, egemen sınıfı temsil eder. Bu gerçeklerden hareketle Orhan Kemal, *Gurbet Kuşları*’nda egemen sınıfın düşüncelerinin, emeği sömürülen altyapı üzerinde, bir baskıya dönüşmesini eleştirir; çünkü toplumdaki egemen düşünceler, egemen sınıfın düşünceleridir. Bu durumda pek tabidir ki egemen sınıf, devlet (hükümet) tarafından korunmakta; parti çıkarları gereği toplum, kontrol altında tutulmaktadır. Şehirde Nermin Hanım ve vekil olmayı isteyen kocası Hüseyin Efendi, partililik yaparak insanları, Vatan Cephesine kaydolmaya zorlar. Gecekondu bölgesini bilinçlendirmeye çalışan öğretmen ise DP ve Vatan Cephesine girmemeleri konusunda insanları bilgilendirmeye çalışır. Ayşe kocası Memet ile partiye yazılmaz. Zaten Hüseyin Efendinin köşkünden de bu sebeple ayrılırlar. Devrin imkânlarından faydalanıp rahat yaşamaktansa zor, ama özgür bir hayatı tercih etmelerinde öğretmenin yönlendirmesinin etkisi olmuştur. Köyde ise devleti yani siyasî gücü temsilen muhtar ön planda gelir; korku ve yaptırım gücünü elinde bulundurmasıyla devlet ile halk arasındaki uzaklığı onun sayesinde görmek mümkündür. Köyde muhtarlık seçimlerini kimin kazanacağı çok önemlidir. Köylü, tüm cehaletine rağmen siyaseti takip eder; ancak demokratik seçim yapacak kadar özgür olmadığından siyasî baskı korkusu ve kişisel çıkar düşüncesini ön planda tutar. İnsafsızın Yusuf, partililiğin karın doyurmadığını bildiğinden kendi zanaatına güvenir. Oğullarının da “duvar ustası” olmasını ister. Ancak muhtar ve İdibıdının Halil’in “Cumhuriyete yazarak, Memmed’i işten atarlar, hem de sürerler İstanbul’dan!” tehdidi üzerine iki oğlu ve kızı Ümmü’nün DP’ye geçmek üzere teklif kâğıtlarına parmak basmalarına razı olur. Partiye yazılanların isimleri radyodan okunur.

“Vatan Cephesi girişimi iktisadi ve siyasî çalkantılar karşısında bulunan DP yönetiminin bir tür kendini savunması, gerek parti içinde gerekse dışı karşı hâlâ güçlü olduğu görünümünü vermeye yönelik bir manevra olarak değerlendirilebilir. Vatan Cephesi girişiminin görülen hedefi, DP örgütüne yeni katılımlar olduğunu ve partinin giderek güçlendiğini kanıtlamaya yönelik bir faaliyet olduğuna göre, girişimin başarıyla tamamlanması için radyonun kullanılmasını doğal karşılamak gerekir. (Eroğul, 2003’den aktaran: Tokmak, 2007: 159). “Vatan Cephesine katılanların listelerinin okunmasına 1 Ekim 1958 tarihinde başlanmış ve 26 Ocak 1960 tarihine kadar devam etmiştir” (Uyar, 2002’den aktaran: Tokmak, 2007: 159).

1.2.2. Toplumsal Bilinçlenmeye Bir Üst Yapı Olan Sanatın Katkısı

Toplumun eninde sonunda sosyalizme ve nihayet komünizme varacağını ön gören tarihî maddeciliğin, sanat olayını, “*altyapı ve üstyapı*” arasındaki ilişkiye temellendirmesinin her ne kadar tam olarak uygulanabilirliği tartışılabilir de tamamıyla geçersiz olduğu da söylenemez. Bu görüşe göre, yukarıda açıklandığı gibi, bir toplumun ideolojisi o toplumdaki egemen sınıfın çıkarlarını korumaya, onları meşrulaştırmaya yöneliktir. Üst yapının bir parçası olan sanat da, dönemin ideolojisini yansıtacak, egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edecektir. Bu anlamda edebiyat eseri, sınıf çıkarlarını dile getiren bir ideolojidir (Moran, 2003: 43-44). Orhan Kemal’e göre “toplumcu bir yazar; ‘Materyalist bir felsefe’ye sahiptir şüphesiz. Ama bu materyalizm, metafizik yönü



