

**ŞEYH BEDREDDİN DESTANI VE KUVÂYİ MİLLİYE DESTANI'NIN
MARKSİST ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DURDANE ÇİĞDEM YAMAN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
ANABİLİM DALI**

**MERSİN
EKİM – 2017**

**ŞEYH BEDREDDİN DESTANI VE KUVÂYİ MİLLİYE DESTANI'NIN
MARKSİST ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DURDANE ÇİĞDEM YAMAN

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

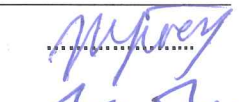
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
ANABİLİM DALI**

**Danışman
Doç. Dr. Hasan Yürek**

**MERSİN
EKİM - 2017**

ONAY

Durdane Çiğdem YAMAN tarafından Doç. Dr. Hasan YÜREK danışmanlığında hazırlanan “Şeyh Bedreddin Destanı ve Kuvayi Milliye Destanı’nın Marksist Eleştiri Bağlamında İncelenmesi” başlıklı çalışma aşağıda imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından 27.10.2017 tarihinde yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oy birliği/çokluğu ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Görevi	Ünvanı, Adı ve Soyadı	İmza
Başkan	Doç. Dr. Hasan YÜREK	
Üye	Yrd. Doç. Dr. Musa DEMİR	
Üye	Yrd. Doç. Dr. Nesrin MENGİ	

Yukarıdaki Jüri kararı Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu’nun 01./11./2017 tarih ve 2017/4.6 sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Süleyman DEĞİRMEN
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü



Bu tezde kullanılan özgün bilgiler, şekil, tablo ve fotoğraflardan kaynak göstermeden alıntı yapmak 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu hükümlerine tabidir.

ETİK BEYAN

Mersin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinde belirtilen kurallara uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak kullandığımı,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü Mersin Üniversitesi veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,
- Tezin tüm telif haklarını Mersin Üniversitesi'ne devrettiğimi

beyan ederim.

ETHICAL DECLARATION

This thesis is prepared in accordance with the rules specified in Mersin University Graduate Education Regulation and I declare to comply with the following conditions:

- I have obtained all the information and the documents of the thesis in accordance with the academic rules.
- I presented all the visual, auditory and written informations and results in accordance with scientific ethics.
- I refer in accordance with the norms of scientific works about the case of exploitation of others' works.
- I used all of the referred works as the references.
- I did not do any tampering in the used data.
- I did not present any part of this thesis as an another thesis at Mersin University or another university.
- I transfer all copyrights of this thesis to the Mersin University.

01 Kasım 2017 / 01 November 2017

İmza / Signature



Durdane Çiğdem YAMAN

ÖZET

Marksist estetiğin gerçeklik algısından hareketle edebi esere toplumsal bir bakış açısıyla yönelen Marksist eleştiri, Marksist kuramın tarihsel, felsefi, ideolojik vb. düşünce biçimlerinden beslenerek edebi eseri içinde bulunduğu koşullarla birlikte ele alır. Bu çalışmada Nâzım Hikmet'in Şeyh Bedreddin Destanı ve Kuvâyi Milliye Destanı isimli şiirleri, içeriğe yansıyan tarihsel gerçeklikler bağlamında ekonomik, toplumsal, siyasal, kültürel ve ideolojik bir yaklaşımla incelenmiştir. Toplumcu bir perspektifle yazılan şiirlerin birtakım tarihsel motiflerle birlikte işaret ettikleri olaylar, Marksist eleştiri anlayışından hareketle toplumsal sınıfların meydana getirdiği çelişki ve çatışmalar kapsamında değerlendirilmiştir. Bu anlamda döneminin toplumsal yapısı analiz edilmiş, geçmişe yönelik yargı ve yorumların yanı sıra geleceğe dair tahmin ve önerilerde bulunulmuştur. İçeriğin yanı sıra biçim ve üslup özellikleri açısından da ele alınan şiirlerde, dönemin hâkim edebi geleneğine dâhil olmaksızın içeriğe uygun bir biçim yaratıldığı saptanmıştır. Bu çalışma ile Nâzım Hikmet'in Şeyh Bedreddin Destanı ve Kuvâyi Milliye Destanı isimli şiirleri Marksist eleştiri kapsamında analiz edilmiş, böylece Marksist estetiğin kuramsal yönü Türk edebiyatından somut örneklerle ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Marksizm, Marksist Estetik, Eleştiri, Nâzım Hikmet.

Danışman: Doç. Dr. Hasan Yürek, Mersin Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Mersin.

ABSTRACT

Based on Marxist aesthetics' perception of reality, Marxist criticism, having turned towards the literary work with a social perspective, utilizes the historical, philosophical, and ideological formats of the Marxist theory, and approaches the literary work with its environment. In this study, two of Nazim Hikmet's poems, Seyh Bedreddin Destani and Kuvayi Milliye Destani, are analyzed with economical, social, political, cultural and ideological approaches within the context of historical occurrences mentioned. The events indicated by these socialist poems with certain historical motives, were reviewed within the scope of contradictions and conflicts arising from social classes. In this regard, the social structure of the time is analyzed, and predictions and suggestions are made in addition to retroactive conclusions and comments. The poems, which are reviewed for their format and tone along with their content, are found to have a unique format independent from the dominant literary traditions of the time. Nazim Hikmet's poems, Seyh Bedreddin Destani and Kuvayi Milliye Destani, are analyzed within the context of Marxist criticism, and the theoretical aspect of Marxist aesthetics is revealed in Turkish literature with solid examples.

Keywords: Marxism, Marxist Aesthetics, Criticism, Nazim Hikmet.

Advisor: Doç. Dr. Hasan Yürek, Department of Turkish Language and Literature, The University of Mersin, Mersin.

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım boyunca kolaylaştırıcı katkıları, yönlendirmeleri, ileri görüşlülüğü ve bilgisi ile desteğini esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Hasan Yürek'e teşekkür etmek isterim. Süreci başarıyla tamamlayabilmemde gösterdiği sabır ve cesaretlendirmelerinin etkisi büyüktür. Edebiyatın kuramsal boyuttaki varlığı ile beni tanıştıran, dersleriyle ufkumu genişleten hocam Prof. Dr. Cemal Sakallı'ya da teşekkürü bir borç bilirim. Tezimin ideolojik altyapısını oluştururken birlikte düşünüp tartışma olanağı bulduğum ve kaynaklara ulaşma konusunda çektiğim sıkıntıları kocaman kütüphanesiyle gideren Mehmet Tevfik Küçükbey'e, bütün bir süreç boyunca hissettirdiği güven ve sarf ettiği emek için ne kadar teşekkür etsem azdır. Varlığı hep yanı başımda olsun. Her koşulda ve durumda yanımda olan, birlikte paylaşmanın güzelliğini yaşadığım aileme ve arkadaşlarıma da sonsuz teşekkürler. Bu çalışma Mersin Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimince 2016-1-TP2-1404 proje numarası ile desteklenmiştir. Buna bağlı olarak Mersin Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'ne de teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ	1
2. BİR DÜNYA GÖRÜŞÜ OLARAK MARKSİZM	3
2.1. Marksizm’de Altyapı Üstyapı İlişkisi	8
3. MARKSİZM VE SANAT İLİŞKİSİ	11
3.1. Yansıtma Kuramı	11
3.2. Sanat ve Edebiyatta Estetik	14
3.3. Marksist Estetik	17
3.4. Marksist Eleştiri	20
4. NÂZİM HİKMET VE MARKSİST ESTETİK	27
5. MARKSİST ELEŞTİRİ AÇISINDAN ŞEYH BEDREDDİN DESTANI	33
6. MARKSİST ELEŞTİRİ AÇISINDAN KUVÂYİ MİLLİYE DESTANI	54
7. SONUÇ	72
KAYNAKLAR	75
ÖZGEÇMİŞ	78

1. GİRİŞ

Toplumların gerçekliğe yaklaşım biçimleriyle birlikte farklı görünüm ve anlayışlarla dallanıp çeşitlenen bir estetik algı olarak Marksist estetik, dünya edebiyatını derinden etkilemiştir. Bütün bir insanlık tarihini sınıf mücadeleleri tarihi olarak niteleyen Marksist düşüncenin izleğinde, içeriksel bağlamını toplumu ve toplumsallığı önceleyen bir bakışla oluştururken, biçimsel yönden içeriğe uygun bir yapının inşasını gerekli kılmıştır. Bu bakımdan toplumların emek ve sınıf mücadelesini, üzerinde yükseldiği tarihsel eksende, en uygun ifadeyi ortaya koyacak bir biçimle yansıtır.

Bir edebi esere Marksist estetiğin gerçeklik algısından hareketle yaklaşan Marksist eleştiri kuramı, eseri toplumsal gelişme sürecinin bir yansıması olarak ele alır ve değerlendirir. Bu sebeple Marksist eleştiri açısından yaklaşılan bir edebi eser, içinde bulunulan tarihsel zemin üzerinde toplumun üretim şekli ve üretim ilişkileri, duyuş ve düşünüş biçimi, ideolojik yapısı, inanç sistemleri, kültürel birikimi ve soyut insani değerleri gibi birçok unsurun bir araya geliş tarzı yönünden analiz edilmektedir.

Çizgisel zaman bağlamında, bu çalışmada ele alınan eserlerin yazıldığı dönemde tarihinin en büyük değişimlerinden birini yaşayan Anadolu coğrafyası, her alanda olduğu gibi sanat alanında da önemli atılımlara tanıklık etmiştir. Geleneksel birikimin üzerinde yenilikçi bir tavır sergileyen çoğu aydın ve sanatçı gibi Nâzım Hikmet de dönemin kalıplaşmış değerlerini altüst ederek özgün, yeni bir anlayış ve ifade tarzı geliştirmiştir. Bu anlamda yirminci yüzyılın en önemli şairlerinden biri olarak ideolojik duruşu ve bu duruşunun izlerini taşıyan edebi yönüyle ortaya koyduğu eserlerinde Marksist estetik algının izlerini görmek mümkündür. Nitekim bu çalışmaya uygulama alanı teşkil eden Şeyh Bedreddin Destanı ve Kuvâyi Milliye Destanı üzerinden Marksist estetiğin felsefi, sanatsal ve ideolojik altyapısı, eleştirel bir yaklaşımla somut bir biçimde örneklendirilmiştir.

Bu çalışmada öncelikli olarak Marksizm, temel ilkeleri ve ana hatlarıyla açılmıştır. Sonrasında Marksist estetik algı, kaynakları ve dayanakları ile birlikte geniş bir biçimde ele alınmıştır. Marksist estetik algı üzerindeki tanım, tespit ve analizler, aynı zamanda üzerinde filizlendiği sanat akımları ve sanat hareketleriyle birlikte ortaya konmuş, Marksist eleştiri kuramının esere yaklaşım biçimi de bu yönde açıklanmıştır. Bu noktada edebi esere yönelik geliştirilen tavır, eserin varlığına ilişkin sorunsallardan yola çıkılarak birtakım sorularla somutlaştırılmıştır. Nâzım Hikmet'in 1936 yılında yayınlanan Şeyh Bedreddin Destanı ve 1941'de tamamlanıp ayrı bir şiir olarak ancak 1968 yılında yayınlanabilen Kuvâyi Milliye Destanı isimli eserleri, geliştirilen bu sorularla Marksist bir değerlendirmeye tabi tutulmuş, Marksist teorinin tarihsel, toplumsal, kültürel, felsefi vb. çizgileriyle analiz edilmiştir.

Kendine özgü üslup ve biçim anlayışıyla birlikte döneminin yenilikçi sanatçılarından biri olarak Nâzım Hikmet, hayatı, sanatçı kimliği ve eserleri ile birçok araştırmaya konu olmuştur. Bu çalışmada ise özellikle yaşamı çevresinde şekillendirilen araştırmalardan farklı olarak Nâzım Hikmet'in sanatçı kimliği, ele alınan eserlerinden hareketle ifade edilmiştir. Eserlerinin içerik yapısını oluşturan düşünsel evren ve estetik kaygı, bir yandan Nâzım Hikmet'in sanatçı kişiliğini çözümlmeye olanak tanımış, diğer yandan dünya edebiyatını etkileyen bir düşünce sistemi ve estetik algının Türk edebiyatı üzerindeki etkilerini gösterme imkânı sunmuştur.



2. BİR DÜNYA GÖRÜŞÜ OLARAK MARKSİZM

Genel hatlarıyla Marksizm, toplumların tarihsel gelişimini, ekonomik temellere dayandırarak açımlayan eleştirel bir düşünce sistemidir. Toplumun tarihteki rolünü, diyalektik bir süreç kapsamında ele alan Marksizm, bu değişimi maddenin esas olduğu materyalist bir yaklaşımla açıklar.

Marksizm, Karl Marx (1818-1883) ve Friedrich Engels (1820-1895)'in ekonomi, tarih, felsefe ve sanat üzerine çalışmalarından oluşan bütünlüklü bir düşünce sistemidir. Marx, döneminin en önemli filozof, ekonomist ve siyaset felsefecilerinden biridir. Sanayi kapitalizminin eleştirisi olarak da değerlendirilebilecek olan fikirleri, sınıf mücadelesi üzerine odaklanan ekonomik ve toplumsal içerikli bir teoridir. Marksizm'in bir teori olarak geliştirilmesinde katkısı bulunan diğer isim ise Alman filozof Engels'tir. 1844'te bir araya gelen ve yaşamlarının sonuna dek birlikte çalışan Marks ve Engels, Belçika, Köln ve İngiltere'de birçok ortak çalışmaya da imza atmışlardır.

