

## BİREYSEL VE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN SEMBOLİK ÖYKÜSÜ: “KAMYON”\*

Kâmil Yeşil\*\*



**Özet:** Bu makalede Sabahattin Ali'nin “Kamyon” adlı hikâyesi tahlil edilmiştir. “Kamyon” hikâyesi, toplumcu gerçekçi bir yazar olan Sabahattin Ali'nin bireysel gerçekliğini de içeren bir metindir. Çünkü yazar, hayatının son döneminde kamyon şoförlüğü yapmış ve bu gezileri esnasında Anadolu'yu ve Anadolu insanını yakından tanıma imkânı bulmuştur. Metin merkezli bir tahlil olan bu makale, “Kamyon” hikâyesinin tamamen kurmaca olmadığı; Sabahattin Ali'nin yaşadığı dönemin ekonomik, siyasî, kültürel özelliklerini kendi gerçekliğiyle birleştirdiği ve bunu ustalıklı sanat metni hâline getirdiği görüşü üzerine kurulmuştur.

**Anahtar Kavramlar:** Toplumcu gerçekçilik, bireysel gerçeklik, kurmaca metin, zihniyet, Sabahattin Ali, kamyon.

### THE STORY OF INDIVIDUAL AND SOCIALIST REALISM: “KAMYON”

**Abstract:** In this article Sabahattin Âli's story “Kamyon” is analyzed. The story “Kamyon” is a text containing the individual reality of Sabahattin Âli, a socialist-realist author. Because the author worked as a lorry driver in the last period of his life, he had the opportunity to get to know Anatolia and its people closely. A text oriented analysis, this article has been built upon the view that the story “Kamyon” is not completely fictional, and that Sabahattin Âli merged the economical, political and cultural features of his age with his own reality and craftily converted this into an artistic text.

**Keywords:** socialist realism, individual realism, fictional text, mentality, Sabahattin Âli, Kamyon.

### GİRİŞ

Genel olarak sanatın, özel olarak edebiyatın ideolojiye alet edilmesi diye bir olgudan söz edilir. Edebî eserden, öncelikle edebî bir

\* Sabahattin Ali, *Kağın-Ses-Esirler*, YKY, İstanbul, 2010, s. 13-17 (Yazıda yapılan alıntılar kitabın bu baskısına aittir ve mükerrer alıntılarda sadece sayfa numaraları belirtilmiştir).

\*\* Hikâyecî-Yazar.

dil, yoruma elverişli, çağrışımı zengin bir metin ve bütün insanlığa hitap edebilen bir tazelik beklenir. Bunları hedefleyenler için, sanat ve edebiyat, ideolojinin emrinde ve hizmetinde olmaz, olamaz, olmamalıdır. Bu, edebî eserde hiç mesaj olmaz, konu toplumdan mutlaka uzak olmalı, anlamına gelmez. Yazar, öyle bir dil geliştirmelidir ki, onda her şey gerektiği kadar yer almalı ve uygun bir dil ile ifadesini bulmuş olmalıdır.

Bu tür eserlerden, daha doğrusu edebî anlayıştan hoşlanmayanlar için, mesajını doğrudan vermeyen eser, bir tadımlık bal için bir çuval keçi boynuzu yemeye benzer ki bu hem okuyucuya hem yazara işkencedir. Pekiyi, onlara göre edebî eserde mesaj nasıldır, diye sorulacak olursa şunu söyleyebiliriz: Bu tür eserlerde yapı tam zıt karakter ve olaylar üzerine kurulur. Karakterler mutlak iyi ve mutlak kötü olarak çizilir. Meseleye doğrudan girilir ve karakterler, yazarın piyonu olmasa bile yazarın sözünü emanet olarak alır ve adrese teslim konuşmalar yapar. Sonunda yazarın tezi galip gelir. Diyelim, yazar sosyalizmi mi savunuyor; tam karşıtı olduğu bir kapitalist kişilik çizer. Bu karakterin bütün yapıp ettikleri kapitalist mantığın sonucu olarak kötü, çirkin, zararlı olarak gelişir; olumsuzluklar bireysel olandan ulusal olana, oradan evrensele ulaşır, kapitalizm ve kapitalist karakter bütün kötülüklerin anası olarak gösterilir. Bütün bu olumsuzlukların çaresi sosyalizm yazarın öteki elindedir; o da alttan alta kendini hissettirir, bu iki karakter karşılaşır ve tartışır. Sonunda okuyucu kapitalizmin kötü, sosyalizmin de iyi bir şey olduğu kanaatine varır.

Bu yapıyı din-bilim, saltanat-cumhuriyet, medrese-mektep, modernizm-gelenekselcilik, kadın-erkek hakları ekseninde Yakup Kadri'de, Reşat Nuri'de ve hatta Halide Edip'te biraz ustalıkla; Köy Enstitülü yazarlar kuşağında ise doğrudan görebiliriz. Aynı dönemde yaşamış olmasına ve benzer bir zihniyet taşımasına rağmen bazı yazarlar bu yola tevessül etmemiş; onlar daha sanatsal bir dil, daha evrensel bir yaklaşım içinde kurmuşlardır eserlerini. Bu tür yazarların dili, çağrışım bakımından zengin, yoruma elverişli bir dildir. Örneğin zihniyeti dinden beslenen yazar bir durumu, "Bu işin günahı-vebali veya günahı-sevabı sana ait" olarak anlatırken; zihniyeti ticaret (kapitalizm) tarafından belirlenen yazar veya te-cimsel dünyayı öne çıkarmak isteyen zihniyet; "Bu işin kârı-zararı sana ait" şeklinde dile getirir. Pozitif/bilimsel zihniyet ise bu bakışımından kendine bir üslup çıkarmış; o da "Bu işin artısı-eksisi veya pozitif-negatif sana ait" deme kıvraklığını göstermiştir. Köy Ensti-