de bulunan bir materyalizm olmayıp, 'Diyalektik Materyalizm'dir. Buradan hareket eden müellif, yani yazar, eserleriyle de bu hareket noktasına paralel olacaktır" (Alpsal, 2012: 274). Kendisi bu sanat görüşünü, *Gurbet Kuşları*'nda kurgulayarak görünür kılar. Eserinde karşıt tipler sayesinde işçi sınıfının haklarını dile getirmekle kalmaz, ayrıca "devrimci gelişme" içinde "tarihî somutlukla, işçi sınıfının eğitimi"ni de gözetir. Böylece toplumcu gerçekçiliğin önemli bir ilkesini yerine getirmiş olur (Moran, 2003: 53). Çünkü "on dokuzuncu asrın sosyalizmi, 'amele sınıfının menfaatlerine uygun içtimaî bir nizam endişesi'ne sahiptir" (Fındıkoğlu, 1949: 15). Bu anlamda yazar, proleteryanın yanında yer aldığını sezdirerek toplumcu gerçekçiliğin *yan tutarlık* ilkesine de uygun hareket eder. Romanda Memed'in okuma yazma öğrenmesinin çevresinde uyandırdığı etki, devir itibarıyla çok önemli bir bilinçlendirmedir; okura yol gösterme amacı taşır. Gafur, onun çabasını "sanki ireizicumhur olacakmış gibi" diyerek küçümser ve kıskançlığını gizleyemez (s. 212). Memed, babasına gönderdiği mektupta "okuma yazma bellediğini, yakında babası gibi duvarcı ustası olacağını, İstanbul'da çok iş olduğunu" yazar. Babasından kardeşlerini toplayıp İstanbul'a gelmesini ister (s. 213). Memed'in hayalleri, mücadelesi bütün göçmenlerin hayali olsa da herkes onun kadar azimli değildir. Ayrıca o, çoğu yönden dürüst olmasıyla da erdemli bir Anadolu çocuğunu temsil eder. Her ne kadar dinî bilgisi köy imamının anlattıklarıyla sınırlı olsa da Allah'tan korkar. Özellikle kadınlara yan bakma konusunda Boyalısakal Hocanın şu sözleri, ona, doğru yoldan ayrılmamasını sık sık hatırlatır: "Nikâhlı avrada dolanmak da pek günah! der dururdu. Nikâhlı avradın ardında dolanan, uçkur çözen, yarın rûzu mahşerde kızgın sacda namaz kılacak, sonra da kıllı topuzla, zebaniler, vur ha vur!" (s. 11) Ayrıca babasının trene yolcu ederken "Aman oğlum... yüzümü kara çıkarma" demesi de ona kendini unutturmaz (s. 74). Babasının uzun süre şehirde çalışması da bilinçlenmelerine katkı sağlamıştır. Babası köyde akıllı olması ve çalışkanlığı ile saygı görür. Köye ilk gaz ocağı, sabun ve tencereyi o getirmiştir (s. 11).

Markistlerin gelecek algısında "devrim"in önemli bir yeri vardır. "Devrim, proleteryanın kapitalist düzeni yıkıp sınıfsız bir toplum meydana getirmesi demektir" (Tunalı, 1976: 29). Sosyal yapı, sınıf çatışmaları ve çatışan güçler Marksist eleştirinin değer ölçütleridir. Marksist eleştiri her şeyden önce içeriğin eleştirisidir. Eserin konusu, olayları, kişileri, kahramanları, sömürücü ve yönetici bir sınıfın çıkarlarını sürdürmesine yardımcı olmamalı, ezilen sınıfların çıkarlarına ters düşmemelidir (Moran, 2003: 88). Bu bağlamda Memed, partiyle ilgilenmez; çok ısrar edilmesine rağmen Vatan Cephesi'ne yazılmaz. Hüseyin Efendinin dükkânındaki işini babasına bırakıp duvar ustası olarak çalışmaya başlar. Köşkten de karısıyla birlikte ayrılır ve kiraladıkları bir odada yaşamaya başlarlar. Ayşe de iplik fabrikasında işe girer. Hatçe ablası ve onun kocasının yardımıyla bir de arsa alıp gecekondu yapmaya başlarlar. Yalnız gecekondunun yıkılmasını engellemek için "Yeşilliler"e rüşvet vermek gerekir. Burada devrimci direnişi temsilen romanda yaşlı bir öğretmene yer verilir. O civardaki gecekondularla ilgilenen bu öğretmen, militanca bir tutum sergiler ve ne "Yeşilliler"e ne de "diğerlerine" bir kuruş vermediği gibi insanları da direnişe zorlar. Fakat herkes, rüşvet vermek pahasına da olsa bir an evvel gecekondusunu bitirme derdindedir. "Komünist" olarak bilinen öğretmenle yakınlaşmaktan korkarlar; çünkü onlar, "Allah'ı, Peygamberi" tanımayan "vatan, millet düşmanı" olduklarından hükümet onları mimlemektedir (s. 357). Bu bilgiler, halkın, henüz hak-hukuk, adil düzen konusunda ne denli bilinçsiz olduğunu ve düzene kendi çıkarını korumak adına koşulsuz itaat ettiğini gösterir.