Marksizm, Marx ile Engels'in çalışmalarının ortaya çıkardığı felsefi bir düşünce sistemi, tarihsel bir bakış ya da bir ekonomi programı olarak değerlendirilmeden önce, üzerinde şekillendiği düşünsel ve tarihsel birikimi incelemek gerekir. Genel olarak bakıldığında, Marksist kuramın klasik Alman felsefesi, klasik İngiliz ekonomi politiği ve Fransız sosyalizminin ideolojik ve düşünsel temelleri üzerinde yükseldiği söylenebilir (Lenin, 2003: 15). Daha ayrıntılı bir incelemeyle, Marksizm'in dayandığı bilimsel ve düşünsel pratikleri 18. yüzyıl sonlarına kadar götürmek mümkündür.

İnsan ile doğa arasındaki temel ve etkin ilişki olarak tanımlanan emek üzerindeki araştırmalar, dönemin en gelişmiş sanayi ülkesi olan İngiltere'de, önemli ekonomi bilginleri Petty, Adam Smith ve Ricardo tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha sonra d'Holbach, Diderot, Helvetius ve Feuerbach'ın nesnel gerçek ve insan soyunun kökeni üzerindeki çalışmaları, 18. ve 19. yüzyılda bulunan birçok doğa yasasının temelini oluşturmuştur. Araştırma ve bilimsel çalışmaların doğrudan madde ve insana yöneldiği bu çağda Thiery, Mignet, Guizot gibi Fransız tarihçiler de toplumsal sınıf ve çatışmalar üzerine kayda değer düşünceler ortaya koymuşlardır. 18. yüzyıl sonlarından itibaren insan ile doğa arasında bir uyum olduğu görüşü yavaş yavaş terk edilmeye başlanmış; Voltaire, Rousseau ve Kant bu kopuşun önderleri olmuşlardır. Yine aynı yüzyıl içinde, Hegel'in diyalektik felsefesiyle birlikte insanın, doğanın ve tarihin çelişkileri daha net bir ifadeyle ortaya koyulmuştur. 19. Yüzyıla gelindiğinde, ekonominin bilimsel yolla örgütlenmesi sorununa eğilen Fransız sosyalist Saint-Simon; işçi sınıfı ve proletaryanın politik geleceğini inceleyen Proudhon; insan geleceğinin ve gelişiminin koşulları sorununu ele alan Fourier gibi bilim adamı ve teorisyenler de Marksizm'in yetkin bir dünya görüşü olmasına dolaylı yoldan katkıda bulunmuşlardır (Lefebvre, 1990: 14).

Fransız sosyolog Lefebvre, Marksizm'in dayandığı fikir akımlarını incelerken üç büyük dünya görüşünden söz eder. İlki, Hristiyan dünya görüşüdür. Ortaçağ görüşü olarak da tanımlanabilecek bu görüş, değerler, kurumlar ve eylemleri değişmez bir hiyerarşi içerisinde tasavvur eder. İkinci büyük görüş, 16. yüzyılda Montaigne ile ortaya çıkar. İnsan ile doğa arasında kendiliğinden bir uyum olduğunu savunan bu bireyci dünya görüşü, bireyi kendine özgü bir gerçeklik olarak kabul eder. Büyük oranda liberalizm ile ilişkilendirilen bu görüş, burjuvazinin altın çağına işaret etmektedir. Lefebvre'nin tespit ettiği üçüncü büyük dünya görüşü ise Marksist dünya görüşüdür. Bireyi dışarıda bırakan metafizik hiyerarşiyi yadsılamakla birlikte, bireyin bilinciyle sınırlandırılmış gerçeklik algısını da kabul etmez. Marksist görüş, burada ilk defa dış dünyaya ait doğal gerçekler; emek ve eylemi içine alan pratik; toplumun ekonomik yapısı, sınıfsal ayrışma gibi tarihsel ve toplumsal gerçekler üzerinde durur (Lefebvre, 1990: 8).

Marksizm, "insan ile tarih, birey ile toplum, doğa ile tanrıyı kapsayan geniş bir görüş; aynı zamanda kuramsal ve pratik bir nitelikte genel bir bireşim" (Lefebvre, 1990: 5) olarak da ifade edilebilir. Bu bağlamda Marksizm, insan-doğa çatışmasını, bir varoluş problemi olarak çıkış noktası sayar. Varlığını devam ettirebilmek için doğayla mücadele eden ilk insandan, modern çağın endüstrileşmiş toplumunda birey olma çabasındaki insana kadar geçen süreç, insanın doğa ve kendi varoluşu üzerinde egemenlik kurma uğraşının tarihi olarak kabul edilir. Buna göre, "insan doğayla savaştırmaktadır" (Lefebvre, 1990: 8) ve insanın doğa üzerindeki hâkimiyeti ancak emek ve bilinç ile mümkün kılınır. Başka bir deyişle insan, üretmek ve üretiminin bilincinde olarak doğa üzerindeki egemenliğini gerçekleştirebilir.

İnsanlık tarihinin en önemli ögesini gerçek dünyadaki üretim ve yeniden üretim olarak ifade eden Marksist görüş, insanın kendi varlığının ve emeğinin bilincine ermesini, çelişkilerin ortaya koyulup çözülmesi için kaçınılmaz bir gereklilik addeder. Bu da öncelikle doğanın çelişkilerinin ortaya koyulmasıyla mümkündür. İşte bu noktada Marksizm, doğa olaylarına diyalektik bir yöntemle yaklaşır; inceleme ve anlamlandırma sürecinde bu yöntemi kullanır. Dolayısıyla diyalektik, Marksist felsefenin temel mantık öğelerinden biridir.

Eski Yunan dilinde konuşmak, tartışmak anlamına gelen dialego kelimesinden türeyen diyalektik, çok genel bir ifadeyle doğa olaylarını inceleme yöntemidir. Doğanın sürekli bir devinim içinde olduğu fikrinden hareketle, doğada bulunan madde ve olayların birbirine nedensel bağlarla bağlı olduklarını savunur. Buna göre, doğada bulunan maddeler ve gerçekleşen olaylar birbiriyle ilintilidir. Madde ve olayların bulunuş ve bir araya gelişi metafizik düşüncenin aksine rastlantısal olarak değil, karşılıklı belirleyicilik durumu ile açıklanabilir. Bu yönüyle diyalektik, madde ve olayların varoluş süreçlerinin karşılıklı olarak belirlendiğini kabul eder.

Doğadaki hiçbir şeyin olduğu gibi kalmadığı, her şeyin hareket ettiği, değiştiği; var olduğu veya varlığını yitirdiği ve sürekli bir etkileşim içinde olduğu düşüncesi, Yunan felsefesinden gelir. Bunu ilk ifade eden düşünür Herakleitos'a göre; "Her şey hem kendidir, hem kendi değildir; çünkü her şey bir akış içindedir, durmadan değişmekte, durmadan var olmakta ve geçip gitmektedir" (Marx & Engels, 2004: 67).

Herakleitos'un sözünü ettiği bu daimi değişimin, doğanın evrimi ve kendi içindeki uyumu olduğu düşüncesini sistemleştiren ilk filozof Hegel olmuştur. Hegel, metafizik yöntem olarak adlandırdığı, doğadaki değişimin gözlemlenmesinde olmuş bitmiş kabul edilen şeylerin incelendiği araştırma yönteminin karşısına, kendi diyalektik yöntemini koymuştur. "Gerçek olan her şey akla uygundur, akla uygun olan her şey gerçektir" (Marx & Engels, 2004: 87) önermesiyle yola çıkan Hegel, aklın öncelendiği bir düşünce sistemi ortaya koyar. Buna göre Hegel, ezelden beri var olan ve evrendeki değişim sürecini kendisi olarak öngördüğü bir mutlak varlıktan söz eder. Hareket, oluş ve evrim olarak tanımladığı ve bütün bunları kendinde içkin bir yasa olarak gördüğü mutlak varlık, türlü aşamalardan geçerek gelişir ve sonunda insan düşüncesinde kendi varlığının bilincine erişir (Weber, 1998:346). Hegel'in tez, antitez ve sentez olarak üç aşamada ifade ettiği bu gelişme sürecinde; kendi kendine tez hâlinde bulunan mutlak varlık, kendinin dışına çıkarak kendine karşıt, yabancı bir hâl alır; antitez aşamasına ulaşır. Artık doğa varlığı olmuştur. Doğa varlığı olarak kendine yabancılaşan mutlak varlık, tekrar kendine dönmek, kendi varlığına erişmek ister. Bununla birlikte sentez aşamasına girer (Tunalı, 1976: 15). Sentez aşaması, mutlak varlığın evriminin insan düşüncesine ulaştığı son aşamasıdır ve bu da mutlak varlığın akıl olarak ifade edilebileceği anlamını taşımaktadır.

Hegel'in diyalektiğinden etkilenmekle birlikte, karşıt bir diyalektik yöntem belirleyen Marx, "tümüyle soyut ve kurgusal" (Marx & Engels, 2004: 95) Hegel diyalektiğini, daha sistemli ve madde temelli bir anlayış üzerine inşa eder. Hegel'e göre düşünme süreci, gerçek dünyanın yaratıcısı ve mimarıdır. Gerçek dünya ise bu süreç sonunda ortaya koyulan düşüncelerin dışsal ve görüngüsel biçimidir. Marx düşüncüyü, gerçek dünyanın insan aklında yansıması olarak görür. Buna göre "insanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır" (Marx, 1979: 32).

Hegel'in diyalektiğine zarar veren mistik kabuğu kırarak içindeki akli özü çıkarmak gerektiğini ifade eden Marx'a göre diyalektik şu biçimdedir:

[Diyalektik] bir yandan şeyleri var olan durumlarıyla olumlayarak kabul ederken, aynı zamanda bu durumun olumsuzlanmasını ve kaçınılmaz çöküşünü de kabul eder çünkü tarihsel olarak gelişmiş her toplumsal biçimi akıp giden bir hareket içinde ele alır ve bu nedenle onun belirli bir andaki varoluşu kadar, geçici niteliğini de hesaba katar; onun üzerine hiçbir şeyin zorla kabul ettirilmesine izin vermez ve özünde, eleştirici ve devrimcidir (Marx & Engels, 2004: 90).

Daha açık bir ifadeyle diyalektik, sadece doğadaki maddeyle olayların birbiriyle olan ilişkilerini değil, daimi bir hareket içinde değişim ve gelişimini, yenilenmesini, var oluş ile yok oluş arasındaki geçişlerini de ifade eder. Bu bağlamda diyalektik, doğadaki her olayın ve her varlığın, yapısında çelişkiler bulundurduğunu kabul eder. Bu çelişki, olayın ya da varlığın bir geçmiş ve geleceği, bir olumlu ve olumsuz yönü, bir gelişen ve ölen tarafı olmasından kaynaklanır (Stalin, 1974: 12). Bir başka deyişle diyalektik, maddelerin özünde bulunan karşıt güçlerin birbirini etkilemesi, birer çelişki biçiminde gelişmesi demektir. Bu yüzdendir ki Lenin diyalektiği, “şeylerin özündeki çelişmenin incelenmesidir” (Stalin, 1974: 12) diye tanımlar.

Diyalektik yöntemle göre doğanın değişim ile gelişimi, geçmişin basit bir tekrarı biçiminde değil, yenilenen nicelik ve niteliklerin katkısıyla gittikçe karmaşıklaşan bir ilerlemedir. Bu karmaşık süreçte değişim ve gelişim, düzenli bir ritimle değil, bazen duraksayarak bazen de ani hareketlerle meydana gelir. Stalin bunu, “yavaş yavaş değil de bir sıçrayış biçiminde, bir durumdan ötekine kesin ve hızlı olarak gerçekleştiği bir süreç” biçiminde ifade eder (Stalin, 1974: 9).

Marksist düşüncenin temel fikri olan diyalektik materyalizm, Engels’in deyişiyle, kavramın diyalektiğini, gerçek dünyanın diyalektik hareketinin bilinçli bir yansıması durumuna getirmiştir (Marx & Engels, 2004: 91). Böylece diyalektik, soyut sınırlarından taşıp gerçek ve somut bir dünyanın yorumlanışında kullanılan bir temel mantık olmuştur.

Marksist felsefenin bir başka ögesi, tarihsel materyalizm, diyalektik materyalizmin ana ilkelerinin toplum yaşamının incelenmesinde uygulanmasıyla ortaya çıkar.

Gerçekte yalnızca insan bilincinin var olduğunu, evrendeki tüm varlık ve olayların bu bilincin bir yansıması olduğunu savunan idealist felsefenin aksine Marksist materyalist felsefe, doğada bulunan varlıkları ve gerçekleşen olayları insan bilincinin dışında ve bağımsız bir varoluş ile açıklar. Marksist felsefeye göre madde, evrendeki ilk veridir ve bütün duyuların, bilincin, fikirlerin kaynağıdır.

“Eğer doğa olayları arasındaki ilişki ve bağlılık, doğanın gelişme kanunlarıysa, bundan, sosyal hayattaki olaylar arasındaki karşılıklı ilişki ve bağlılığın da toplumun gelişme kanunları olduğu ve rastgele bir şey olmadığı sonucu”nu (Stalin, 1974: 20) çıkaran Marksist felsefeye göre doğa gibi toplumun da kendi içinde bir diyalektiği vardır. Toplumun tarihsel gelişiminin diyalektik bir anlayışla incelenmesi, toplumsal yaşamın rastlantılardan ibaret olduğu fikrinin aşılmasıyla mümkündür. Böylece bu tarihsel gelişimin temel kanunları saptanabilir.