tüsü çıkışlı yazarların açtığı bu doğrudan söylemeli anlatım, edebiyatı araçsal bir duruma düşürmekle kalmamış, aynı zamanda edebî esere yaklaşım şeklini de yaygınlaştırmıştır. Bunun gibi günah, suçla; ahlak, etikle (yasa); ümmet, ulusla; Allah, doğa ile yer değiştirmiştir. Örneğin, 1940'lı yıllarda Ataç'ın bir metne; *"Ben Allah'a inanmıyorum, her şey kendiliğinden olmuştur, esas özne tabiattır."* diyerek ateistçe girmesi büyük bir tartışma ortamı doğurabilecek bir şeydir; ama yazar bu düşüncesini hiç değiştirmeden; *"Doğu Doğu'dur, Batı da Batı. Omuz silkerdim bu söze. Neden, derdim. Bizim etimiz, kemiğimiz başka mı? Doğa başka türlü mü yaratmış bizi derdim."* (Ataç, 2010: 154) şeklinde yazar. Böylece hem inanç dünyasını dile getirir hem de üstü kapalı olarak inancının propagandasını yapar. Bu dönemde karşı grupta konuşlanmış milliyetçi / İslamcı yazar da savunmaya geçmiş ve rakibinin açtığı yolu kullanmaktan çekinmemiştir; başka bir deyişle aynı hataya o da düşmüştür. Bu tür eserlerde ise komünizm ve komünistler bütün kötülüklerin kaynağıdır. Komünizm, başı ezilmesi gereken bir yilandır, eserlerde de ateist (kâfir) ile mü'min çatışır, kâfir sonunda ya cehennemi boylar ya imana (hidayete) erer. Eserlerde özellikle Müslümanlığın konuşulduğu sayfalarda tam bir vaaz üslubu vardır. Batı'dan tercüme edilen eserlerde ise Hristiyanlığın Tanrı inancı farklı olmasına rağmen "Tanrı", "Allah" lafzı ile yer değiştirir.

Sanatı ile ideolojisini kaynaştıran usta kalemler ise bu hataya düşmez ve onlar okuyucuya dilin dünyası içinden ulaşmaya çalışır. Sabahattin Ali, bu yazarlardan biridir. Bilindiği gibi o, toplumcu (sosyalist) gerçekçi bir yazardır.

## TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN ORTAYA ÇIKIŞI VE TÜRK EDEBİYATINA GİRİŞİ

Toplumcu gerçekçilik, Rusya'da doğmuş, gelişmiş siyasî ve edebî bir akımdır. Toplumcu gerçekçilik akımının ilkelerini belirleyen ve formülleştiren yazar Maksim Gorki'dir. Gorki bu kavramı ilk kez 1934'te Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde seslendirmiştir. Ona göre yazarlar, folklordan yararlanmalıdır, böylelikle eserlere gerçeklik kazandırılmış; kahramanlar da halk içinden seçilmiş olacaktır. Bu kongreden sonra hem Rusya'da hem diğer ülkelerde toplumcu gerçekçilik kendini göstermeye başlar. Resim, edebiyat, müzik, sinema öncelikle bu alana eğilir. Bizde Nâzım Hikmet başta olmak üzere Yaşar Kemal gibi yazarların folklora yönelmesi bundan son-

radır. Şeyh Bedreddin, Kerem Gibi, Pir Sultan Abdal, Ferhat ile Şirin, İnce Memed ve benzeri eserler bu anlayışın ürünü olarak ortaya çıkar. Bu kahramanlar halkın olumladığı kişiler olarak başkaldırıcıyı başlatır, yönetir ve sonuçlandırır. Dava uğruna eziyet çeker, sürgüne gönderilir, cezaevine düşer. Her biri yardımseverdir, insanlıdır, paylaşımcıdır. Çatışma unsuru olan karşıt tipler/karakterler ise burjuvadır, ağadır, sömürücüdür, zalimdir.

Bu dönemde romantik sosyalizmin karşısına gerçekçi bir sosyalizmle çıkmayı teklif eden yazarlar, kendilerinden öncekileri, belli klişeleri tekrar etmek ve toplumdan uzaklaşmakla itham etmiş ve eleştirmişlerdir. Toplumcu gerçekçiler, romantiklere karşı bizzat yaşanan gerçekliği işlemeyi önermişler ve karakterleri çizerken onların düşünce ve davranışlarını yönlendirip biçimlendiren hatta şartlandırılan toplumsal etkenleri öne çıkarmışlardır. Toplumcu gerçekçiler, genel olarak yazıldığı dönemin sosyal sorunlarından beslenir. Bu eserler zenginlerle yoksulların, yönetici sınıfla halkın, işverenle işçinin, tüm kurumlarıyla kapitalist ve kentsoylu düzenin çatışmalarını ele alır. Düzen eleştirisi yapar; ama bunu okuyucunun gözüne sokmaz.