Ancak tarihî gerçeklik, gecekondü bölgelerinin oluşması ve halkın başını sokacak bir çatı bulmasının ardından bilinç düzeyinin yükseldiği yönündedir. Karpat, köylü modernleşmesi ya da başka bir ifadeyle köylünün kültür seviyesinin yükselmesi sayesinde, milli bütünlüğün oluştuğunu ve bunun da orta sınıfın büyümesini sağladığını belirtir. Ayrıca “1947 senesinde işçi sendikalarının kurulmasını düzenleyen kanun, her ne kadar başta işçileri kontrol mekanizması olarak düşünülse de sonunda işçilerin haklarının ve örgütlenme hürriyetinin temeli olmuştur. Bu fabrika işçilerinin ezici çoğunluğunu köyden gelmiş insanlar oluşturuyorlardı. Edebiyata konu olacak gerçek kişiler bunlardır yoksa hayal ile yaratılan ve ideolojik gayeler için kullanılan ‘köylü’ ve ‘işçi’ değil” (2009: 39-40).

1.2.3. Sınıf Çatışmasına Uyum Süreci

Eserde sınıflar arasındaki ayırım, ilk önce mekân üzerinden verilir. Olaylar İstanbul’un çeşitli semtlerinde geçer. İşlevsel olarak ilk dikkati çeken mekân, Haydarpaşa Garı’dır. Gar çalışanları ve yolcu koşuşmalarının tasviri ile başlayan satırlardan sonra Anadolu’dan İstanbul’a gelen “gurbet kuşlarının” şehirlilerce alay konusu edilen tutum ve davranışları ile sefilane dış görünümüne dikkat çekilir. İşçiler kiraladıkları odalarda ve gecekonduda, zenginler ise köşk ve apartman dairesinde ikamet eder. İş mekânları ise hal, inşaat alanları ve fabrikalardır. Buralarda yöneten ve yönetilen arasındaki hiyerarşi de görülür. Romanın toplumcu gerçekçiliğın ezen ve ezilen arasındaki toplumsal şartlara baş kaldıran ve öne çıkan *olumlu tipi*, inşaat işçisi Memed ve halkı bilinçlendiren öğretmendir.

Toplumcu gerçekçi edebiyat, insanları ezen ve onların özgürce yaşamalarını engelleyen her şeyin yadsınmasını hem de *olumlu kahramanların* toplumla birey arasındaki uyumlu ilişkilere yönelik ve daha iyi bir yaşam doğrultusundaki çabalarını benimsemiştir. Toplumcu gerçekçi sanatın olumlu kahramanı, daha iyi bir yaşama yönelik çabalarında, yalnızca buna uygun kendi istek ve tasarımlarında değil, yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğuna ve olanaklarına dayanır. Bu kahraman, toplumun toplumcu dönüşümünün nesnel zorunluluğunu, somut olarak gerçekleştirme yolunda çabalar; hiçbir çıkış yolu yokmuş gibi görüldüğü durumlarda bile yeni yaşamın kurulması için elinden geleni yapar (Pospelov, 2005: 495-496). Bir kahramanın özelliklerini tanımlayan bu bilgiler, Mehmed için kısmen geçerlidir; çünkü o, yaşama yönelik çabalarında, kendi istek ve hayallerini gerçekleştirmeye çalışan olumlu bir tip olsa da, toplumu dönüştürecek bir ergin bilince sahip değildir. Bu nedenle Marksist bilinçlendirme görevini öğretmen üstlenir. Romanın başında saf, yoksul ve sefil görünümüyle ilk tanıtılan Memed’tir. Garda elinde tahta bavulu, yorganı, kırış kırış olmuş mektubuyla her önüne gelene adres sorması ve gereksiz açıklamalar yapmasıyla alay konusu olur. Fakat gelin görün ki kendisi, içinde bulunduğu durumu anlayacak bilinçten uzaktır.