Materyalist tarih anlayışına göre tarihteki -tek öge olmamakla birlikte- en belirleyici öge, üretimdir. Buna göre toplumların gelişme tarihi, ilk çağdan bu yana gözlemlenebilen üretim biçimleri, üretim güçleri ve üretim ilişkilerinin tarihidir. İnsanın varoluşunu sürdürebilmesi için doğayla mücadele içinde bulunduğu düşüncesini çıkış noktası alan Marksist materyalist felsefe, insan toplumunun gelişme tarihini de üretim biçimiyle temellendirir. Bu bağlamda bir toplumun

gelişim tarihi incelenmek istendiğinde toplumu oluşturan insanların fikirleri ve aklından önce üretim biçimleri ele alınmalıdır.

Yaşamını avcılık ve toplayıcılıkla sürdüren ilkel toplumdan feodal topluma geçiş, basit silahların ve basit üretim araçlarının yaygınlaşmasıyla olur. Üretimde insan emeğinin ön planda bulunduğu bu dönemde, derebeylerinin baskısına karşı mücadele ederek güçlenen burjuva sınıfı, kapitalist sistemin temel basamaklarını oluşturur. Nitekim tüketim maddelerini ve bunların yeniden üretimi için gerekli olan hammadde ve üretim araçlarını elinde bulunduran burjuvazi, ekonomik açıdan egemen bir sınıf durumuna gelmiştir. Bu bağlamda devlet yapısı üzerindeki etkinliği dolayısıyla kültürel üretimi de denetimi altına alan burjuvazi, her yönden işçi sınıfına karşı bir duruş içerisindedir (Bottomore, 1993: 95). Netice itibariyle diyalektik bir döngü olarak derebeylerinin köylü sınıfı üzerindeki baskısı, üretim araçlarına sahip burjuvazinin işçi sınıfı üzerindeki baskısına dönüşür (Burns, 2012: 15).

Coğrafi keşifler, sömürgeciliğin yaygınlaşması ve bu yolla ticaretin gelişmesi gibi olaylar, üretimin başka bir boyutta yeni bir sistemle devam etmesine ortam hazırlar. Üretim sistemi, talep ve ürünü dengeleyecek gücü kaybedince buhar ile çalışan makinelerin de icadıyla birlikte modern sanayinin ve dolayısıyla sanayi devriminin ilk aşaması gerçekleşir. Bu dönüm noktasına bağlı olarak üretim tarzı başkalaşır, emek yoğun (insan gücüne dayalı) bir üretim sisteminin yerini daha mekanik, dolayısıyla üretimde insan/emek faktörünü bir ölçüde geri plana iten bir seri üretim tarzı alır. Bu büyük ölçüde ekonomik zenginlik getiren yeni üretim modeli, çeşitli yönleriyle bütün bir toplumsal yapıyı olumsuz yönde etkiler.

Burjuvazinin iktidara gelişiyle birlikte tüm feodal, ataerkil ve kırsal ilişkiler alt üst edilir. İnsanlar arasındaki temeli efendi-köle kavramlarına dayanan hiyerarşik duygusal ilişki, yerini maddeci çıkar ilişkisine bırakır. İnsana dair bütün manevi değerler (kardeşlik, kahramanlık, fedakârlık, inanç, din, saygı, sevgi vd.) ticaret özgürlüğü uğruna yerle bir olur. “Kısaca söylemek gerekirse, burjuvazi dinsel ve siyasal yanılsamalarla örtülü olan sömürünün yerine dolaysız, utanmaz ve çıplak sömürüyü getirmiştir” (Marks-Engels, 2006: 33).

Burjuvazinin güçlenmesiyle birlikte ortaya çıkan modern yaşam biçimi, merkezci bir dünya üzerinde kentleşmeyi yaygınlaştırır. Kırsalın kente, kentin de üretim araçlarına sahip bir azınlık sınıfa tabi olduğu bu sistemde, toplumsal sınıfları belirleyici temel unsur, emek ve mülkiyet kavramlarıdır.

Egemenliğini özgür insanın neler yapabileceğini gösterebilme çabası üzerinden kuran kapitalist sistemin toplum üzerindeki ezici gücü, modern yaşamı da kuran ekonomik dönemeçlerden kaynaklanmıştır. Doğa güçlerinin ehlileştirilmesi, makineleşme, sanayi ve tarımda kimyanın kullanımı, buhar gücüyle çalışan gemiler, demiryolları, elektrikli telgraflar, dünya üzerinde el değmemiş bölgelerde toprağın işlenebilir hâle getirilebilmesi gibi birçok etken ekonomik özgürlük adıyla insanı yeni bir düzenin parçası durumuna getirir. İnsanın

maddi gerekçeler ardından bu şekilde sürüklenişi kendi emek gücünün farkına varması açısından dikkat çekici bir nokta olmuştur (Marks-Engels, 2006: 36).

Üretim ve tüketimin bir çılgınlık noktasına vardığı kapitalist toplumda sistem, yine kendi içinden çıkan yok etme savaşına karşı yeni çözümler bulma arayışına girer. “Kendi ürettiği serveti barındıramayacak kadar daralmış durumda” (Marks-Engels, 2006: 38) olan burjuvazi, üretici güçleri en aza indirgeme çabasıyla hareket etmeye başlar. Yeni pazar yerleri bularak ve mevcut pazar yerlerini daha fazla sömürerek yıkılışı geciktirici önlemler alır.

Sanayinin gelişmesi yalnızca ekonomik bir zenginlik sağlamakla kalmaz; çalışan kesimin sayıca artışı, giderek bir kitle hâline gelmesi ve bir güç olarak ortaya çıkması sonucunu da beraberinde getirir. Çünkü “üretim alanındaki her ilerleme, aynı zamanda ezilen sınıfın yani büyük çoğunluğun durumunda bir gerilemedir” (Marks-Engels, 2004: 179). Bir ilerleme olarak kabul edilebilecek olan makineleşme, emek olgusunu aynı nitelik ve değere düşürdükçe, çalışan kesim benzer –ve giderek ortak- hayat şartlarına mecbur kalmaya başlar. Ticari rekabetin hızla yaygınlaşması ve emeğin değersizleştirilmesi, benzer koşullarda çalışan ve benzer hayat standartlarına mecbur kılınan işçilerin bir sınıf olarak tarih sahnesine çıkmasını sağlar. Bir dayanışma hareketi ile mücadele etmeye başlayan işçi sınıfı, mücadele ettiği sınıfın karşısında, tarihte hep var olan karşıtlıklardan birini daha oluşturur; burjuvazi ve proletarya.

Marksist düşüncenin tarihe yönelik bu çözümlemesinde ortaya çıkan sonuç, diyalektik bir nitelik taşır. Burjuvazi, egemenliğinin bütünlüğü ve devamı için bir araya getirdiği işçi sınıfı tarafından, kendi kurduğu bu sistem aracılığıyla yıkılacaktır. Nitekim Eagleton, “Marksizm, insan toplumlarına ve onların dönüşüm pratiğine ilişkin bilimsel bir kuramdır; çok daha somut bir biçimde söylersek, Marksizm anlatısı insanların kendilerini sömürü ve baskıdan kurtarma mücadelesine dair bir hikâyedir,” (Eagleton, 2012: 8) diyerek Marksizm’in bu niteliğini ortaya koyar. Buna göre, Marksizm’in salt tarihsel ve toplumsal bir çözümleme yapmakla kalmayıp aynı zamanda geleceğe ilişkin somut örnekleri olan felsefi düşünce ve yargıları bulunan kapsamlı bir teori olduğu açıkça görülmektedir.

2.1. Marksizm’de Altyapı Üstyapı İlişkisi

İnsan, yaşamının devamlılığı için eylediği üretimde, belirli toplumsal ilişkiler içerisine girmek durumundadır. Bu, zorunlu ve kendi iradesinden bağımsız bir ilişkidir ve üretim ilişkisi olarak tanımlanır. Üretim ilişkileri, toplumun ekonomik yapısını ve üzerinde ideolojik, hukuksal, siyasal yapının yükseldiği toplumsal bilincin temelini oluşturur. (Marks-Engels-Lenin, 1996: 26) Toplumların tarihsel gelişimini üretim biçimleri, üretim ilişkileri ve bu ilişkilerin yarattığı bilinç kapsamında incelenmesini öngören Marx, bu bağlamda toplumların tarihsel gelişimini incelerken altyapı ve üstyapı olmak üzere birbirini tamamlayan iki kavramdan söz eder.

Ekonomik yapının temel oluşturduğu altyapı kavramı; Williams'ın ifadesiyle "insanın gerçek toplumsal varoluşu"dur (Williams, 1990: 68). Bu toplumsal varoluşu üretim ile ilişkilendiren Marksist düşünce tarzıyla, Williams, altyapıyı "maddi üretici güçlerin gelişmesinin bir aşamasının karşılığı olan gerçek üretim ilişkileri" olarak tanımlar (Williams, 1990: 68). Bir başka deyişle altyapı, üretici güçler ile üretim araçları arasındaki ilişkinin belirlediği yapısal bir özellik taşır.

Temeli ekonomik gelişmelere dayanan siyasal, hukuki, felsefi, dinsel, edebi, sanatsal vb. gelişmeler de üstyapıyı oluşturan öğelerdir. Marx, üstyapıyı "mülkiyetin çeşitli biçimleri ve varoluşun toplumsal koşulları üzerinde yükselen duygular, yanılsamalar, düşünme alışkanlıkları ve yaşam anlayışları" (Marx, 2003: 40) olarak tanımlar. Marx'ın burada işaret ettiği, bir sınıfın bilinç biçimi ve kendini toplum içerisinde değerlendirme şeklidir. Burada, varlığını toplumsal olanaklar üzerinden duygu ve düşünce edimi olarak gerçekleştiren birey vurgulanmaktadır. Nitekim üstyapının öğeleri olarak saydığımız sanat, din, ideoloji, felsefe vd. de bu duygu ve düşünce edimlerinin ürünleridir.

Williams, Marx'ın üstyapı teriminden üç farklı üstyapı anlamı çıkardığını ifade etmiştir. Bunlardan ilki, varolan gerçek üretim ilişkilerini gösteren yasal ve siyasal biçimlerdir; bu da konuyla ilgili olarak ortaya koyulan kuramların karşılığıdır. İkinci üstyapı anlamı, belirli bir sınıfın dünya görüşünü yansıtan bilinç biçimleridir. Toplumun üzerinde yaşadığı maddi dünyayı, maddi koşulları ve tarihsel süreci anlamlandırma biçimi olarak ifade edilebilecek olan bu anlam, daha çok toplumsal düşünce ve felsefe anlayışına karşılık gelebilir. Williams'ın üçüncü olarak ortaya koyduğu üstyapı anlamı ise insanların temel ekonomik çatışmaların bilincine vardıkları ve onunla savaştıkları süreçtir ki Williams bunu siyasal ve kültürel pratikler kavramıyla özetler (Williams, 1990: 64). Özetle; maddi yaşam koşullarını oluşturan üretim tarzının toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşam sürecini belirlediği söylenebilir.

Marx, Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı'nın önsözünde, "maddi hayatın üretim tarzının, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırıldığını" (Marx, 1979: 31) ifade eder. Bu bağlamda altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkinin bir "belirleyicilik" ilkesi dâhilinde sürdüğü söylenebilir. İnsanın emeği ile içinde bulunduğu üretim ilişkileri, toplumsal yaşamın koşullarını belirler. Başka bir deyişle, birbirini tamamlayan iki temel öğe olması dolayısıyla üstyapının işleyişini anlayabilmek için altyapının işleyişini kavrayabilmek gerekir. Felsefi sistemlerin doğuşu, dinsel inançlarda dönüşümler, yeni sanat üsluplarının ortaya çıkışı gibi değişikliklerin altyapı değişiklikleriyle doğrudan bir ilgisi vardır. Üstyapının bir parçası olarak sanat, ekonomik bakımdan egemen sınıfın yani altyapının çıkarları doğrultusunda şekillenir (Moran, 2009: 44). Bu anlamda sanatın bir üstyapı kurumu olarak ortaya çıkışı, ekonomik temelle ilişkili olarak iki şekilde gerçekleşir: Endüstriyel yaşam tarzının ifadesi olarak ve bir ideolojinin üstü kapalı ifadesi olarak. (Lequenne, 1999: 11) Buna göre, belli

dönemlerdeki sanatsal üretimler o dönemin maddi üretim tarzı ile ilişki içerisindedir. Bu ilişkiyi belirleyebilmek, maddi üretimin bir tarihsel biçim olarak ele alınması ile mümkündür. Örneğin kapitalist sistemdeki üretim tarzı, Ortaçağ'daki üretim tarzından farklı bir sanatsal yapıya zemin hazırlar. Bu sebeple her tarihsel dönem kendi idealleri doğrultusunda tekrarlanması imkânsız sanat ürünleri ortaya koyar. Marx, bunu şöyle açıklar:

Düşünsel ve maddi üretim arasındaki ilişkiyi incelemek için özellikle maddi üretimin genel kategori olarak değil, kendi belirlenmiş tarihsel biçimi içerisinde değerlendirilmesi gerekir. Örneğin kapitalist üretim tarzının karşılığı olan düşünsel üretim, Ortaçağ üretim tarzından oldukça farklıdır. Maddi üretim kendi özgül tarihi içerisinde anlaşılmadıkça onun karşılığı olan düşünsel üretimin niteliğini ya da ikisinin arasındaki karşılıklı hareketi anlamak olanaksızlaşır. (Marks-Engels-Lenin, 1996: 89)

Nitekim “Marks ve Engels’e göre maddi üretim değişime uğradıkça zihinsel üretimin kendisi de değişime uğramakta; bu arada her çağda egemen olan düşünceler, egemen sınıfların düşünceleri olmaktadır.” (Marks-Engels-Lenin, 1996: 11)

Marks ve Engels, altyapı ve üstyapı arasındaki bu belirleyiciliği mekanik bir bağ olmaktan öte ekonomi, ideoloji ve sınıf çatışmasını içeren karmaşık bir yapı olarak ifade eder. Antikçağ Yunan sanatının dönemin tarihsel ve ekonomik şartlarına doğrudan bağlı olmaksızın gelişmesini bu girift ilişki ile açıklar. Ekonomik yapıdaki değişmeler, üstyapı kurumlarını direkt olarak değişime götürmez çünkü bu kurumlardan her birinin kendine özgü içsel evrimi vardır. Dolayısıyla bu iki yapı arasındaki ilişki birbirine paralel bir ilişki değildir. Üretim ilişkileri, hiçbir zaman durağan değildir. Bu sebeple toplumsal ilişkiler ile üretim ilişkileri arasında çelişkiler bulunur. Bu, toplum içerisindeki gerçek bir insanın etkinliği ile sınıfsal etkinlik arasındaki çelişkiyle örneklendirilebilir.