1930'lu yıllardan itibaren olay metinlerinde köylüden, işçiden, dar gelirliden söz edilmeye başlandığını görüyoruz. Bu durum gelişme ihtiyacı ve isteğinin yanında, ideolojik kaynaklıdır; çünkü 1930'lu yıllar, Türkiye'nin kalkınması için aydınların yeni arayışlarını teklif ettiği bir dönemdir. Bu arayışlardan biri Sovyetler Birliği'nde uygulamaya konulan komünizmdir. Sovyet usulü kalkınmayı benimseyen yazar ve şairler, devletin işleyişini bu sisteme göre değiştirmeyi amaçlamış ve olayları bu bakış açısıyla ele almışlardır.

Toplumcu gerçekçilerin temaları toplumdaki düzensizlik ve çatışmalar; köy gibi küçük yerleşim merkezlerinin sorunlarıdır. Ağaköylü, öğretmen-imam, halk-yönetici, zengin-fakir, fabrikatör-işçi, güçlü-güçsüz, aydın-cahil, kadın-erkek gibi belirgin farklılıklar üzerine kurulan eserler, Anadolu insanını, büyük şehirlere göçün ortaya çıkardığı problemleri de ele alır.

Olay ve kişiler bir düşünceyi doğrulamak veya haklı göstermek üzere düzenlenir ve yazarlar, okuyucuyu kendi düşünceleri doğrultusunda yönlendirmek ister. Böylece sanat eseri, belli görüşleri ifade etmek için araç olarak kullanılmış olur ve bu tavır toplum için sanat düşüncesiyle izah edilir. Ancak enteresan bir şekilde Sabahattin Ali, sosyal gerçekçi olmasına rağmen sanatını araç olarak kullanmaz ve konularını gayet doğal bir dil ile anlatır, yaklaşımında ideolojisini gözetir ama propaganda düzeyine çıkarmaz. Hâlbuki

onunla aynı ideolojiyi paylaşan başka toplumcular (sosyalist/komünist yazarlar), edebî eserden, toplumu bilinçlendirme ve devrimci bir dönüşüm doğrultusunda geliştirme işlevi bekler. Aşağıdaki metinde olduğu gibi:

“Aysu, Erdoğan’da çağdaş bilinci uyandıramazsa, bir genç daha küçük burjuvaların çöplüğünde kendisini yitirecekti. Aysu bunu istemiyordu, üstelik Erdoğan’u seviyordu da... Arkadaşları ne derlerse desinler, seviyordu.

O pazar, devrimcilerin büyük bir mitingi vardı. Üniversitelerin ilerici kesimi, ilk kez devrimci sendikalarla, antidemokratik yasaları protesto etmek için ortak bir gösteri yürüyüşü düzenlemişlerdi. Aysu tertip komitesindeydi. Mitingde taşınacak pankartlardaki sloganların birçoğunu o yazmıştı. Faşizme hayır, gerçek özgürlük istiyoruz, işçi aydın el ele, yarınlar bizimdir..

Erdoğan:

– Kim karşı çıkıyor ki bunlara, diye soruyordu.

Aysu:

– Sömürücü sınıflar, gericiler, tutucular, diyordu.

Erdoğan:

– Peki, halk niye onlara oy veriyor ki, diye soruyordu.

Aysu:

– Bilinçsiz oldukları için, koşullandıkları için, kendi sınıfsal çıkarlarını göremedikleri için, diyordu.” (Altan, 1978: 19).

Cumhuriyet’in ilk yıllarında gözleme dayanan gerçekçilik, 1930’lu-1940’lı yıllarda toplumcu gerçekçiliğe yönelir. Çünkü yazarlar Millî Edebiyat zevk ve anlayışını yetersiz görmüş ve en önemlisi onları “romantik” bulmuştur. Yeni anlayış, katı gerçeklikten yanadır. Onlara göre Anadolu manzarası, insanları ve olayları ile idealleştirilmeden olduğu gibi verilmelidir. Kanaatimizce Sabahattin Ali’nin “Kamyon” hikâyesi bu anlayışı en iyi yansıtan örneklerden biridir.

✱

Sabahattin Ali, İstanbul Öğretmen Okulu’nu bitirdikten sonra kısa bir süre öğretmenlik yapmış, 1928’de eğitim için Almanya’ya gönderilmiştir. Almanya’daki bu eğitim dönemi Sabahattin Ali’nin hayatına yön veren bir aşamadır. Çünkü her şey bir tren yolculuğunda değişir. Yazar, yolculuk esnasında Upton Sinclair’in romanı *Oil*’i okur ve ideolojik değişim böyle başlar. Yıllar sonra Rasih Nuri İleri’ye; “*Bu romanda olanların onda biri doğruysa namuslu bir insan mutlaka solcu olmalıdır.*” (Topuz, 2000: 20) diyecektir. 21 yaşında Türkçü ve Turancı bir genç olarak Almanya’ya giden Sabahattin Ali, orada sosyalist bir çevrenin içine girer; eline geçen Marksist-Leninist bütün kitapları okur, Alman edebiyatını inceler ve 1930’da Türkiye’ye