Gurbet Kuşları’nda yaşamın temelden dönüşümünün nesnel, tarihsel zorunluluğu ve olanakları, köylünün şehir yaşantısını öğrenme sürecinde görünür kılınmıştır. Yazar, “bizim Türkiye’deki roman geleneğinde aşına olduğumuz klasik anlamda bir köy romancısı değildir. Onun anlattığı köylülük, değişmeye başlamış ve geleneksel bütün ilişki ağlarından her türlü geleneksel değerler sisteminden uzaklaşmaya başlayıp daha farklı, modern ve teknolojik bakımdan daha karmaşık fabrika, iş ve çalışma koşullarına doğru evrilen köylülüktür” (Gültekin, 2012: 51).



Değişime açık olan işçiler, taşı toprağı altın sandıkları İstanbul'a "yol, yıkım, yapım" işinde çalışmak üzere akın akın gelirler. Memed o yıl annesini kaybedince her yıl Çukurova'ya çalışmaya giden babasının yerine gurbete çıkmış ve annesinin hısmı olan Gafur'un iki yıl önce yazdığı mektuba güvenerek İstanbul'a gelmiştir. Onun eserin başında İstanbul'a gelişi, Gafur'a ulaşana kadar kendi kendine köy ve şehir yaşantısını kıyaslaması, hayallerine kavuşma isteği, iç çözümlemeyle verilir. Bu teknik, aynı zamanda Memed'in nasıl bir tip olduğunu da okura tanıtır.

Memed, Gafur ile karşılaşınca ondan bir yakınlık göremediği gibi bir de "Okuma yazma bilmeyene ekmek virmezler burda." sözünü duyar. "Sen nasıl belledin?" (s. 24) sorusunu ağzından geçirir ve onun canını sıkır. Veli adındaki bir işçi Memed'i kendi kaldığı işçi odasına götürür. Burada işçilerin kötü yaşam koşullarında nasıl bir hayat mücadelesi verdiklerine dikkat çekilir; ama asıl üzerinde durulması gereken mesele Memed'in Kastamonulu bir yıkım işçisinden okuma yazma öğrenmeye karar vermesidir. Böylece Gafur gibi kabızmallık yapabilecektir.

Yazar, romanda eğitimin önemine on dokuz yaşındaki Kastamonulu bir işçi vasıtasıyla değinir. Bir tatil günü Memed, Kastamonulu ile Sirkeci'de gezerken "kravatlılar", "Aylara hele aylara!" diye takıldıklarında Kastamonulu'nun söyledikleri "kravatlıları" susturmuştur. Memed onun "efendi gibi" karşılık vermesinden çok etkilenir. "Kitap okuyor da ondan. Kitap okumak gibi var mı?" diye geçirir içinden ve okuma azmi iyice artar (s. 140). Romanın ilerleyen sayfalarında yine şehirlilerin ekmek parası için şehre düşmüş "yaban bakışlı, bozuk üst başlı, şivesi bozuk köylüler"le nasıl dalga geçtiklerine değinilir. Bir zaman ortaokulda okuyup Türkler'in asıl yurdunun neresi olduğunu ve göç sebeplerini bilen Kastamonulu, önceden şehre yerleşenlere verdiği cevaplarla yine Memed'in saygısını kazanır (s. 184). Kısa zaman sonra Haydarpaşa Garı'nda babasını ve kardeşlerini karşılamaya gittiğinde de aynı durum karşısında kendisi, köylüyle dalga geçenlere Kastamonulu gibi cevap verecek cesareti kazanmıştır:

"Aylara hele aylara!"

"Sürü, şerefsizim sürü!"

"(...)"

Memed zınk diye durdu. Bu türlü konuşmakta olan şehirlilere sertçe baktı:

"Ayı sizin gibi olur," dedi. "Neremiz ayı bizim?"

Şehirliler de durdular.

"Sana mı söylüyoruz?"

"Sana ne?"

"Onlara da söyleyemezsiniz!"

Ve bir zamanlar Kastamonulunun şehir uşaklarına söylediklerini olanca hıncıyla tekrarladı:

"Onlar da sizin kadar bu vatanın evladı!" (s. 261)

Büyük şehrin sevmediği bu insanlar, "İstanbul'u kılık kıyafetleri", "yaban bakışlarıyla çirkinleştirirler." Her ne kadar vatandaş olsalar da "Batılı turistlerin



midelerini bulandırmaya" hakları yoktur. Onların durumuna hükümet el atmalı, kanun çıkarıp büyük şehre sokmamalıdır. Çünkü bu çirkinlik "Millî ayıbımız" olabileceğinden, bu ayıbın köylerde kalması, gelenlerin geri gönderilmesi "Millî bir ödev olmalıdır" (s. 247). Romanın başında sınıf farkı, böyle ortaya konulur. Köylü ise içinde bulunduğu durumu sorgulamaktan uzak bir yaşama telaşı içindedir.