Üretim ilişkilerinin üretici güçlerin gelişmesi durumundan üreticiyi engelleyici/sınırlayıcı duruma gelmesiyle birlikte toplumsal devrim dönemi başlar. Kişisel özgürlüklerin toplumsal bir esarete dönüştüğü nokta, ekonomik bir temelde bütün sistemlerin değişimini zorunlu kılar. Üretici güçler ve üretim ilişkilerinin değişmesiyle başlayan toplumsal devrim sürecinde, insanlar bu çatışmanın bilincine vararak ideolojik, estetik, felsefi, dinsel biçimlerde mücadele ederler (Williams, 1990: 64). Nitekim Marks'ın da belirttiği gibi, “insanların varlığını belirleyen bilinçleri değil, tam tersine insanların bilincini belirleyen insanların kendi toplumsal varlığıdır” (Marks-Engels-Lenin, 1996: 26).

Üstyapının bir parçası olarak gördüğümüz sanat, ideolojinin de bir parçası olarak karşımıza çıkar. O hâlde sanat, toplumda egemen olan düşüncelerin belli bir estetik biçim üzerinden topluma dönük ifadesidir. O hâlde edebiyatı anlamak, sanat bir parçası olduğu bütün toplumsal süreci anlamak demektir (Eagleton, 2012: 20).

3. MARKSİZM VE SANAT İLİŞKİSİ

3.1. Yansıtma Kuramı

Sanatın ne olduğu konusundaki tartışmaların bilinen en eski odak noktalarından biri olan yansıtma, işaret edilen birçok tanım ve anlamıyla farklı felsefi tartışmalara zemin hazırlamış, çeşitli görüş ve kuramların çıkış noktası olmuştur.

Sanatı bir yansıtma, benzetme, taklit olarak gören bu anlayış, sanat eserini doğanın, insanın, hayatın gerçekliğinin yansıması olarak kabul eder. Bu anlayışı savunan birçok düşünürün kullandığı ayna metaforu, sanatçının, elinde bir ayna varmışçasına, içinde bulunduğu madde dünyasının gerçekliğini yansıttığını ifade eder. O hâlde sanat, gerçeklikle doğrudan ilişkilidir.

Bir yansıtma biçimi olarak sanat gerçekliği ele alıyorsa, ilk olarak, yansıtılan gerçekliğin ne tür bir gerçeklik olduğu üzerinde durmak gerekir. Moran, yansıtma kuramını, Antik Çağdan 18. yüzyıl ortalarına kadar ve 19. yüzyıldan günümüze kadar süren ve birbirinin devamı olan iki ayrı süreç olarak incelemiştir. 18. yüzyılın ortalarına kadar devam ettiğini belirttiği ilk dönemde, henüz bir kuram hâline getirilmeyen yansıtma, yansıtılan gerçekliğin ne olduğu konusunda üç farklı görüş ile karşımıza çıkar (Moran, 1978: 13).

Sanatın yansıttığı gerçeklik üzerindeki ilk görüş, sanatın görüneni yansıttığıdır. Bu, sanatın görünen dünya üzerindeki doğa, insan ve nesneyi gerçekliğine sadık kalarak sunması anlamına gelir. Antik Çağda yaygın olduğu bilinen bu anlayış, en net ifadesini Platon'da bulur. Değişmez ve mükemmel bir gerçekliğin varlığı peşinde olan Platon, düşünceden bağımsız bir idealar dünyası fikrini ortaya koyar. Platon, idealar dünyasını, gerçekliği duyularla algılanabilen ve durmadan değişen görüngü dünyasının ötesinde tasavvur eder. Bu düşünceye göre, algılanabilen nesneler dünyası, idealar dünyasının bir yansımasıdır. Bu durumda doğayı ve doğadaki nesneleri taklit eden sanat, yansımanın yansımasıdır.

Edebiyat ile felsefeyi karşı karşıya koyup felsefenin edebiyata üstünlüğünü savunan Platon, edebi yazını gerçeklikten kopmak ile suçlar. Edebiyat, kendisi de bir yansıma olan nesneler dünyasının yansıtılması ise bu, gerçeklikten uzaklaşmak anlamına gelmektedir. O, Devlet adlı eserinde, şairlerin “en yüksek değerleri anlatırken” veya “herhangi bir şeyi uydururken” “sadece birer benzetmeci” olduklarını, “gerçeğin kendisine” ulaşamayacaklarını ifade eder (Platon, 2013: 343). Nitekim Platon'a göre, şairin ele aldığı, yansıma olan bir dünyanın yansımasıdır. Platon, şairlerin gerçek varlıklar değil, birer gölge yarattıklarını ifade eder (Platon, 2013: 340). Sanatçı, aslını bilmediği şeylerin taklidine girişmektedir. Platon bunu şöyle dile getirir:

“Şair de herhâlde ele aldığı sanata, kelimeler ve cümlelerle uygun renkler veriyor, aslını bilmediği şeyin öyle bir benzerini yapıyor ki, onun gibi yalnız kelimelerden anlayan kimseler, ölçüye, ritme, düzene kapılarak, şairin kunduracılığı da savaş sanatını da tam olduğu gibi verdiğini sanıyorlar. Sözlerini öyle süslüyor ki sürüklüyor insanları.” (Platon, 2013: 343)

Moran’ın sanatın yansıttığı gerçekliğin ne olduğu konusunda tespit ettiği ikinci görüş, sanatın geneli ve özü yansıtmasıdır.

Platon’un kendi öğrencisi Aristoteles, Platon’un sanat anlayışına oldukça radikal bir eleştiri getirir. Aristoteles, Platon’daki “tikelin kopyası” anlayışından “tikelde tümelin yansıtılması” anlayışına geçer (Belge, 1997:202). Sanatın insanın, doğanın ve hayatın özünü yansıttığını ileri sürer. Yani sanat, anlatmak istediği gerçekliği, bir tarihçi gibi bütün ayrıntılarıyla değil; ayıklayarak, fazlalıkları atarak ve bir soyutlama çabasıyla anlatır. Zamanla sanatsal üsluba dönüşecek olan bu çaba, aynı zamanda doğaya, insana ve hayata dair bir öngörü taşımasından dolayı genel bir gerçeği yansıtır. Buna göre, insanın veya nesnenin bilinen ortak özellikleriyle yani kendine özgü oluşuyla ele alınması gerekliliğiyle yansıtma, mekân ve uzam bağlamında değişmeyen özelliklerin ortaya konmasına dayanır. Bu yönüyle bakıldığında “tip” olgusu üzerinde yoğunlaşan sanatın gerçeği temsil gücü de artmaktadır.

Aristoteles’in sanat anlayışında sanatçı, “gerçek dünyaya inanılrlık sınırları içinde yeni bir fictive dünya yaratır” (Belge, 1997:203). Aristoteles’in sanatta gördüğü bu yeniden yorumlama edimi, onu sanatın hem yaratma sorunsalı konusunda hem de biçimi üzerinde düşünmeye sevk etmiştir.

Platon ve Aristoteles’in yansıtma anlayışlarının farklılaşan yanı, yansıyan bilginin değeri ile ilgilidir. Platon, sanatı yansımanın yansıması olarak kabul eder ve bu nedenle sanatın bilginin kaynağından uzaklaştığını ileri sürer. Aristoteles ise sanatı özü içeren bir kaynak olması dolayısıyla bilginin kaynağına ulaşmak için bir araç olarak görür. (Belge, 1997:202)

Yansıtılan gerçeklik hakkındaki üçüncü görüş, sanatın ideal tabiatı yansıttığıdır. Aristoteles’in sanat anlayışından sonra, sanatçının öze ulaşmak adına seçme ve yorumlama edimleri, 18. yüzyılda adından söz ettiren Neo-klasiklerle birlikte yeni bir sanat anlayışının temellerini oluşturur. En genel anlamda sanatın ideal olanı yaratması ve ifade etmesine dayanan Neo-klasik anlayışın, bir ölçüde Platon’un görüşleri üzerinde yol alan Plotinus (205-270) tarafından ortaya atıldığı söylenebilir. Plotinus, Platon’un, kendisi de bir yansıma dünya olan madde dünyasını taklit eden sanatın, gerçeğin bilgisinden kopma olduğu yönündeki fikirlerini, idea dünyasının asıl gerçeklik olduğu kabulüyle bir adım ileri götürmüştür. Bir diğer adlandırmayla Neo-Platoncu olan Neo-klasikler, sanatla ideal insanın, ideal dünyanın, ideal ahlakın yaratılmasını öngörürler. Sanatın görünen nesnenin yansıması olmanın ötesinde idea dünyasında var olan formu yakalama çabasında olduğu ileri sürülür. Nitekim duyularla

algılanan dünyada nesne, mükemmelliğini kaybetmiştir. Onu yeniden ideal formuna, özüne döndürebilmek ancak sanatla mümkündür.

Sanatın, varlığın özünü yansıttığı konusunda Aristoteles’le ortak bir paydası olan Neo-klasiklerin Aristoteles’ten farklı olarak işaret ettiği gerçeklik, aşkın gerçeklik kavramıdır. Aristoteles yansıtılan gerçekliği bu dünyaya ait, “olabilir olan” bir gerçeklik olarak ifade ederken Neo-klasikler “her bakımdan mevcudun daha iyisi olan ve örnek sayılabilecek bir dünyanın gerçekliği”ne (Moran, 1978: 30) yönelir.

Neo-klasiklerde ideal olanın bilgisi peşinde sürüklenen sanat ve daha özel anlamda edebiyat, yansıttığı gerçeğin yalnız bilgisine değil, erdemli ve didaktik boyutuna da ağırlık verir. Bu bakımdan ilgiliye/okura sadece gerçeğin değil, ahlaklı ve iyi bir dünyanın da bilgisi verilir.

Neo-klasiklerden hemen sonra, realizm akımı ile birlikte yansıtma kuramının yeniden tartışılması gündeme gelir. Genel olarak doğayı, insanı, toplumu ve hayatı bütün yönleriyle yansıtmak olarak tanımlayabileceğimiz bu yeni anlayış, modern toplumun gündelik hayatına yönelirken gerçeğin –çirkin tarafları da dâhil olmak üzere- her yönünü göstermeyi hedefler. Gerçeğin yansıtılmasındaki bu tarafsız tutum, içinde yaşanan çağın felsefi ve bilimsel gelişmeleriyle doğrudan ilgilidir. Pozitif bilimlerin yükselişe geçtiği dönemin etkisiyle sanata bilimsel bir tavırla yaklaşan sanatçılar, ele aldıkları konuyu öznel fikirlerini yansıtmadan işlerler.

Aydınlanma çağının Ortaçağ karanlığından kurtulmuş akılcı tavrı, taşıdığı iyimser yönüyle bireye ve bireyin aklına dayanmaktaydı. Pozitif bilimlerin ortaya çıkışıyla birlikte insan, doğa hakkında sağlam bilgiler edinmişti. İnsan-Doğa-Tanrı özdeşliğinde (Belge, 1997: 205) evrenin akli bir düzenle işlediği, bu düzenin yasalar hâlinde idrak edilebileceği ve hayatın bu bilgilerle bir ölçüde kontrol altına alınabileceği düşünülüyordu. “Aklın egemen olduğu bu evrende, sanatçı da şüphesiz evrenin aklını yansıtmalı”ydı (Belge, 1997: 206).

Batı edebiyatını etkileyen realist akım, Rus edebiyatında farklı şekillerde görülmüştür. Gorki, Tolstoy, Çehov gibi yazarların eserlerinde somutlaşan örneklerin yanı sıra gerçekçilik, Çernişevski, Dobrolyubov, Belinski gibi eleştirmenlerce sistemli bir düşünce hâline getirilmeye çalışılmıştır. Buna göre, hayatın içinden alınan olay, kişi ve nesnelerin olduğu gibi yansıtılması yetmez; yansıtılan gerçeklik açıklanır, üzerinde türlü yargılara ulaşılır. Burada sanatçının gerçeğe özel bir duyarlılıkla yaklaşımı söz konusudur. Batı edebiyatının nesnel bakış açısı reddedilerek toplumsal bir anlayışla değerlendirmelerde bulunabilen yetkin, öngörülü yazar fikri geliştirilir.

Rus gerçekçiliği önce Marksist estetik anlayışını, daha sonra da büyük ölçüde Toplumcu Gerçekçilik anlayışını etkilemiş ve yönlendirmiştir.

Marks ve Engels, sanatı gerçekliği bilmenin yollarından biri olduğu kadar gerçekliği yansıtanın bir yöntemi ola kavramını ayna metaforundan kurtarır. “Dışsal dünyanın bütün görünüşleri yalnızca insan bilincindeki bir yansımadır” (Eagleton, 2012: 65) diyerek sanatta yansıtılan gerçeğin insan bilinciyle yeniden yaratılan bir gerçeklik olduğunu ifade eder. Diyebiliriz ki Marksist estetiğin yansıtma anlayışı, gerçekliğin şematize edilmiş bir ifadesi değildir. İnsan bilincinde değişim ve dönüşüme uğramış, imgelerle beslenen bir yansımadır.