döner. Bu dönem, Türkiye'nin dönüşüm yıllarıdır. Mustafa Kemal, Cumhurbaşkanıdır, laik eğitim ve Harf Devrimi, tekke ve zaviyelerin kapatılması, Medeni Kanun'un kabulü gerçekleşmiştir. Sabahattin Ali, Batılşma için bunları yeterli görmemektedir. Onun idealinde okuduğu kitapların öngördüğü sosyalist bir düzen vardır. Dönüşte bir süre İstanbul'da kalır, o yılların solcu çevreleriyle ilişki kurar, toplantılara katılır. O sıralarda Aydın Ortaokulu'na Almanca öğretmeni olarak atanır. Ama İstanbul'daki dostlukları yüzünden fişlendiği için orada da polisçe izlenmektedir. Sabahattin Ali, Aydın'dayken, Sertellerin çıkardığı *Resimli Ay*'a öyküler göndermeye başlar. Bu arada Nâzım Hikmet'le tanışır. Adı sol çevrelerde duyulur. Bir yıl sonra Konya Ortaokulu Almanca öğretmenliğine atanır. Konya'da bir akşam eğlencesi sırasında okuduğu bir şiir ortalığı bulandırır, şiirin dozu fazla kaçmıştır. Cemal Kutay ve Emin Soysal bu olayı emniyete bildirir ve Sabahattin Ali tutuklanır, yargılanır ve bir yıl hapse mahkûm edilir. Sinop Hapishanesi'ne gönderilir, memurluktan atılır ve işsiz kalır. 1933'te, Cumhuriyet'in onuncu yılında genel aften yararlanır, ama kendisini göreve almazlar. Çünkü Konya'da okuduğu şiirde Atatürk'e hakaret ettiği ileri sürülmektedir.

Bir zaman sonra Mustafa Kemal'in oluru ile yine öğretmenliğe döner. Bu dönemde Sabahattin Ali, "Değirmen", "Ses", *Kuyucaklı Yusuf*, *İçimizdeki Şeytan*, *Yeni Dünya*, *Kürk Mantolu Madonna* gibi Türkiye'nin sosyal gerçekçi ilk önemli hikâye ve romanlarını yazar.

Bunların yanı sıra Devlet Konservatuarı'na atanır, dramaturgluk yapar ve ders verir. Çok partili hayata geçiş sürecinde Hasan Âli Yücel'le dostluk kurar. Ama işler hep böyle güzel gitmez. Sabahattin Ali ile Nihal Atsız arasında sert tartışmalar yaşanır ve Sabahattin Ali, Atsız'ı mahkemeye verir; bu arada daha önce iki kez askerlik yapmış olduğu hâlde, üçüncü kez askere alınır. Ankara'da artık rüzgârlar ters yönden esmeye başlamıştır. Aralık 1945'te *Tan* gazetesi tahrip edilir. Sabahattin Ali ise Bakanlık emrine alınır, altı ay sonra da Şükrü Saraçoğlu'nun yerine Recep Peker başbakanlığa atanır. Hasan Âli Yücel, sekiz yıllık bir bakanlıktan sonra yeni kabineye alınmaz ve yerine Reşat Şemsettin Sırer getirilir. Bu, aynı zamanda Millî Eğitim'de bir tasfiye ve hesaplaşma döneminin başlangıcıdır. Sabahattin Ali de İstanbul'a gelir ve 1946 sonlarında Aziz Nesin'le birlikte *Markopaşa*'yı yayımlamaya başlar. *Markopaşa*, o zamana kadar eşi görülmemiş, siyasal ve sosyal içerikli, herkesin anlayabileceği düzeyde, haftalık bir güldürü gazetesidir. Rifat Ilgaz dergide çeşitli yazılar yazar, Mim Uykusuz çok çarpıcı karikatürler çizer ve ga-

zetenin tirajı 60 bine kadar yükselir. O yıllarda Türkiye’de legal olarak faaliyet gösteren Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi ile Esat Adil’in başkanlığını yaptığı Türkiye Sosyalist Partisi, Sabahattin Ali’ye umut ve cesaret vermiştir. Demokrat Parti yeni kurulmuştur; ama 1946 seçimlerinde birtakım sandık oyunları ile CHP’nin iktidarda kalması sağlanmıştır. Amerika, Marshall yardımı çerçevesinde ekonomik yardımlar ve yatırımlar yapma çabası içindedir; bu yardımlar yapılırken, soldaki gelişmelere karşı da her türlü önlemin alınması istenmiştir. Türkiye’de demokratik gelişmelerin sağlanması için İnönü önce 12 Temmuz bildirisiyle CHP ile DP arasında uzlaşma sağlamaya çalışır; ama sol akımlar bu anlaşmanın dışında bırakılır. Bu ortamda en etkili muhalefet *Markopaşa*’dan gelmektedir. CHP içinde de demokratik bir yumuşamadan hiç hoşlanmayan bağnaz çevreler vardır. Nihat Erim ve üniversite çevresi CHP’yi iktidarda tutmak için demokratik gelişmelere ters düşmekten çekinmez. TKP ve Sosyalist Parti kapatılır. Sabahattin Ali de bu ortamda yargılanır, mahkûm edilir. Cezasını çektikten sonra başka bir yazısından dolayı tekrar dava açılmıştır. Yine mahkûmiyet kesindir. Peşinde polis vardır. Eşi ve kızı Ankara’dadır. Hem İstanbul’dan uzaklaşmak, hem seyahat vesilesi ile eşini ve çocuğunu görmek ve Anadolu’yu tanımak için kamyonculuk yapmak ister.

“Kamyon” hikâyesinde yazar İzmir’e işçi olarak gitmek isteyen bir gencin, şoföre yol parası vermemek için kamyonun atlama ve feci bir şekilde ölmesini anlatır. Bu, ilk bakışta basit bir konu gibi görünmektedir. Ama hikâyenin ayrıntılarına indiğimizde yazarın inceden inceye nasıl bir ideolojik yapı öngördüğünü, dönemin siyasî ve ekonomik eleştirisini nasıl yaptığını, köylünün şehirliye bakışını eleştirel bir ustalıkla nasıl anlattığını görüyoruz.