Romanda insanî bakımından okuru etkileyen bir durum da Memed'in babasıyla henüz İstanbul'a geldiği ilk gün ters düşmesidir. Gerilimi başlatan İstanbul ile Çukurova'nın güzelliklerinin kıyaslanmasıdır. Memed'in babasına "Okumam yazmam var, az buçuk kitap okuyok!" diye cevap vermesi oldukça inciticidir (s. 263). Memed'deki bu değişim, şehirlileşmeye başlamasına yorulabilir. Oğluyla bir anda arası açılan İnsafsızın Yusuf, İstanbul'a geldiğine pişman olsa da ortama ve düzene uymakta zorluk çekmez. Hüseyin Efendiyle rakı sofrasına oturacak kadar yakınlaşır. Gerçi cahil adamdır ama ağaya "Hanıma kulağasma ya, seni pek sevdim bey. Neden dersen, şahar adamına töbe benzemen!" (s. 275) demesinden insanı tanıma tecrübesi olduğu anlaşılır. Hüseyin Efendinin dükkânında kabzımallık yapacak güvenilir adama ihtiyacı vardır. İnsafsızın Yusuf, hapse düşen Gafur'un yerine dükkânda kabzımallık yapan Memed ile çalışmaya başlar. Aslında İnsafsızın Yusuf ile Hüseyin Efendiyi yakınlaştıran şey, baş başayken kendilerini rahat hissetmeleridir. Bir türlü şivesini düzelterip İstanbul Türkçesi konuşamayan Hüseyin Efendi'nin de kendine göre bir hayat mücadelesi vardır. Eşinin bulunduğu çevrelerde kibar olabilmek öyle kolay değildir. Zaten evliliklerinde eşi özgür olup istediği yerde, istediği kişilerle gezip tozmaktadır. Yazar, ayrıca Hüseyin Efendi tipiyle vekil seçilmeyi başarabilmiş cahil kimseleri ironize eder. Konuşmasını düzeltmemiş kimselerin kültür seviyesini göstermek niyetiyle bir diyalogu özellikle vurgular:

"Katrani kaynat olur mu şeker karıcığım?"

"İyi ama, yarın mebus olacaksın, meclise gireceksin, daha mühimi büyüklerimizin şeref verecekleri balolarda bulunacaksın..."

İskemlesine oturdu:

"Yanımda sen olduktan kelli..."

"Ah Hüseyin, ah yavrum. Bu kelli melli ağzınla... Vallahi yerlere geçiyorum. İnsan bunca zamandır bir parça, bir parçacık yontulur. Sen?"

Gene keleş keleş güldü: (...)

"Mencilisteki mebusların içinde benden beterleri var, kulağasma" (s. 242).

Memed İstanbul'a yeni geldiğinde oldukça tedbirlidir. Babasının "Şehir adamı cin, bir cin." (s. 33) sözünü aklından çıkarmaz. Gece işçilerle aynı odada yatarken "apış arasına" sakladığı parayı Veli'nin çalabileceğinden korktuğunda da babasının "aç adam kurda benzer." (s. 78) sözü gelir aklına. Eserde zenginlerin de paralarına para katma hırsı düşünüldüğünde, yoksulluk ile ahlâkî yozlaşma arasında bir bağ olup olmadığı sorgulanabilir. Bu konuda Eagleton, "maddî ve estetik gelişme arasında benzeşim" kuramaz; çünkü insanlar zenginleştikçe sanat daha iyi olmaz. "Eğer maddî zenginlik ve estetik değer, yükselen bir grafikte örtüşmüyorsa", bunun nedenini anlamak mümkündür -tıpkı, "insanların maddî servetleri arttıkça niçin 'ahlâkî olarak' da daha hayranlık uyandıracak duruma gelmediklerini anlamak mümkün olduğu gibi" (1985: 237). Bu durumda sorunun kaynağı, insanın maddiyatı önceleyip varlık gayesinin



özünü unutmamasıdır, denilse yanlış olmaz. Memed'in olumlu bir tip olmasına rağmen – geri alamayacağı düşüncesiyle- Velî'ye borç vermemesi de Anadolu insanının hasletleri ile bağdaşmaz. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere onun, henüz ergin bir bilinç düzeyine ulaşmamış; ama yaşama uyum sağlamaya çalışan cahil bir köylü tipi olduğu dikkate alındığında, bu davranışı normal görülebilir.