3.2. Sanat ve Edebiyatta Estetik

Temel bir yaklaşım olarak Antik Yunan felsefesinden beri tartışılan güzel, estetik ve sanat kavramları, üç büyük Yunan filozofu Sokrates, Platon ve Aristoteles’e kadar götürülebilir. Estetik kavramından önce güzelin ne olduğu sorunsalı üzerinde tartışılan bu dönem, Huisman’ın dogmatik, eleştirel ve pozitivist olmak üzere üç aşamada incelediği estetiğin ilk aşamasıdır.

Güzel, güzellik sayesinde güzelleşir diyen Sokrates, güzelliğin algılanmasının mutlak güzelliğe bağlı olduğunu ifade eden Platon ve güzelliğin düzen ve büyüklük ile doğrudan ilgili olduğunu vurgulayan Aristoteles’in görüşleri ile özetlenebilecek bu ilk dönem, daha çok Platon’un idealist felsefesiyle şekillenmiştir.

Platon, güzelin güzel olarak algılanışını mutlak güzelliğin varlığına dayandırır. Her şeyin kendisinden çıkıp yine kendisine döndüğü mutlak, güzelin duyumsanabilirliğinin kaynağıdır. Bu sebeple Platon’a göre “güzeli arayış bir ebedilik arzusu, bir çeşit arınmadır” (Huisman, 1994: 19). Nitekim Platon, gerçek güzelliğin madde dünyasının görünen renklerinin ötesinde bulunduğunu açıklar.

Platon’a göre, güzelliğin bedensel, ruhsal, bilinçsel ve mutlak olmak üzere dört biçimi vardır. Güzelliğin bu dört farklı hâli, bir piramit şeklinde düşünülebilir. Piramidin tabanında, görünen dünyaya ait duyumsanabilir nesneler bulunmaktadır. Bu kısımda verilebilecek en iyi örnek tüm ilkelliği ve kabalığı ile insan bedenidir ki bu da bedensel güzellik olarak ifade edilmiştir. Bedensel güzelliğin hemen üstünde öğrenilebilir bilgiler yer almaktadır. Bunlar insanın sonradan öğrendiği davranışlar ve eylemlerdir. İnsan ruhunun çeşitli özelliklerinin ortaya konduğu bu aşamada ruhsal güzellik ortaya çıkmaktadır. Ruhsal güzelliğin üstünde bireysel ve toplumsal bütün bağlamlardan arınmış saf bilginin yer aldığı bilinçsel güzellik vardır. Piramidin tepe kısmında ise temel idealar olan biçimler; mutlak güzellik bulunmaktadır (Huisman, 1994: 16).

Aristoteles ise Platon’dan farklı olarak güzelliğin bir düzen ve ölçü ile sağlanabilirliğini savunmuştur. Platon’daki “benliğin dışında yer alan saf bir form”(Huisman, 1994: 5) düşüncesi, Aristoteles’te “yeni formların yaratılarak üretilmeleri”(Huisman, 1994: 25) düşüncesine evrilir. İnsani etkinliğin devreye girdiği Aristoteles düşüncesinde sanat, biricik ve mükemmel olma

ortak paydasında, kendisini yaratandan önce hiç kimse tarafından bilinmemiş bir bilginin ürünüdür. Netice itibarıyla dogmatik dönemin güzellik anlayışında ideal, mutlak ve evrensel bir değer olma düşüncesi esastır.

Huisman'ın estetik şemasındaki ikinci evre, eleştirel dönemdir. Kapsamlı bir bakışla incelendiğinde, bu dönemde Kant'ın etkisinin yoğun olduğu görülmektedir. Buna karşın Kant'tan önce de önemli düşünceler ortaya koyan isimlerden söz edilebilir.

Montaigne'in "doğal ve orijinal bir güzelliğin ne olduğunu dahi bilmiyor olabiliriz" görüşü ile birlikte, dogmatik dönemin özde güzellik nesnelliğinin yerini, Montaigne, Descartes, Pascal ve Voltaire gibi isimlerle septik bir çizgide ilerleyen yaklaşımlar almıştır (Huisman, 1994: 29). Güzelin bir kavram olarak zaman ve uzama göre farklı anlamlara gelebileceğini belirtmişlerdir. Bu sebeple güzelliğin ne olduğu konusunda kesin bir bilginin olmadığı ifade edilir.

Eleştirel dönemde estetik konusuna önemli katkıları bulunan bir başka isim ise Baumgarten'dır. Önceleri felsefenin bir alt dalı olarak görülen estetiğin ayrı bir çalışma alanı hâlinde gün yüzüne çıkışı Baumgarten'ın *Aesthetica* (1758) adlı eseriyle mümkün olur. Estetik, bir terim olarak adını bu kitapla kazanmıştır. Baumgarten, bir bakıma estetik biliminin isim babasıdır (Tunalı, 1983: 73).

Baumgarten, estetiği "açık ve seçik şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü" (Tunalı, 1983: 71) olarak tanımlar. Açık ve seçik olanın zihinsel bilgiyle ilgili olduğunu fakat estetiğin bulanık bir zeminde, duyuşsal bir bilgiyle algılanabileceğini ifade eder. Estetiğin bilimden ayrılan yönünü duyuşsal algıya dayandırır. Bu sebeple burada sınırları belirleyen öge, mantıktır. Baumgarten, mantığın zihinsel bir süreç ile birlikte var olduğunu ifade ederken estetiği zihnin değil somut duyuların ulaşabileceği bir yere koyar. Estetik ile bilimin bu ayrık yönleri, zihinsel ve duyuşsal algıların karşıtlığıyla ilgilidir. Baumgarten, bilim ve estetiği hakikati arama noktasında birleştirirken bilimin ulaştığı hakikati yetkin bilgi, estetiğin ulaştığı hakikati güzellik olarak tanımlar (Tunalı, 1983: 75).

Baumgarten, güzellik ile hakikati eşdeğer sayarak güzelliği, ulaşılabilen bir bilgi düzeyinde kalmaya mecbur kılmıştır. Bu sebeple estetiğin ciddi anlamda bağımsızlığını kazanması Kant ile birlikte gerçekleşir.

Kant, *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinde, nedenselliğin hâkim olduğu doğada, bilme eylemi ile hakikate ulaşmaktan söz eder. Bu hakikat, tabiatın bilgisidir. Daha sonra, bir neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde evrilen doğanın zorunlu kanunları karşısına ahlak kanunlarını koyar. *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde ifade edilen ahlak bilgisi, irade yetisini kullanarak iyiye varılan noktada karşımıza çıkar. Tabiatı araştıran teorik akıl, ahlak bilgisine ulaşmada pratik bir özellik kazanır. Daha sonra Kant, bu iki eserinde ortaya koyduklarının dışında üçüncü bir yol arayışına girer. Bu, tabiat ile ahlakın bir araya geldiği, her ikisini de içerisinde barındıran bir dünya olmalıdır.

Yargıgücünün Eleştirisi adlı eserinde duygu ile ulaşılan güzel kavramından söz eder (Tunalı, 1983: 75).

Kant, doğadaki objenin düzen formu ile süjenin bilme yetisi arasındaki uyumu estetiğin ortaya çıkışı olarak kabul eder. Bu noktada estetik, salt bilme eylemine dayanmaz; bilen ile bilinenin duysal bir etkileşim içerisinde olmasını da gerektirir. O hâlde estetik yargı, bir obje veya bir tasavvur karşısında bir karşılık/fayda beklemeden, hoşlanma veya hoşlanmama üzerine verilen karardır. Hoşlanma durumunda obje veya tasavvur güzeldir. “Güzelliği kavramsallaştırmanın imkânsızlığı” (Zima, 2006: 64) üzerinde duran Kant, güzelliğin tarafsız bir tutumla ele alınamayacağını ifade eder. Bu sebeple güzellik, öznel; nesnel bir yargı, bir kavram hâline dönüştürülemez. Güzellik, bir kavram olmaksızın zevk verir.

Kant düşüncesine göre güzellik, bir nesnenin belli bir amaçlılık göstermeksizin algılanma biçimi olarak da ifade edilebilir. O hâlde sanat, herhangi bir niyet olmadan, doğaya öykünerek yaratılmış izlenimi uyandıran nesnelerin, bilinçli olarak üretilmesidir (Huisman, 1994: 39).

Güzellik kavramını mantıksal bir biçimde ifade etmesi ve sanatı bilimsel bir disiplinle incelemesi açısından Kant, görüşleriyle salt yaşadığı dönemi değil, sonraki dönemleri de yoğun bir biçimde etkilemiştir. Estetiğe yeni kuramlar ve fikirlerle yaklaşan birçok düşünür, Kant’ın çizgisinde ilerlemeye devam etmiştir.

Estetik algısını idealist felsefe anlayışına dayandıran Hegel, idealist estetik kuramcılarının en önemlisi sayılmaktadır. Nitekim Tunalı’nın deyimiyle, Platon’dan Hegel’e değin süren estetik algı, Hegel’de düğümlenmiş, Hegel’den sonra ise düğümler açılmıştır (Tunalı, 1989: 150).

Ezelden beri var olan ve evrendeki değişimin içinde bir oluş yolu olarak varlığını sürdüren tin, kendinde ve kendi için “tez” hâlinde bulunmaktadır. Hareket, oluş ve evrim süreci olarak da ifade edilen tin, kendi bilincine varmak adına yabancılaşır, başkalaşır. Kendine karşıt, yabancı bir duruma geçen tin’in “antitez” hâli, doğa varlığına dönüştüğü ve doğanın içinde nesnelleştiği aşamadır. Zorunluluğun egemen olduğu doğada yeniden kendine dönmek, kendi özgür varlığına erişmek isteyen tin, kültür ve değerler dünyasında çeşitli biçimlere erişir. Önce birey olarak karşımıza çıkan öznel tin, özgür iradenin nesnelleştirilmesiyle birlikte nesnel tine dönüşür. Hukuk ve ahlakın ilgi alanlarına dâhil olan nesnel tin, daha çok toplum, devlet, tarih gibi kavramlarla ilişkilendirilir. Son aşamada nesnel ve öznel tinin sentezi durumundaki saltık tin, kendi kendinin bilincine varır. Sanat, din ve felsefe olarak kendini gerçekleştiren bu bilinçlilik hâlinde sonsuz bir gelişme söz konusudur. Saltık tin, “içinde tin’in karşıtlarıyla uzlaştığı kendinin-bilincinde özgürlüğün ilk basamağıdır; bu da hakikattir” (Bozkurt, 2000: 142).

Hegel, estetik algısının temeline sanatsal güzelliği yerleştirir. Hegel'e göre güzel, idenin duyusal görünüşüdür. Daha açık bir ifadeyle, güzellik, ide ile bir görünüşün birlik ve uyum içerisinde olmasıdır. Buna göre güzellik, kendini gerçekleştiren idedir. Sanat ise idenin somutluk kazanmasıdır. Bir başka deyişle, diyalektik bir süreçte, türlü aşamalardan geçerek saltık tinde kendini dışlaştıran sanat, hakikatin ifade ediliş yollarından biridir. Tin, güzelliği amaçlarken, kendini kendisi için göstermektedir. Duyusal algıda mümkün kılınan bu oluş, tinin kendi özünü özgürce seyretmesidir.

Hegel'in güzellik anlayışının ana belirleyicisi durumundaki idealist felsefe, Marksist estetik algısında yerini materyalist bir anlayışa bırakır. Marksist bakış açısına göre, kavramdan objeye yönelen estetik algı, salt duyusal zeminde değil, doğada ve insan eyleminde de var olmaktadır. Sanat eserindeki içerik ve biçim unsurlarının kavram ve görünüş olarak değerlendirildiği Hegel estetiğinin idealist bakış açısına karşın, Marksist estetikte diyalektik bir bakış açısı mevcuttur. Sanat yapıtının bir yaratma süreci içerisinde ortaya çıktığını savunan Marksist estetik algı, genel bir ifadeyle, tarihsel açıdan somutlaşan içerik ile toplumsal bağlamda kalıcılığı sağlayacak olan biçimin uyumudur.

3.3. Marksist Estetik

Marx ve Engels sanat ve edebiyat üzerine bir kuram ortaya koymamış olsalar da, dünyayı ve olayları açıklama iddiasında bir teori olarak Marksizm, tutarlı ve sistemli yapısı dolayısıyla bir sanat kuramı veya estetik algı yaratmak için elverişli bir zemin oluşturmaktadır.

Sanat konusundaki görüşlerini teorik metinlerde yer alan bazı ifadelerden ve kendilerine gönderilen edebi eserlere dönük eleştiri mektuplarından tespit edebildiğimiz Marx ve Engels'in bir kuram ortaya koymamaları, sanat ve edebiyat üzerine kültürel bir miras bırakmamış oldukları anlamına gelmez. Nitekim Marx ve Engels, teorik metinlerinin çoğunda, Marksizmin bütünlüklü bir görüş olması dolayısıyla sanat ve edebiyat konusuna da değinir. Örneğin Ekonomi Elyazmaları'na Giriş (1857) adlı eserde yer alan, üretim, tüketim, üretilen nesne ve talep kavramları çerçevesinde okunan metinde, sanatsal üretime de değinilmekte ve sanatsal yaratımın köken ve anlamı konusunda önemli ipuçları verilmektedir.