Hikâye, kamyonun yola çıkışı ile başlıyor:

“Kamyon, Zincirli Han’ın dar ve basık kapısından, yan duvarlara sürtünüp sivaları dökerek ve üzerine bağlanmış sepetlerle çuvalları dört tarafa fırlatarak ikına sıkına çıktı. Şoför bir eliyle direksiyona yapışmış, dört metre genişliğindeki sokağın karşı tarafındaki berber dükkânlarına girmeden sola manevra yapabilmeye uğraşiyor, öteki eliyle de ağzına peynirli pide tıkiyordu.” (s. 13).

Bu arada şoför yamağı “İleri!.. Geri!.. Yana!..” diye işaretler vermekte, yol ve yön tarif etmektedir. Kamyonun içinde ise yirmi iki kişi vardır.

Görüldüğü gibi metin, döneme ait gerçekliği hissettirmekle başlamıştır. Bu gerçeklik öncelikle dönemsel; ikinci olarak, o zaman-

dan beri süregelen bir Türk gerçekliğidir. Nedir o? Kamyonun bir insan taşıma aracı olarak kullanılması. Oysa kamyon, insan taşıma aracı değil; ağır yük taşıma aracıdır. Ama Türkiye’de hâlâ devam eder, adı “vasıta” olan her makine ile insan taşınır. Traktör ve kamyonla insan taşıyan Anadolu halkı, ironik bir biçimde minibüs, taksi ve hatta otobüsle de yük taşır. Bu, hem imkânsızlıktan dolayı böyledir hem de vasıta ile ilgili algımız sebebiyledir. Kendine özgü bir zekâsı, akıl yürütme tarzı olan Türk insanı, yükün üstüne insan da bindirir. Böyle durumlarda insanımıza genellikle “bir şey olmaz” yaklaşımı hâkimdir; gerçekten genellikle bir şey olmaz; ama oldu mu bütün zamanların ceremesi birden çıkar. Aslında bütün yasaklamalar veya önlemler, o bir kişi ve yıllar sonra yaşanabilecek o feci sonucu önlemek içindir.

Dönemin bu araşsal gerçekliğinin yanında, hikâyenin başında ekonomik gerçeklikle de karşılaşırız:

“... Koşup gelen bir çocukla, otomobilde heybesini bacaklarının arasına almış değirmi sakallı birisi fiskos edip konuşmaya başladılar. Ara sıra duyulan ‘Buğday, veresiye defteri, şinik, sekiz metre kara dimi...’ gibi sözlerden, İzmir’e giden manifaturacının, oğluna, dükkân idaresi ve köylülerle veresiye muamelesinin şekli hakkında son talimatı verdiği anlaşılıyordu.” (s. 14).

Yukarıdaki alıntıda dönemin sosyal yaşantısını ve ekonomik seviyesini gösteren en önemli kelime ‘kara dimi’dir. Kara dimi, 1940’lardan 80’lere kadar Anadolu’da erkeklerin don bezidir. Adı üzerinde simsiyah, kalın dokunmuş bir bezdir. Yıkana yıkana zamanla beyazlaşır. Pamuk dokuma olduğu için dayanıklıdır, yamanebilir bir kumaştır. “Köylü” denilince akla en çok gelen giysidir. Özellikle karaya boyanmıştır ki kir götürsün, kiri hemen belli olmasın. Çok satılmasının en önemli sebebi, diğer kumaş cinslerine göre ucuz olmasıdır. Kara dimiye en uygun ayakkabı ise kara lastiktir.

Yazar bir kelime ile (kara dimi) 1940’lı yılların ekonomik seviyesini hemen çizivermiştir:

“Bu sırada, sırtında eski bir heybe ile çok genç bir köylü otomobile yaklaştı; tereddüt eder gibi bir müddet şoföre baktıktan sonra:

“İzmir’e mi?” diye sordu.

“Oraya!..”

“Beni de alır mısınız?”

“Yer yok!..”

Delikanlı hemen arkasını döndü, uzaklaşmaya başladı. Fakat şoförün penceresine dayanarak ona birtakım şeyler havale eden esmer, uzun boylu sırım gibi incelmış boyunbağlı birisi arkasından bağırdı:



"Gel buraya! Hey... Delikanlı!.."

Köylü döndü. Esmer, uzun boylu adam, şoföre:

"Ne diye yer yokmuş, arkada bir yere sıkışır!.." dedi." (s. 14).

Bu satırları biraz önce geçen kamyonun insan taşıma aracı olarak kullanılması bağlamında okumak gerekir. Anadolu insanına göre on kişinin bindiği bir yere on bir, on iki, on üç... kişi de biner. Biner ama nasıl biner, diye sorulabilir. Olsun, biner ya! Bu ifadede Anadolu insanının başka bir yönünü de öğreniyoruz. Yetkili görülen kişiye itiraz etmemek. Yetkili, yer yok, dediyse yoktur. İnsanı, işte orada var, diyemez. Bir boş yere bakar, bir size. Böyle durumlarda ağzı laf yapan bir kişi mutlaka bulunur ve o devreye girer. Yüreğinizi bir serinlik kaplar o zaman. O sevimsiz, hiçbir şeye benzetmediğimiz veya başlangıçta yakınlık hissetmediğimiz kişi, minnet duyacağımız bir şahsiyet olup çıkar karşımıza.

"Zaten dizleri üzerine çömelerek ancak sığılabilen yolcular hem 'Olmaz, buraya nasıl sığar!' diye söyleniyorlar hem de her setre pantollunun emrine itaate alışık bir tavırla birbirlerini iterek yer açıyorlardı." (s. 14).