Romanlarda belirgin olumsuz vasıflarıyla beliren kahramanlar, sosyal tutum ve davranışların ilgi çekici belirtilerini taşırlar. Bu tür eserler, araştırmacıyı politika, ekonomi ve toplumsal meseleler üzerine sürekli ahlâkî ve dinî düşünceler tarihine götürür (Wellek vd. 2001: 84). *Gurbet Kuşları*'nda olumsuz vasıflarına rağmen yükselmeyi başaranların Anadolu kökenli olması bu açıklamalar dikkate alındığında oldukça düşündürücüdür. İnsafsızın Yusuf da Hüseyin Efendi gibi düzene çabuk ayak uydurur. Onun, kızını konağa bırakıp iki oğluyla Bilecik'e inşaata çalışmaya gitmesi de maddiyatı ön planda tutmasının bir sonucudur. Yoksa Anadolu insanı, bugün bile öyle kolay kolay namusunu kimseye emanet etmez. Ümmü'nün değişimi, "Saçları kesildi, hanım yeni yeni fistanlar diktirdi, ayağında yüksek topuklu... Sokakta görsen tövbe tanıyaman!" (s. 62) şeklinde anlatılır. Onun kılık-kıyafetindeki değişim, bilinçsiz de olsa Anadolu kızlarının nasıl şehirlileşmeye başladığını gösterir. Karpat'a göre şehir kıyafeti, göçmen için daha yüksek bir toplumsal varoluş biçimine geçişi simgeler. Acemice uydurulmuş şehir (Batı) kıyafetinin altında köy kişiliğini saklasa da göçmenin zihninde, kıyafet değişikliği, şehir hayatının maddi ve sonunda kültürel yönlerine uyum sağlama isteğinin ve buna hazırlık oluşumunun kanıtıdır (2003: 215). Bu cümlelerde görüldüğü üzere Karpat, göç olgusundan olumlu sonuçlar çıkarma gayreti içindedir; gerçi onun tespitleri sosyal bir gerçeklik taşır; ancak Anadolu insanının insanlık sahnesine çıkması öyle romantik olmamıştır. O, yoksulluğun ve cehaletin pençesinden kurtulma ümidiyle şehre gelmiş; burada da asil ruhu ve çalışkanlığı sayesinde tutunmaya gayret etmiştir. Yeni bir düzen kurmak, edebiyata yansıdığı kadarıyla bile son derece incitici olmuştur. Dolayısıyla asıl üzerinde durulması gereken insanların kendi memleketlerinde hakir görülmeleri ve bin bir türlü acıya maruz kalmalarıdır.

"Göç olgusu" köylünün devletten hizmet beklemektense kendi başının çaresine bakmak istemesinin bir sonucudur. Anadolu köylüsünün sefilane durumunun tembelligine bağlı olduğu konusunda genel bir kabul olsa da Memed ve babası, çalışkan olmalarıyla bu anlayışın yanlış olduğunu gösterirler. Nermin'in evinde çalışan bir Anadolu kızı olan Ayşe de olumlu bir tiptir. Hatçe ve Rıza eniştesinden başka bir yakını olmayan bu kız, köşkün bahçesindeki musluktan su doldurmaya gelen Memed ile tanışır. Ayşe'nin iradeli tutumu, karakterini belirleyen vasfıdır. Karşı köşte çalışan Pervin de bakkalın çırağıyla flört eder; sonra da kendine bir apartman dairesi kiralayan bir adamla yaşamaya başlar. Oysa Ayşe güvenilir bulduğu Gafur ile değil, daha şahsiyetli bulduğu Memed ile evlenir.

Gafur, olumsuz kişilik özellikleriyle kurnaz köylü tipinin bir örneği olduğundan "dırnahsız" lakabıyla bilinir. Köye yazdığı mektuplarda "İstanbul'da iyi bir düzen tuttuğu" izlenimini vermiştir. Fakat herkes onun güvenilir bir adam olduğunu çok iyi bilir. Memed'in de onun gerçek yüzünü anlaması uzun sürmez. Gafur, kâtibi bıçaklayıp üç ay hapiste yattıktan sonra tekrar Hüseyin Efendi'nin dükkânında çalışacaktır. Fakat kâtibin gözden çıkarılmaması yüzünden Yusuf ona, maaşını vermek kaydıyla bir süre iş yerine gelmemesini ve gezip tozmasını tembihler. Gafur'un Ayşe ile evlenen Memed'e öfkesi iyice artmıştır. Onların yaşadıkları yeri öğrenir. Memed'in evde