Üretim, ihtiyaca maddi bir nesne sağlamakla kalmaz, o maddi nesne için bir ihtiyaç da doğurur. Tüketim, kendi ilk doğal, kaba ve dolayimsız hâinden sıyrıldığı zaman (ki onun o durumda kalışı üretimin hâlâ ilkelce kaba oluşuna bağlıdır) bir talep biçiminde nesne yoluyla ortaya çıkar. Nesneye duyulan gereksinme, o nesnenin algılanışından doğar. Sanatın nesnesi de (herhangi bir başka ürün gibi) sanat duyusu olan ve güzellikten haz alabilen bir izleyici kitle yaratır. Onun için, üretim, özne için bir nesne üretmekle kalmaz, ama nesne için de bir özne üretir (Marks-Engels-Lenin, 1996: 80).

Doğrudan bir ifadeyle bir estetik kuramından söz etmeyen Marx ve Engels'in bu tür ifadelerinin derlenmesi, kuramsal açıdan bir bütünlük sağlamak için yeterli değildir. Bu sebeple, Marksist estetik algının bir sanat teorisi hâline gelmesi, Marksist teorinin genel ilkeleri doğrultusunda sanatın doğuşu, kaynakları ve anlamı üzerinde çalışmayı gerektirmiştir. Plehanov, Lukacs, Lunaçarski başta olmak üzere ilk dönem Marksistleri ve Frankfurt Okulu'ndan birçok teorisyenin önemli katkılarıyla birlikte, Marksist estetik algı, bir sanat teorisi hâline getirilmiştir.

Marksist estetik algının anlaşılabilmesi, önce Marksizm'in daha sonra da Marksist estetik algının oluşumuna kaynaklık eden Marks ve Engels'in konuya ilişkin ifadelerinin açılmasısıyla mümkündür. Bu sebeple, öncelikle Marx ve Engels'in doğrudan görüşlerini içeren metinlere başvurmak gerekmektedir.

Marksizm öncesi, Platoncu, şüphecî, idealist çizgilerde ilerleyen estetik algının Marksist teoride yeniden şekillenmeye başlaması, öncelikle diyalektik ve tarihsel materyalizmin felsefe alanında bir dönüm noktası oluşturması ile olanaklı hâle gelmiştir. Felsefenin böylesine ivme kazandığı bir ortamda, temel ilkelerini toplumsal varoluşa dayandıran Marksist teori, sanat ve edebiyat üzerine de yeni bir bakış açısı geliştirmiştir. Ana eksenini toplumsal varlık ve toplumsal bilinç üzerine oturtan Marksist görüş, sanatı da bu biçimde yorumlamıştır. Daha açık bir ifadeyle, salt materyalist bir açıklama ile sınırlı kalmaksızın sanatın varlığı ve tarihsel gelişim süreci, toplumsal değişim ve gelişim ile ilişkilendirilmiştir. Buna göre "sanat, bir toplumsal bilinç biçimidir, toplumsal varlıkça koşullu olduğu sürece de, sanatın gelişmesi ve nedenleri, insanın toplumsal varoluşunda aranabilir" (Marks-Engels-Lenin, 1996: 10).

Toplumsal değişim sürecini üretim biçimleri, üretim güçleri ve üretim ilişkileri kavramları çerçevesinde açıklayan Marksizm, sanatsal üretimi de böyle bir zeminde ele alır. Bir üstyapı ögesi olarak sanat, ekonomik üretimin meydana getirdiği altyapının belirlediği biçimde değişir ve gelişir. Toplumsal bilincin oluşumunu üretim ilişkilerinin belirlediği görüşünden yola çıkılacak olursa, sanatın da bir toplumsal bilinç biçimi olarak üretim ile doğrudan ilgili olduğu bilgisine ulaşılır. Çok genel bir ifadeyle, bir üstyapı ögesi olarak sanat, altyapı tarafından belirlenmektedir. Mekanik bir yapı göstermeksizin sınıfsal çelişki ve çatışmaların meydana getirdiği bu belirlenim, insanın zihinsel üretimini ekonomik üretimle ilişkilendirir. Marx, toplumsal bilinç ve toplumsal üretim olarak formüle ettiği bu bağı şöyle anlatır:

"Nasıl bir kimse hakkında onun kendisi için ne düşündüğüne bakılarak bir kanaate varılamazsa, böyle bir dönüşüm dönemi hakkında da o dönemin bilincine bakılarak yargı verilemez; tam tersine bu bilinç maddi yaşamın çelişmelerinden, toplumsal üretici güçler ile üretim ilişkileri arasında var olan çelişmeden çıkılarak açıklanmalıdır." (Marks-Engels-Lenin, 1996: 27)

Bu konuda Engels de materyalist anlayışının tarihsel gelişim ve değişimi salt ekonomik sebeplere dayandırmak demek olmadığını, üstyapı öğelerinin “tarihsel mücadelelerin gidişi üstünde kendi etkilerini gösterdiklerini” (Marks-Engels-Lenin, 1996: 33) ifade eder. Buna göre, “Bütün bir sonsuz rastlantılar, (yani, karşılıklı iç bağıntıları çok az ya da kanıtlanması olanaksız olduğu için yok sayarak gözden çıkarabileceğimiz şeyler ve olaylar) kalabalığı ortasında, ekonomik hareketin önünde sonunda kendini zorunlu olarak göstereceği bütün bu öğelerin karşılıklı bir etkileşimi vardır” (Marks-Engels-Lenin, 1996: 33). Edebiyat ve sanatın varlığı da bütün üstyapı öğeleri ve belirleyici altyapının karşılıklı etkileşiminden doğan tarihsel süreç gibi, ilişkiler ve çelişkilerle oluşum kazanmaktadır.

Marx, maddi üretim ve sanatın gelişimi arasındaki mekanik olmayan bağı, Antik Yunan sanatı örneğinde daha belirgin bir biçimde ifade eder. Yaratıcılık ve hayal gücünün sanat üzerindeki etkisini, sosyoekonomik gelişimin etkisine bir alternatif olarak ortaya belirtir. Ayrıca Antik Yunan’ın özgün sanat anlayışını, sanatın klasik dönemi olması dolayısıyla açıklamaya çalışır. Netice itibarıyla bakıldığında sanatın gelişimi ve sanatsal ürünlerin ortaya konması, dönemin tarihsel ve toplumsal yapısıyla, sosyoekonomik özellikleriyle doğrudan ilişkilidir fakat sanat kendi içinde nispi bir bağımsızlık da taşır. Bu, insanın zihinsel gelişim süreci, hayal gücü, içinde bulunduğu doğayla ilişkileri ile alakalı bir durumdur.

Marx, yaşadığı dönem içerisinde sanatın tarihsel gelişimini kapitalist toplum koşullarında açıklarken üretimin toplumsallığı ile özel mülkiyet arasındaki çelişkiye değinir. “Çünkü maddi üretimin kendisi, belirli tarihsel biçimi içinde kavranmadıkça, bu maddi üretime karşılık veren manevi üretimin kendi niteliğini ve bunların birbirleri üzerindeki karşılıklı etkilerini anlamak da imkansız olur” (Marks-Engels-Lenin, 1996: 89). Sanatsal yaratımın toplumsal üretimle olan bağı dolayısıyla, sanatın varlığını kavramak için kapitalist üretim tarzı iyi kavranmalıdır.

Üretilen her şeyin metalaştırıldığı kapitalist sistemde, sanatsal üretim de üretim araçlarını elinde bulunduran egemen sınıfın hâkimiyeti altındadır. Nitekim “maddi üretim araçlarına sahip olan sınıf, aynı zamanda zihinsel üretim araçları üzerinde de denetim sahibi olur; zihinsel üretim araçlarından yoksun olanların düşünceleri genellikle buna bağımlıdır” (Marks-Engels-Lenin, 1996: 40). Toplumsal maddi üretim, o toplumdaki manevi üretimin biçimini ve niteliğini belirler. Böylelikle manevi üretimin ifade aracı olan sanat da en tepedeki sınıfın, üretim araçlarına sahip sınıfın egemenliğinde varlığını devam ettirir.

Bir üretim toplumu olarak kapitalist toplum, üreten, ürettiği oranda fakirleşen ve ürettiği nesnelere yabancılaşan insanlardan oluşur. Üretilen nesnelerin hem toplumun maddi olanaklarına hem de düşünce ve yaşayış biçimine etki ettiği bir ortamda insancıl değerler giderek çözülmekte ve bunun yerini nesneleri satın alma gücüne dayalı yeni bir değer sistemi

almaktadır. Her şeyin ekonomik alım-satım ederi ile değerlendirildiği bu toplumsal anlayış, kapitalist maddi üretimin toplumsal manevi değerlere etkisi dolayısıyladır.

Bütün amacı kâr etmek olan kapitalist sistemin sanat üzerindeki etkisi, sanatın ve sanatçının rolünü egemen sınıfın maddi üretimdeki kâr ve gelir payını yükseltmek eylemine dönüştürdüğü anda bir çelişki hâline gelir. Bu durumda sanatçı, egemen sınıfın sözcüsü, sanat eseri de piyasa için üretilen bir meta-üründür. Maddi üretim koşulları dâhilinde daha fazla kâr elde etmek için sömürülen insanın sanatsal üretimdeki karşılığı da budur; sanatsal dehası baltalanmış, düşünce özgürlüğü elinden alınmış, estetik, güzellik ve anlam peşinde koşmak yerine ekonomik yarar peşinde sürüklenen insan.

Öte yandan, sanatsal üretimin estetik değeri hiçe sayarak salt maddi değer odaklı sürdürülmesi, kapitalist toplum içerisinde nitelikli sanat eserlerinin çıkmadığı anlamına gelmemektedir. Nitekim kapitalizm, sanata meta-ürün tavrıyla yaklaşıp da sanatın kendi içindeki bağımsız yapısı, estetik ve anlam kaygısı ile yaratılan sanat eserlerinin varlığını mümkün hâle getirmiştir. Burada anlaşılması gereken temel nokta, kapitalizmin sanata karşı aldığı bu olumsuz tavrın sanatın gelişimini engellediğinden ziyade sanatsal yaratımın idealist tavrıyla bir çelişki içerisinde düştüğüdür. Nitekim Marx'ın isimlerinden sıkça söz ettiği Goethe ve Balzac gibi sanatçılar, bu çelişkiyle nitelikli eserler ortaya koymayı başarmış sanatçıların en bariz örnekleri arasındadır.

Kapitalist düzenle çelişki hâlinde olmayan sanat anlayışı ise burjuva toplumunun sanatsal anlayışının devamı niteliğinde, düzen içi bir sanat anlayışıdır. Kapitalist toplumun insana aykırı niteliği, giderek sanatsal yaratımdaki insancılığı silen bir tavır kazanır. Bu, insana ait olan her türlü değerın göz ardı edildiği, salt nesnelerin biçimsel yansımaları olan, toplum gerçekliğinden kopuk ve bireysel ilgiler sınırında kalan bir yaratım biçimidir. Üretim ilişkileri ve üretim tarzı dolayısıyla yaşanan yabancılaşmanın sanatçıyı yalnızlaştırdığı ve toplumdan uzak düşürdüğü bu durumda, sanat da toplumsal niteliğini kaybeder. Toplumsal niteliğini kaybetmesiyle birlikte sanat, gerçeklikten uzak, soyut, mistik, mecazlar ve sembollerle örülü, anlaşılabilir bir hâl alır. İnsan ve toplum gerçeğinden uzaklaşarak toplum dışılığın somut bir ürünü hâline gelir.

3.4. Marksist Eleştiri

Genel kapsamıyla, topluma dönük, toplumbilimsel eleştiri türü olarak tanımlanabilen Marksist eleştiri, dayandığı Marksist görüş sebebiyle toplumu ve toplumculuğu önceler.

Marksist eleştiri, sosyolojinin yöntem ve tekniklerinin edebiyat bilimine uygun bir biçimde açılmasıyla oluşturulan edebiyat sosyolojisinden farklı bir görüş alanı ortaya koyar. Edebiyat sosyolojisi, edebi eserleri, edebi üretim araçları, yazar ve okuyucu üçgeninde ele alır.

Buna göre, bir yazarın yaşadığı tarihsel süreçte edindiği kimlik özelliklerinden, yazımı, basımı, dağıtımı ile bütün olan edebi üretim araçlarını ilgilendiren eserin okuyucu üzerinde yarattığı etki ve tepkilere kadar edebiyatın toplumsal ve gündelik hâlleri somut verilerle incelenir. Marksist eleştiri ise, edebi bir ürüne tarihsel ve toplumsal bir nitelik atfetmekle birlikte ilgisini edebiyatın sadece bu yanlarıyla sınırlı tutmaz. Edebi eseri, çağının toplumsal bir ürünü olarak kabul ederken eserin hangi sorunsallar üzerine kurgulandığı, ele alınan olguların diyalektik kavranışı, gerçekliğe yönelik yargı ve açıklamaların geleceğe dair izdüşümleri üzerinde durur.

Edebi eleştirinin amacı, “metin ve okuyucu arasındaki tıkalı yolu açmak, metni daha kolay tüketilmek üzere irdelemek”tir (Eagleton, 2015: 11). Bir önceki bölümde ele alınan Marksist estetik algının edebi esere dönük somut bir ifadesi olarak Marksist eleştiri ise metne yönelirken öncelikle metnin ortaya çıkışına dair sorunsallar üzerinde durur. Başka bir ifadeyle, materyalist bir bakış açısıyla yaklaşılacak edebi eserin varlığı, üzerine kurulduğu sorunsallar ile açıklanır. Marksist eleştiri, nesnesi durumundaki metni ele alırken sabit bir tavır sergilemez. Nitekim metnin yorumlanması salt metin kapsamlı unsurlarla yapılmaz. Bu sebeple eleştiri, direkt veya dolaylı biçimlerle metnin varlığına katkısı bulunan diğer unsurları da içermelidir.