Yukarıdaki alıntıda, yazarın köy zihniyetini eleştirdiği nadir satırlardan biri ile karşı karşıya geliriz. Doğrusu iyi bir gözlem. Ve yazar, on ikiden vuruyor: "*Her setre pantollunun emrine itaate alışık bir tavır.*"

1940'lı yıllarda toplumun insan algısını gösteren bu tanımlama, görüldüğü gibi öncelikle şekilseldir. Ama doğrudur. Çünkü ayağında kara dimi ile dolaşan kişilerin gözünde setre, pantol giymek, giyebilmek o dönemde görece bir üstünlük vermektedir insanlara. Ekonomik bir farklılığın göstergesi olan giysi, içindeki kişiye hem tahsillilik, şehirlilik, seçilmişlik veriyor hem de otorite kurmaya imkân sağlıyor. Yazar, bu durumu "anlayan" bir tavır sahibi olsa da üstü kapalı olarak eleştiremeden duramıyor.

Anlaşıldığına göre yolculuğun istikameti Konya'dan İzmir'e doğrudur:

"Konya'dan çıkıp Beyşehir'e giden yolun başlangıcındaki dik yokuşu tırmanmaya başlayınca herkes yanındaki ile veya çaprazlama ta öbür baştaki biriyle lafa koyuldu; birkaç kişi yalnız cigara içip dumanını savuruyordu." (s. 15).

Yazar "cigara" kelimesini bir kez daha kullanacaktır. Dönemin halk Türkçesini gösteren bu telaffuz yanında "ülen"le de karşılaşırız. Sabahattin Ali, hem bu hikâyede hem diğerlerinde gerçekçilik adına da olsa Anadolu ağzına pek pirim vermez. O, bir iki kelime ile Anadolu'nun yazılı Türkçeden farklı bir telaffuzla konuştuğunu

hissettirmekten yanadır. Anadolu'nun yeni yeni tanımaya başladığı otomobil acaba köylülerin zihninde nasıl bir yer işgal etmektedir? Okuyalım:

“Sonradan gelen genç köylü ilk defa otomobile biniyordu, benzi sapsarıydı. Bunun yarısı alışmadığı bir şeyde hızlı hızlı götürülmenin verdiği heyecan ve korkudan, yarısı da başka bir şeyden geliyordu.” (s. 15).

Anadolu insanına teknoloji karşısında öncelikle bir korku, bir çekingenlik hâkimdir. Ama korktuğunu belli etmeyen, belli etmek istemeyen bir tavır da vardır onun. Hem gönence duyar bundan hem korkar.

Adını bilmediğimiz gencin yanında beş para yoktur. Evet, Anadolu'nun adı yoktur. Ad sahibi olabilmek için *para, tahsil, setre, pantol* sahibi olmak gerekir. Herkes *cins isimdir* bu dönemde. Mahsuller para etmemiş, vergiler ödenmez hâle gelmiş, evde tuz, gaz tükenmiş ve o da babasını bir kenara çekerek; “*Baba, ben gidip şehirlerde çalışayım. Bak, köyün yarısı gitti, İzmir’de çok iş varmış. Fabrikalarda adama göre yarım lira yevmiye bile veriyorlarmış.*” (s. 15) demiştir. Kazancı olmasa da köylünün vergi altında ezildiğini hissettiren yazar, esas söylemek istediği şeylerden birini yine bu cümlelere sığdırıvermiş: “*Bak, köyün yarısı gitti, İzmir’de çok iş varmış. Fabrikalarda adama göre yarım lira yevmiye bile veriyorlarmış.*”

Bu cümleler ise arka planda şu olgulara yer vermektedir:

1. Köyden şehre göç olgusu

2. Fabrika olgusu ki bundan böyle başka yazarlar tema olarak bu izi sürecek ve işçi-işveren, patron (burjuva)-amele, sendika-sendikası işçi çatışması üzerine kurdukları hikâyelerde alttan alta sosyalizmi işleyeceklerdir.

3. Adamına göre davranış

“Baba ne durumdadır acaba?” diye soranları yazar merakta bırakmıyor:

“İhtiyar baba... fakirlikten söz söyleyemez, fikir ortaya atamaz hâle geldiği için peki dedi ve on sekiz yaşındaki delikanlı, bundan evvel İzmir’e gidip gelenlerden akıl danışmaya gitti.” (s. 16).

Yazar, okuyucuya, dönemin fikir sahibi olanlarının zenginler olduğunu, fakirlerin, içinde buldukları durumdan dolayı söz söyleyemediklerini, söyleseler bile sözden önce kişilerin kisvesine, sosyal statüsüne bakıldığını bu sözlerle hissettirmek istiyor ve doğrusu hissettiriyor da.

Anadolu'da kendini açığöz zanneden insanlar da vardır. Bu tipler kendilerine göre kurnazdır, (şark kurnazı) akıl vermekten hoşlanır. Bu ortamda bazıları çaresizlikten, bazıları da akıllı geçinmek için söylenen sözü ölçüp biçmeden yerine getirir.

Bir zamanlar babasının yanından kaçıp şoför muaviniği yapan biri, gence akıl verir.