olmadığı bir an Ayşe'yle konuşmaya gider. Bakkalın çırağı ile flört eden Ümmü'ye sahip olduğunu söyler... Ayşe onu kovunca da "yuvalarını tepelerine yıkmakla" tehdit eder. Ertesi gün belediye "insan emeğine acımadan" gecekonduları yıkmaya başlar. Memed mahvolmuş bir hâlde evinin yakınlarında çöküp kalmıştır. O an yanı başında duran Ayşe, el fenerleriyle ciplerin arasında gülümseyerek bakan Gafur'u görür. Gafur'un kocasını "kadın gibi ağlarken" görmesini önlemek için "Kalk lan kalk. Gene yaparık, yenisini yaparık!" (s. 372) demesiyle eser son bulur. Böyle bir son, sosyalist devrimci mücadeleye devam zorunluluğu mesajını içermekle birlikte *devrimci romantizmin* "mutlu gelecek düşü"ne dair umudun korunmasını da içerir; çünkü toplumcu gerçekçi edebiyatta, gelecekte herkesin ve her bireyin özgür olacağına inanan bir düş, gerçekçiliğe uygundur (Oktay, 2003: 160). Bu gerçeğe inanan Kemal'in romanlarının çoğunda roman kişileri, yaşamak isteyip de asla ulaşamadıkları hayatı hayallerinde yaşar, bir gün bu hayata, ulaşmak isteyip de ulaşamadıklarına, hayallerinde ulaşmaya çalışır ve buna göre hareket ederler (Uslucan, 2003: 523).

Eagleton'a göre, toplumun kullandığı dilin niteliği, onun "kişisel ve toplumsal yaşamının niteliğinin en manidar" göstergesidir (2017: 50). İnsanın saygınlık kazanmasının -hak ile ya da haksız- herhangi bir işte başarı kazanmasına bağlı olduğu *Gurbet Kuşları*'nda, hayat mücadelesinin çok zor ve kişisel menfaate odaklı olması, eserin üslubunu da belirlemiş olup eserde toplumsal güvensizliği ifade eden deyimler bolca kullanılmıştır:

"Köprüyü geçene kadar ayıya dayı dimeli", "yaralı barnağa işemez", "arayan mevlasını da bulur belasını da", "sidik yarıştırmak", "it eniği gibi azıtmak", "şehirliye yem oldun mu yandın", "gözü açık", "kulak asma", "tavşana kaç tazıya tut hesabı", "insanoğlu çiğ süt emmiş", "anam avradım olsun", "öküz öldü ortaklık bozuldu hesabı", "tavuğuna kış mı didim", "el öpmeyle ağız kirlenmez", "unu elemiş eleğini asmış..."

Sonuç

Orhan Kemal, *Gurbet Kuşları* romanında toplumsal bir gerçeklik olan ezen ve ezilen yani işçi-işveren antogonizminden yola çıkarak, "alt ve üst yapı karşıtlığı veya sınıf çatışmasını" konu edinir. Toplumcu gerçekçi bir anlayış ve devrimci gelişme içinde, emeği sömürülen proleteryaaya kurtuluş yolunun eğitimle açılabileceğini göstermek ister. Ezilen halkın, emekçinin safında yan tutarak kapitalist sömürüye karşı, roman kişilerini bilinçlendirmeye çalışır. Onun bu tutumu, toplumcu gerçekçi kuramın yaşamı dönüştürmek isteyen aktif eylem çabasına dayanır.

Eserde ele alınan göç konusu ve sonuçları, geniş bir sosyal gözlemle gerçeğe bağlı kalınarak yansıtılır. Anadolu insanının 1950'lerde büyük şehirlere göçü ve ardından verdiği hayat mücadelesi, romanın olay kurgusunu oluşturur. Bu yönüyle siyasî, iktisadî ve kültürel bir çerçeveden okuru düşündüren eser, aynı zamanda, sınıf farkı ve bu farkı yaratan unsurları da anlama fırsatı sunar.

Kişiler toplumdaki tipik vasıflarıyla bürokrat, işçi-işven, şehirli ve köylülerdir. Eserin kişi kadrosunda dikkati çeken en önemli özellik ise şehir gerçeklerine göre kişilerin aldıkları tavır ve tutumlardır. Olumlu vasıflarıyla değişim gösterenler olduğu gibi düzene uyup aslını unutanlara da rastlanır. Kapitalizmin eleştirisi de burada yapılır. Olayların akışı içinde Hüseyin Efendi gibi tipler, devrin imkânlarından faydalanarak üst sınıfa yükselir. Güç dengesine göre herkesin çıkarı ya da hakkını korumak için birilerinden korkması, beraberinde toplumsal güvensizliği doğurur. Ahlâkî değerlerin



önemini kaybetmesi, başka bir deyişle toplumsal yozlaşma, devrin siyasi ve ekonomik politikasının bir sonucu olarak eleştirilir.