Eagleton, Marksist edebiyat teorisini başlıca bileşenlere ayırır. Bunlar, genel üretim tarzı, edebi üretim tarzı, genel ideoloji, yazarın ideolojisi, estetik ideoloji ve metin olmak üzere altı yapıdır. Eagleton’a göre eleştiri, metni oluşturan bu yapıların karmaşık tarihsel eklemlenmelerini analiz etmelidir (Eagleton, 2015: 49). Başka bir deyişle metin eleştirisinin yapılabilmesi, öncelikle bu yapıların açık ve net biçimde ortaya konması ve aralarındaki organik bağın tahlil edilebilmesiyle mümkündür.

Eagleton’ın teorisindeki bileşenler kısaca şu şekilde açıklanabilir: Genel üretim tarzı, üretici güçler ve toplumsal ilişkiler tarafından belirlenen üretim biçimidir. Toplumsal dinamikler, toplumu oluşturan tek tek bireyleri bir arada tutan üretim tarzı ile belirlenir. Bu sebeple toplum gerçekliğini yansıtan bir metnin incelenmesi için öncelikle o toplumun ekonomik altyapısını oluşturan üretim tarzının analiz edilmesi gerekir. Edebi üretim tarzı ise, edebi eserin dağıtım, değiş-tokuş, tüketim biçimlerine karşılık gelir. Edebi eserin üretilmesi için gerekli somut malzemeler, araçlar, teknikler, eserin dağıtımı için esas alınan yol ve yöntemler edebi üretim tarzını belirler. Örneğin geçmişte el ile yazılarak çoğaltılan ve elden ele geçerek okunan bir edebi eserin dâhil olduğu edebi üretim tarzı ile günümüzde teknolojinin geniş imkânlarıyla kopyalanan, çoğaltılan ve okuyucuya ulaştırılan bir eserin dâhil olduğu edebi üretim tarzı birbirinden farklıdır. Edebi üretim tarzı ile genel üretim tarzı arasında diyalektik bir ilişki vardır. Genel üretim tarzı, edebi üretim tarzını koşul ve imkânlarıyla belirlerken, edebi üretim tarzının yeni bir üretici güç oluşturmada anlamında genel üretim tarzına önemli etkileri bulunur. Edebi üretim ve tüketimde gerekli okur-yazarlık düzeyi, kültürel donanım, zaman ayırabilme, maddi refah, esere erişebilme imkânı gibi birçok durum genel üretim tarzının

sağladığı olanaklara bağlıdır. Eagleton'un görüşündeki diğer bir yapı olan genel ideoloji ise bireylerin toplumla ilişkisini, topluma dönük algısını içeren değer, temsil ve inanç söylemleri olarak tanımlanabilir. Bu, ideolojinin genel bir tanımı değil, belli bir toplumsal yapı içerisinde bulunan ideolojik yapı toplamını ifade eder. Yazarın ideolojisi ise yazarın, toplumun bir parçası olan özne olarak, genel ideoloji içerisinde benimsediği duruş ve söylemlerdir. Yazarın ideolojisi, dâhil olduğu toplumsal sınıf, coğrafi bölge, cinsiyet, din, dil, eğitim gibi birçok etken ile belirlenir. Bu, genel ideolojinin doğrudan veya dolaylı bağlarının bulunduğu bir yapıdır. Estetik ideoloji ise, kültürel yapının bir parçası olan estetiğin, belli bir toplumsal oluşum içerisinde yüklendiği işlev, anlam ve değer ifadesidir (Eagleton, 2015: 49). Sonuç itibarıyla, bütün bu yapılar edebi eserin varlığını meydana getiren ana bileşenlerdir. Bu sebeple bir metnin toplumsal, tarihsel ve yer aldığı sanatsal bağlamda tahlil edilebilmesi için bu yapıların birbirleriyle ve metinle olan ilişkilerini bilmek gerekir.

Sanatsal bir yaratım olarak edebiyat eseri, üstyapının bir parçası olması dolayısıyla ekonomik altyapı ile belirlenen bir özellik gösterir. Daha somut bir ifadeyle açıklamak gerekirse, edebiyat eserinin varlığı, ekonomik altyapının temel unsurları ile doğrudan ilişkilidir. Bu sebeple Marksist eleştirinin esere dönük en temel yargısı toplumun tarihsel ve sınıfsal özelliklerini yansıtması durumu ile ilgili olarak oluşur. Plehanov, bir eseri analiz etmek isteyen bir eleştirmenin öncelikle eserde dile gelen toplumsal bilincin ya da sınıf bilincinin anlaşılması gerektiğini ifade eder (Plehanov, 1987: 9). Sanatın gerçeği yansıtması temelinde geliştirilen Marksist eleştiri kuramı, diyalektik bir zeminde sınıfsal çatışmaların sürdüğü, toplumun tarihsel bir birikimle yaşamaya devam ettiği ortamda edebiyatın da bu gerçekliği anlatması ve yorumlaması gerektiğini savunur. Buna göre, edebiyat eseri de tıpkı tarihsel gelişim gibi sınıfsal çelişki ve çatışmalarla var olur. Bu yönüyle metin, ideolojik bir duruş sergileyen dinamik bir yapıdır.

Metnin ideolojik yapısı, aynı zamanda ideolojik bir söylem aracı olma riski taşır. Marksist eleştiri kuramı, edebi metnin gerçeği yansıtması konusunda, yaygın olarak bilinen bir yanlışın üzerinde dikkatle durur: Edebi eser, ideolojik bir tavrın, siyasi bir söylemin dolaysız olarak ifade edildiği bir metin değildir. Nitekim Marx'a göre, "Yazarın görüşleri ne denli gizli kalırsa sanat yapıtı için o denli iyi olur" (Marks-Engels-Lenin, 1996: 54). Marx'ın işaret ettiği gerçekçilik, ideolojik bir söylemin ya da yazarın kendi kişisel görüşlerinin taşıyıcısı olmaksızın kendine bir çıkış yolu bulabilen gerçekliktir. Aynı eksen üzerinde, Engels, döneminin roman yazarı Kautsky'e yazdığı bir mektupta, yazarın romanında açıkça tavır almasının ve inanç ve görüşlerini romanı aracılığıyla ispata girişmesinin bir hata olduğu üzerinde durur. O, edebi eserde bir tezin bulunması gerektiğini, fakat bunun açıkça belirtilmeksizin eserdeki durum ve eylemlerden ortaya çıkması gerektiğini söyler. Engels, edebi eserin gerçekliği yansıtma konusundaki sorumluluğunu şöyle açıklar:

[Edebi eser,] (...) gerçek koşulların gerçeğe uygun bir çizimini yaparak onlar üzerine kurulu görenek hâline gelmiş yanılsamaları yıkıyorsa, burjuva dünyasındaki iyimserliği sarsıyorsa ve kendisi doğrudan bir çözüm getirmeksizin, hatta bazı hâllerde açıkça yan tutmaksızın, ortada var olan şeyin sonsuza dek geçerliliği konusunda kuşku uyandırıyorsa kendine düşen görevi tam olarak yapıyor demektir (Marx-Engels-Lenin, 1996: 52).

Sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması dolayısıyla ideolojik bir duruş sergilemesi konusuna yeni bir eleştiri getiren Lukacs, öncelikle sanatın ve sanatçının özgürlüğü üzerinde durur. İlkçağlardan başlayarak günümüze kadar gelen süreçte sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkiyi inceleyen Lukacs, kapitalist sistemin o ilk çağlarda var olan dolaysız sanatçı izleyici ilişkisini azaltarak tükettiğini ifade eder. Lukacs'a göre, kapitalizm, sanatçı ile izleyici arasında bir aracı konumundadır. Bu sebeple izleyicinin ihtiyaç ve talepleri, sanata dair duygu durumları ve tavrı, kapitalist mekanizmalar tarafından kontrol edilmektedir. Öte yandan sanatçıya sınırsız bir özgürlük vaat eden kapitalist üretim tarzı, sanatçıyı toplumdan/izleyici kitleden yalıtarak sanatın gerçeklik ile bağlarını kopmasına neden olmuştur. Lukacs, toplumsal gerçeklikten uzaklaştırılan sanatçının “soyut, olgulara dayanmayan, biçimsel bir özgürlük” (Lukacs, 2004: 99) uğruna nesnel gerçeklikten vazgeçtiğini ifade eder. Bu koşullarda, sanatın biçimsel özgürlük adına nesnel gerçeklikten uzaklaşması, hakiki sanatsal özgürlükten de uzaklaşması anlamına gelmektedir.

Lukacs, toplumsal ve tarihsel olaylara yönelen, bu sebeple nesnel gerçekliğe yabancılaşmamış sanatı açıklarken, bu görüşün içinde barındırdığı ideolojik tavır dolayısıyla güdümlü sanat olarak eleştirilmesine karşı da bir açıklamada bulunur. Bir tür kültür politikası olarak adlandırdığı görüşü, iki madde ile özetler. İlki, tüm kültür ve sanatın üreten halk kitlesi; işçi ve köylüler ile doğrudan bir ilişki içerisine alınmasıdır. İkinci olarak da kültürün bütün olumlu çıktılarının halka mal edilmesi, halkın kendi ürünü hâline getirilmesidir. Yüzyıllar boyunca kültürden yoksun bırakılmış halkın bunu özümseyebilecek, benimseyebilecek bir düzeye getirilmesi ise bu politikanın bir parçasıdır. Netice itibarıyla bir kültür yaratma olarak da ifade edilebilecek bu edimin güdümlü sanat olmakla bir ilgisi yoktur (Lukacs, 2004: 106).

Sanatın toplumsal gerçekliği yansıtması konusundaki önemli bir diğer görüş Plehanov'a aittir. Edebiyatın toplumsal olgu ve gerçekliğe yönelmesi gerektiğini savunan Plehanov, eleştiriye de bu düğümü çözme görevini yükler. “Bir eleştirmen için, eleştirmen olmak sıfatıyla, gülmek ya da ağlamak değil, anlamak söz konusu olduğuna göre” (Plehanov, 1987: 10) eleştirmen, toplumun gerçekliğine eğilmelidir. Bu sebeple, yazarın edebi eserde tipler aracılığıyla yansıttığı gerçeklik, psikolojik bir gerçeklik olmaktan ziyade tarihsel bir geçerliliği olan genel bir gerçekliktir.

Marksist eleştiri, Marksist estetik başlığında ifade edildiği gibi içeriği önceleyen bir bakış açısına sahiptir. Bu yüzden ele alınan metinde eleştirinin odak noktası içeriktir. Marksist estetik

algısında ikinci plana itilen biçim, kalıplaştığı ve estetik bir oyuna dönüştüğü anda Marksist eleştirinin karşı cephe aldığı bir yapıdır. Çünkü Marksist edebiyatta, “biçim içeriğin ürünüdür” ve bu sebeple biçim, içeriğin biçimi olmalıdır (Eagleton, 2012: 37). İçerik tarafından belirlenen biçim, değişen, dönüşen, bozulan ya da kökten silinip yeniden yaratılan bir özellik gösterir. Bu yönüyle edebi eserdeki içerik ile biçim diyalektiği, tarihsel süreçteki üretim güçleri ile üretim ilişkileri diyalektiğine benzer.

Metnin temel yapısını oluşturan içerik ile biçim arasındaki organik bağ ve Marksizm’in altyapı ile üstyapı arasında kurduğu bağ arasında bir denklik kurulabilir. Buna göre sanatta içerik altyapıyla, biçim ise üstyapıyla eşdeğerdir. Bu bağlamda bakıldığında, sanat, genel bir diyalektiğin özel bir yansımasıdır (Tunalı, 2004: 83).

Diyalektik yapısı, tez, antitez ve sentez olmak üzere üç aşamada belirlenen Marksizm’de, üretim ilişkileri ile üretici güçler arasındaki bağ, sanatta biçim ile içerik bağlamında yeniden ele alır. Buna göre altyapıyı oluşturan madde temelli ekonomik yapının değişimi ile sanatın altyapısı olarak düşünülen içerik, toplumsal kaynaklı değişme ve gelişmeler açısından özdeşleştirilir. Bu, diyalektiğin ilk aşaması olan tezdır. Sentez aşaması, hem üretim araçlarını hem de mülkiyeti elinde bulunduran üstyapının, altyapıda meydana gelen değişim ve dalgalanmalara direnmesidir. Sanatta bunun karşılığı biçim ve üslup olarak verilir. Üçüncü ve son aşama olan sentez ise üstyapının bir devrim ile değiştirilerek maddesel altyapıya uygun bir hâle getirilmesidir. Sanattaki karşılığı, çelişki ve karşıtlıklardan içeriğe uygun bir biçim geliştirme aşamasıdır. Son aşamada içerik ile biçimin birbirine uygun duruma gelmesi ise sanatın kazanması gereken nitelikleri kazandığı anlamına gelir.

Lukacs, biçim ve içerik meselesinde, somut bir örnekle durumu izah eder. Büyük gerçekçi yazarlar olarak tanımladığı Shakespeare, Scott, Balzac ve Tolstoy’un büyük ve gerçekçi yapıtlarındaki başarıyı içeriğin dinamik yapısına bağlar. Yazarların içinde bulundukları dönemin tarihsel ve toplumsal çalkantıların olduğunu, böylesi bir tarihsel içeriğin yazarlara yeni ve kendilerine özgü bir biçim yaratmaları için olanak tanıdığını ifade etmiştir. Öte yandan salt biçime ağırlık verilen edebi eserlerin insanlık tarihinden habersiz, insan zihninin karanlık mecralarında anlamsız, kontrolsüz ve giderek hastalıklı bir yapıya dönüştüğü vurgulanır (Eagleton, 2012: 45).