"Ülen, sen deli misin? Otomobile de para mı verilmiş?..' dedi ve ona, şoföre yarım lirayı peşin verdikten sonra bir daha beş para vermemesini, İzmir'e yaklaştıkları zaman usulca arkadan atlayarak tüymesini ve İzmir'e yayan girmesini söyledi. Amanın tetik ol, İzmir'e girmeden otomobili durdurup yol parasını toplarlar. Sen daha evvel atlamazsan yandığın gündür. Şoförler seni yatırıp suyunu çıkarana kadar döverler, üstelik de don gömlekten gayri neyin varsa alırlar... Korku bir değıldir genç için. Atladı diyelim ya candarmaların eline düşerse?.. Ya şoför parayı vermeden atlayıp kaçtığını karakola haber verirse?.. O zaman candarmalar kendisini dövmezler miydi? Acaba candarmaların dayağı mı daha kötü idi, şoförün dayağı mı?" (s. 16).

Sabahattin Ali'nin sistem eleştirisini yerleştirdiğı bu satırlar aynı zamanda dönemin siyasî yapısını veya bu yapının algılanışını da ele vermektedir: Jandarma baskısı. Köylülerin devlet adına tanındıkları, en çok karşılaştıkları ve fakat çoğunlukla dayak yedikleri veya dayak korkusu ile hatırladıkları bir otoritedir jandarma. Bir hikâyede geçen bu yargının bir gazete yazısında fıkra olarak işlendiğini düşünelim. Yazar bu durumda "Köylümüz candarma baskısı altındadır. Candarma ise Anadolu halkına dayak atan, güvenliğin değil korkunun kaynağı bir devlet aygıtıdır." gibi cümleler yazacaktır ki bu, Sabahattin Ali'nin başının belaya girmesi için yeter. Bu anlayış "Kamyon" hikâyesi ile sınırlı kalmayacak ve sol edebiyatın öncü romanlarından biri olarak kabul edilen *İnce Memed*'de jandarma (devletin kolluk kuvveti) ağanın, zenginin yanında yer alacak ve yazar bu olay üzerinden faşizmle ve militarizmle hesaplaşacaktır.

"Fakat atlamayı nasıl becerecekti? Kamyon, arkasında atılmış pamuk gibi bir toz yığını bırakarak koşuyor, dar dönemeçlerde, içindekileri bir yandan bir yana fırlatarak kıvrıntılar yapıyordu. Birçok defa gördüğü hâlde hiç içine binmediğı bu acayip şey, çıkardığı gürültü ve insanı sersem eden hızıyla, ciğerlere ve beyne dolan sıcak benzin kokusu ile birdenbire korkunç bir kılık alan bu makine ona anlaşılmaz bir ürkeklik veriyordu. Bu toz, gürültü ve sürat kargaşalığı içinde dumanlanan kafasından, bozuk bir rüya şeridi gibi, köyü, kendisine anlatılan İzmir'in hayalinde yarattığı vuzuhsuz şekilleri, şoförün benzin kokulu yüzü, Beyşehir'de inen gözlüklü avukatın siyah ceketinden fırlayan sıksa ensesi geçiyordu. (...) Bu kamyon, bu gitgide gözünde büyüyen, bütün hislerine alışamadığı ve ezici tesirler yapan korku makinesi kendisini bir kışak gibi yakalamıştı." (s. 17).

Kamyonu ve Anadolu insanının zihnindeki makine algısını yazar nasıl olup da bu kadar sahici çizebilmiştir? Çünkü bu kamyonun olmasa bile Sabahattin Ali, başka bir kamyonun şoförüdür. Burada kamyon şoförlüğü yapmış bir yazarla karşı karşıyayız. Kamyon şoförlüğü Sabahattin Ali için aslında takipten, göz hapsinden kaçmanın, polis tarafından arandığında bulunamamanın bir yoludur. Esas gaye bu olmasına rağmen, kamyon şoförlüğü sayesinde Anadolu'yu değişik yönleriyle tanımış ve bu gezi onun hikâyelerine tema olarak yansımıştır.

Sabahattin Ali, 1940'lı yıllarda baskılardan kurtulmak ve hayatını sürdürmek için kamyon işletmeyi bir çıkar yol olarak görür. Aslında Sabahattin Ali'nin taşımacılıkla bir ilgisi yoktur; ama o bunu bütün Anadolu'yu dolaşmak ve öyküleri için malzeme toplamak için tercih eder. Yazarın yakın arkadaşı Hıfzı Topuz, Sabahattin Ali'nin yurt dışına kaçabilmek için kamyon işine girdiği söylentisini reddediyor ve şöyle diyor:

"Bu varsayımın gerçeğe uyduğunu düşünmek biraz saflık olur. Sabahattin kamyonla mı sınırı geçecekti? Sınıra yaklaşmak için de kamyon gereksizdi. Bir otobüse biner, sınıra yakın bir kentte iner, oradan da pekâlâ sınıra varabilirdi. Nitekim de öyle oldu. Demek taşımacılığın amacı, ne kamyonla sınırı geçmekti, ne de sınıra yaklaşmak. Sabahattin bu taşımacılık işine bir serüven olarak, Anadolu'yu ve kendi halkını biraz daha yakından tanımak için girdi." (Topuz, 2000: 31).

Bu, yazarın içinde bulunduğu toplumdan uzaklaşmak, kovuşturma belalarından kurtulmak için bulunmuş bir çaredir. Kamyon işinin gerçekleşmesini Hıfzı Topuz şöyle anlatır:

"O yıllarda Ajance France Presse'in muhabiri olan Erol Güney, Ankara'dan Sabahattin'in yakın arkadaşıydı. Erol'un bir yakını da bir kamyon firmasının Türkiye temsilcisiydi. Sabahattin o zamanki parayla 14-15 bin lira bulup bir kamyon satın almak için Erol'un aracılığını istedi. Erol aracılık etmeye kalktı, olmadı. Kamyon firmasının temsilcisi Erol'a, 'İmkânı yok, Sabahattin Ali'ye kamyon satamam, ona komünist diyorlar, bir gün bir inceleme yapılır, bir komüniste kamyon sattın diye başım belaya girer.' der.