Kemal'in *Gurbet Kuşları*'nda sosyal bir kurum olan aileye büyük değer verildiği gözlenmiştir. Bu durum, Türk halkının yuva kurma ve bir çatı altında huzur bulma isteğinin bir sonucudur. Geleneksel kültüre vakıf olan yazar, İnsanların tüm hayat mücadelesini, Marksizmin mutlu gelecek düşüyle birleştirir. Bunu da şahsiyetli olan tipik vasıflı şahıslara bilinç kazandırarak yapar. Böylece Marksizmin devrimci romantizm ilkesini de yansıtmış olur.

Kaynakça

- Alpsal, A. (2012). *Sanatçılarla Konuşmalar- Orhan Kemal, Zamana Karşı Orhan Kemal: Eleştiriler ve Röportajlar*. (Haz. Işık Ögütçü). İstanbul: Everest Yayınları.
- Baytal, Y. (2007). Demokrat Parti Dönemi Ekonomi Politikaları (1950-1957). *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 40, s. 545-567.
- Belge, M. (1989). *Marksist Estetik Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- Belge, M. (2006). *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bürger, P. (2017). *Avangard Kuramı*. (çev. Erol Özbek-Şeyma Öztürk). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coşkun, S. (2012). Köy-Kent Kavşağında Türk Hikâyesi-Türk Hikâyesinde Bir Çözümleme Denemesi. Köksal Alver (Ed). *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. (s. 437-458). Ankara: Hece Yayınları.
- Demokrat Parti Tüzük ve Programı*. (1946). İstanbul. s. 50-51. Madde.
- Eagleton, T. (1985). *Eleştiri ve İdeoloji*. (çev. Serhat Öztopbaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2015). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. (çev. Utku Özmakas). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2017). *Edebiyat Kuramı*. (çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ergülen, H. (2015). Türkiye İyilik Partisinden Bir Yazar: Orhan Kemal. *Varlık Dergisi*, 82/1289, s. 58-61.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1949). *Sosyalizm Tarihçe 1. Kitap*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Foulquie, P.(1998). *Varoluşçunun Varoluşu*. (çev. Yakup Şahan). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yay.
- Gülendam, R. (2003). Marksist (Toplumcu) Edebiyat Eleştirisi. *Hece Eleştiri Özel Sayısı*, s. 252-259.
- Gültekin, Mehmet Nuri (2012). "Bir Anlatı Ustasının Penceresinden Toplum, İnsan, Dönem", *Orhan Kemal*. A. Ümit, I. Ögütçü (Ed.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kantarıcı, A. (2012). Orhan Kemal'in Hikâyeciliğinde Toplumcu Gerçekçiliğin İzleri. *Orhan Kemal*. A. Ümit, I. Ögütçü (Ed.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karpat, H. K. (2003). *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Karpat, H. K. (2009). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Moran, B. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: İletişim Yayınları.



- Moumier, E. (1986). *Varoluş Felsefesine Giriş*. (çev. Rifat Kırkoğlu). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Mcwilliam, N. (2011). *Sanat/Ütopya, Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)*. (çev. Esin Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oktay, A. (2003). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan K. (2007). *Orhan Kemal Önemli Not!*. (Haz. Işık Öğütçü). İstanbul: Everest Yayınları.
- Orhan K. (2009). *Gurbet Kuşları*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Plehanov, G. V. (1987). *Sanat ve Toplumsal Hayat*. (çev. Selim Mımoğlu). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Pospelov, G. N. (2005). *Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Evrensel Basım Yayınları.
- Tokmak, M. (2007). *Basın-İktidar İlişkileri Çerçevesinde Demokrat Parti ve Ankara Radyosu (Yüksek Lisans Tezi)*. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi'nden edinilmiştir. (Tez No. 2067669).
- Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar Matbaası.
- Uslucan, F. (2003). *Orhan Kemal'in Romanlarında Aile Olgusu*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Uygur, E. (2005). Sosyalist Realizm Kavramının Ortaya Çıkış Süreci. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9/1-2, s.2.
- Wellek, R., & Varren, A. (2001). *Edebiyat Teorisi*. (çev. Ö. Faruk Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.