Kamyon, Cimcoz'ların bir dostu ve şanatsever bir hanım olan Melek Celâl Sofu Hanım adında birinin parasıyla Mehmet Ali Cimcoz tarafından güya yatırım olsun diye alınır. Mehmet Ali Cimcoz bir sohbet esnasında parasını kârlı bir yatırımda işletmek isteyen Melek Hanım'a; 'Taşımacılık şimdi çok para getiriyor. Bir kamyon alırsız size, bir şoför, bir de kâtip buluruz. Onlar, buradan Anadolu'ya ve Trakya'ya mal taşırlar, oralardan da buraya. Siz hiç yorulmazsınız, paralar tıkr tıkr gelir. Benim çok güvendiğim bir arkadaşım var, bu tür işlere heves ediyor. Malları o bulur, para işlerine o bakar, zaman zaman da ken-

disi kamyona atlar, gider gelir. Sizi hiç şoförle karşı karşıya bırakmaz, işi kovalar. Kendine ileride bir pay verirsiniz, işe ortak olur, siz hiç sıkıntıya girmezsiniz.' diyerek tabiri caizse hanımı kandırır ve Sabahattin Ali'nin kullandığı Desoto marka kamyon böyle alınır. Ancak Sabahattin Ali'nin komünist olduğunu öğrenen hanım, bu işten rahatsız olur, bu durumda kamyon Adalet Cimcoz'un üzerine devredilir.

Sabahattin Ali de ayaklarına lastik çizmeler, başına bir TIR şoförü kasketi geçirir, sırtına içi kürklü bir ceket uydurur, atlar kamyonun şoför mahalline, böyle taşımacılığa başlar." (Topuz, 2000: 31-35).

Eğer Sabahattin Ali'nin hikâyeleri içinde bireysel gerçeklik ile toplumsal ve dönemselsel gerçekliği bir arada bulandıran bir metin var mıdır denilse, bunun için "Kamyon" hikâyesini göstermek yanlış olmaz.

Başlangıçtan beri değişmeyen bir gerçeği "Kamyon" da görürüz:

"Henüz taş bile döşenmemiş olan şosenin bu kısmında çökme ve kayma tehlikesi bulunduğu için yolcular burada yayan yürür ve otomobiller yavaş yavaş ilerlerdi." (s. 4).

Anadolu'ya vasıta, yoldan önce gelmiştir, belki şöyle demek daha doğru olur: Yol olmasa da olur, biz vasıtayı alalım, o yolunu kendisi bulur. Bu, araba ile atı karıştırmanın, birini diğersinin yerine koymanın sonucudur.

"Kamyon" hikâyesi ise oldukça dramatik bir şekilde sona erer:

"Otomobili tamamen durdurmadan şoför başını arkaya doğru çevirdi ve: 'Haydi beyler!' dedi.

Birdenbire arka tarafta bir hareket oldu: Delikanlı, gözleri dönmüş, korkudan titreyerek kendini dışarıya, yolun üstüne fırlattı. Fakat daha durmamış olan otomobilden bu tersine atlayış ona muvazenesini kaybettirdi; olduğu yerde birkaç kere döndükten sonra ayağı boşa gitti ve eliyle çalılara tutunmaya çabalayarak kafası sivri taşlara çarpa çarpa ve arkasından acı bir hışırtı ile akan topraklar ve ufak taşlarla birlikte, yardan aşağıya şimdi şırıltısı daha çok duyulan dereye doğru yuvarlandı." (s. 17).

## SONUÇ

"Kamyon", sadece, İzmir'e işçi olarak gitmek isteyen bir gencin, şoföre yol parası vermemek için araçtan atlayışını ve feci bir şekilde ölümünü anlatan bir hikâye değildir. Kamyon, 1940'lı yılların Anadolu'sunda bir medeniyet seviyesinin göstergesi ve bir yük taşıma vasıtası olmanın yanı sıra işsizliğin, çaresizliğin, parasızlığın, gurbetin, içinde umut barındırsa da daha çok korkunun, sindirilmişliğin, devlet baskısının, göçün, makine vahşiliğinin ve ölümün

imgesidir. Edebî bir metin olması sebebiyle, temel özelliği “kurgusal” olan “Kamyon” hikâyesi, kurmacalığı aşan, yazarın polis takibatından ve tutuklanmaktan bir kurtuluş vesilesi olarak gördüğü kamyon şoförlüğünün getirdiği dikkatler çerçevesinde, Anadolu’yu ve Anadolu gerçekliğini dile getiren sembolik bir hikâyedir. Kamyon, bir yazarın hayat hikâyesinin bilinmesiyle ona ait edebî metinlerin daha iyi anlaşılacağını gösteren örnek bir metindir.

### KAYNAKÇA

- Ali, Sabahattin, (2010), *Kağrı-Ses-Esirler*, YKY, İstanbul.  
Altan, Çetin, (1978), *Küçük Bahçe*, Bilgi Yayınevi, Ankara.  
Ataç, Nurullah, (2010), *Diyelim-Söz Arasında*, YKY, İstanbul.  
Topuz, Hıfzı, (2000), *Eski Dostlar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.