Marksist eleştiri ile sıkça karıştırılan toplumcu gerçekçilik ise Marksist edebiyat teorisinin sadece bir yorumu olup, uygulama alanında önemli adımları olan bir akımdır. Toplumcu gerçekçilik, Sovyetler Birliği’nde, Marksizm’in bir teori olmaktan çıkarılıp pratiğe dönüştürülmeye çalışıldığı dönemde, resmi bir yöntem olarak kabul edilmiş estetik anlayışıdır.

1934’te düzenlenen Sovyet Yazarlar Birliği kongresinde, sanatın varlığı ve ne olduğu tartışmaları, sanatın ne olması gerektiği yönünde değişir. Toplumcu gerçekçilik akımının başlangıcı sayılabilecek düşünce ve tartışmaların özü, sanatın toplumun gerçekliğini yansıtması

gerektiği üzerinde toplanır. Bu anlayışa göre somut tarihsel gerçekliklerle inşa edilen sanat, devrimin mimarı olacak olan işçi sınıfının çıkarları doğrultusunda hareket et(tiril)melidir. Nitekim Marksist sanat teoride sınıfsal çelişki ve çatışmaların temel yapıyı meydana getirdiği yönündeki sanat anlayışı, ideolojik çıkarlar gözetken ve bunu bariz bir ifadeyle dile getirmekten sakınmayan sosyalist gerçekçiliğe dönüşür. Bu bağlamda, farklı yorumlamalar ile Marksist sanat ve edebiyat anlayışı bir başka düzleme taşınır. Toplumcu gerçekçiliğin 18. yüzyıl gerçekçiliğinden ayrılan yönü ise kapitalist sistemin çürüten yapı ve kurumlarını yansıtmanın yanında yeni bir toplum ve kültür yaratabilecek bir sınıfın, işçi sınıfının doğuşunu görmesi ve göstermesidir. Bu bakımdan bir sınıfın çıkarları doğrultusunda ilerleyen bir sanat anlayışından söz etmek gerekir. Bir devlet politikası denetiminde sürdürülen sanat anlayışı, Marksist düşüncenin sınırlarından taşarak farklı bir yorum hâline gelir. Dolayısıyla 1934 yılı itibariyle Marksizm'in özgürlükçü niteliğinin çiğnenerek güdümlü bir algı durumuna getirildiği söylenebilir. Toplumcu gerçekçiliği Marksist edebiyat teorisinden ayıran temel fark budur.

Marksist eleştirinin, "metin ile okuyucu arasındaki tıkalı yolu açmak" (Eagleton, 2015: 11) amacıyla bir eleştiri faaliyeti olarak edebi esere yaklaşımını şöyle özetlemek mümkündür.

Marksist eleştiri, esere yönelik en temel yargısını, eserin toplum odağında sınıfsal ve tarihsel açıdan işlenişine yoğunlaşarak oluşturur. Sınıfsal çatışmaların yaşandığı ve bu düzlemde tarihsel gelişmelerin meydana geldiği bir çağda edebiyat da bu gerçekliği yansıtmak durumundadır.

Marksist eleştiri, içerik odaklı bir eleştiri anlayışı olması nedeniyle eserin üzerinde kurgulandığı ana eksen temel alır. Buna göre eserde ele alınan gerçeklik çağının tarihsel, toplumsal ve sınıfsal özelliklerini yansıtmalıdır. Sonuç olarak Marksist eleştirinin esere yönelik ölçüt ve yargılarını ortaya çıkaracak genel sorular şöyle sıralanabilir:

1. Eserde ele alınan çağın tarihsel özellikleri nelerdir? Eser, bu özelliklerle birlikte çağının gerçekliğini yansıtabilmiş midir?

2. Eserde ele alınan toplumun ekonomik altyapısı hangi dinamikler üzerinde durmaktadır? Bu bağlamda toplumsal üretim biçimi nasıl tanımlanabilir? Toplumu bir arada tutan üretim ilişkilerinin nitelikleri nelerdir?

3. Esere konu olan toplumsal üstyapıyı oluşturan unsurlar nelerdir? Bu unsurlarla birlikte ifade edilen toplumsal yapı, çağının toplumunu ne ölçüde temsil etmektedir?

4. Eserde yer alan karakter ve tipler esere dâhil oluşları bakımından hangi düzlemde yer almaktadır? Tip ve karakterler, dâhil oldukları tarihsel dönem, toplumsal sınıf, coğrafi bölge, eğitim, cinsiyet, dil, inanç, ideolojik duruş ve etik anlayış gibi özellikler açısından gerçekliği yansıtabilmiş midir?

5. Metnin olay örgüsünü oluşturan çelişki ve çatışma unsurları nelerdir? Metindeki çelişkiler toplumsal bir çatışma doğurması açısından ideolojik bir zeminde değerlendirmeye alındığında çağının gerçekleri ile örtüşmekte midir?

6. Eserin bir tezi var mıdır? Çağa dair tarihsel ve toplumsal analizlerin yanı sıra geleceğe yönelik çözümleme ve yargılarda bulunulmuş mudur?

7. Eserin tezini meydana getiren ideolojik tavır nedir? Bu ideolojik tavrın eserde oluşturduğu bakış açısının topluma dönük ifadesi ne yöndedir? Toplumsal sınıf olgusu hangi yönden ve ne tür bir perspektifle vurgulanmaktadır?

8. Yazarın yaşamını sürdürebilirliği bakımından dâhil olduğu tarihsel dönem, toplumsal sınıf, coğrafi aidiyet, etik anlayış, eğitim, dil, inanç, ideoloji ve temsil değerleri nelerdir? Bunların eserdeki izdüşümleri ne şekilde olmuştur?

9. Eser, okuyucuya ulaşma yolunda hangi etkileşim noktalarından geçmiştir? Eserin yazım, basım, dağıtım aşamalarında genel üretim tarzıyla ne şekilde bir ilişkisi olmuştur?

10. Eserin biçimsel özellikleri nelerdir? Eserin ait olduğu dönemin estetik ve biçim algısına göre sahip olduğu ayırıcı özellikleri nelerdir?

4. NÂZIM HİKMET VE MARKSİST ESTETİK

Nâzım Hikmet, bu çalışmada, herhangi bir sanat akımı veya topluluk çatısından bağımsız, sanata ve şiire yönelik materyalist dünya görüşü ile ele alınmış ve adı geçen yapıtları Marksist estetiğin kuramsal sınırları çerçevesinde incelenmiştir. Şairin ideolojik duruşu ve bu doğrultuda sürüp giden yaşam öyküsü, kronolojik bir anlatımla bu çalışmanın amaç ve kapsamı dışında bulunmakla birlikte, sanatçı kimliğini meydana getiren temel unsurlar olarak şiirin inşası ve şiire etkisi kapsamında analiz edilmiştir.

15 Ocak 1902 Selanik doğumlu Nâzım Hikmet, çocukluğu ve ilk gençliğini eğitim düzeyi yüksek bir ailede ve nispeten maddi refah içerisinde geçirir. Çeşitli mevkilerde devlet memurluğu yapmış babası ve iyi bir eğitim almış annesinin yanı sıra, Nâzım Hikmet, Mevlevi tarikatına yakın, Arap ve Fars edebiyatını iyi bilen ve aynı zamanda şair kimliği olan dedesinden etkilenmiştir. Şiire olan ilgisi, küçük yaşlarda, dedesi Hikmet Bey'in evinde gerçekleşen tasavvufi şiir toplantıları ile başlar. Bu sebeple Nâzım Hikmet, eski şiirin incelikleriyle büyür.

Öğrenim hayatına Fransızca eğitim veren bir okulda başlayan Nâzım Hikmet, sonra Numune Mektebi'ne devam eder. Ardından Galatasaray Sultanisi, Nişantaşı Sultanisi ve Bahriye Mektebi'nde okur. Bahriye'yi bitirdikten sonra Hamidiye Kruvazörü'nde iki yıl subay olarak görev yapan şair, 1920'de sağlık sorunları nedeniyle askerlikten ayrılır.

Henüz genç ve hevesli bir subay iken devrinin siyasal ve toplumsal atmosferi içinde milliyetçi duygu ve düşüncelerle şiir yazmaya başlayan Nâzım Hikmet, askeri birlik içinde sürdüremediği mücadeleyi bütün yaşamı boyunca fikirleri ve sanatıyla sürdürecektir.

Asım Bezirci, Nâzım Hikmet şiirlerini yıllara göre beş ayrı dönemde inceler (Bezirci, 2007: 75). 1913-1925 yılları arasında yazılan ilk şiirler, bir kısmı hece ölçüsüyle yazılmış eski biçimli şiirlerdir. Bunların birçoğu çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmış, edebiyat çevrelerinde epey olumlu tepki görmüştür. Bireysel konuların yanı sıra toplumsal konulara da değinen Nâzım Hikmet, önceleri dil, anlatım, biçim, ölçü ve imge açısından dönemin önemli isimleri olan Tevfik Fikret, Mehmet Emin, Yahya Kemal gibi şairlerden etkilenmiştir (Aksan, 2009: 27). 1921 yılı başlarında, arkadaşı Vâlâ Nureddin ile birlikte Milli Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya geçerler. Cephede görev alamayınca bir süre öğretmenlik yaparlar. Bu süreçte Nâzım Hikmet, savaşın ve mücadelenin yarattığı dehşetli atmosferi bizzat yaşama olanağı bulmuştur. Böylece içinde yaşadığı coğrafyaya ait unsurları kendi gözlemleriyle bütünleyerek şiirine yansıtmıştır. Artık, "kendi silahıyla yani şiiriyle savaşmak yolunu tutan" (Vâ-Nû, 1995: 50) bir şairdir.

Nâzım Hikmet, Anadolu hükümetiyle Sovyetler ilişkisinin iyi olduğu 1921 yılı sonlarında, artık iyiden iyiye zihnini meşgul eden siyasi fikirlerin etkisi ve tanıştığı aydın kişilerin de yardımıyla Moskova'ya geçer. Burada Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi'ne kaydolar. Rusça, Fransızca, ekonomi politik gibi dersler alır. Öte yandan etkin bir biçimde katıldığı sanat faaliyetleri sırasında Rus edebiyatı ve Rus şiirine dair pek çok şey öğrenir. Bir dönem şiirlerinde baskın bir etkisi bulunan Mayakovski ile de bu esnada tanışır. Bölgede tarihsel çalkantıların yaşandığı bu süreçte, yavaş yavaş içine girdiği sanatçı ve aydın çevresi, Nâzım Hikmet'e siyasal ve ideolojik anlamda birçok katkı sağlar. Marx ve Engels'i daha yakından tanır, Lenin'e büyük bir hayranlık duyar. Etkisi dalga dalga yayılan Ekim devrimiyle birlikte komünizmin yalnızca ideolojik bir düşünce değil, aynı zamanda toplumsal yapının bir parçası ve yönetsel açıdan toplumun siyasal iradesini temsil eden bir sistem olduğunu görür. Burada tanıyıp öğrendiği birçok şeyle birlikte, tarihin akışını değiştiren toplumsal gücü, uğruna mücadele edilen değerleri, insanca ve eşit yaşamaya dair her şeyi sorgular. Bu dönemde yazdığı şiirlerinde bu duygu ve düşüncelerinin etkisi çok açıktır. Dolayısıyla Rusya'da bulunduğu süreç, şiirlerini fikirsel boyutta derinleştirerek geliştirdiği bir süreç olmuştur. Tema ve imgenin derinleşerek değişmesinin yanı sıra biçimsel olarak yenilikler denediği ilk şiirleri, geleneksel şiiri özümsemiş ve aynı zamanda değişen tarihe ve dönüşen topluma kayıtsız kalmamış bir şairin kendine özgü bir biçimle var oluşuna dair ilk işaretlerdir, denebilir.

Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi'ndeki öğrenimini tamamlamasıyla birlikte tekrar yurda dönen Nâzım Hikmet, yazmayı sürdürmesinin yanı sıra edindiği felsefi ve politik birikim ve içerisine girdiği örgütsel bağlar çerçevesinde ideolojik çalışmalar yürütmeye başlamıştır. Orak-Çekiç, Aydınlık gibi dergilerde, çeşitli imza ve isimlerle şiir ve yazıları yayınlanır (Şanlıer, 2016: 27). Eserlerinde ideolojik altyapı ve biçimsel yeniliklerle dikkat çeken şair, duruşu ve sanatı ile hem kendi yanında muhalif bir kitle hem de karşı cephe oluşturan tanınmış bir sanatçı hâline gelmeye başlar.

Toplumcu edebiyat anlayışının kurulmaya başladığı 1926-1930 yılları ise şiire yeni bir soluk arayan genç şairler ile geleneksel kalıpların dışına çıkmayan eski nesil arasında sert edebi tartışmaların yaşandığı yıllardır. Nâzım Hikmet, bu dönemde kaleme aldığı Putları Yıkıyoruz başlıklı eleştiri yazısı ile bir yandan şiirde dil, tema, ses, ölçü gibi meseleleri ele alırken diğer yandan gerçekçi ve materyalist bir şair tavrı geliştirir. Bu tavrıyla dönemin genç şairlerine yeni tarz şiirin yaratımı konusunda liderlik eder. Dönemin sanatçı tavrına göre, dil, biçim, içerik, kurgu, ses gibi birçok yönüyle yeniden yaratılan şiir, tarihsel ve toplumsal kaynaklar ile beslenmelidir.

Nâzım Hikmet, yaşanan siyasi ve toplumsal değişimlerin de etkisi olmakla birlikte yöneldiği felsefi ve ideolojik oluşumların tesiriyle şiirine sınıfsal bir bakış getirir. Örneğin savaştan söz ederken yalnızca kahramanlık hikâyelerine ağırlık vermek yerine savaşan ve

savaştıran taraflar, savaşı meydana getiren maddi hesaplar, uğruna savaşılan değerler dile getirilir. (Bu konu, metin incelemesi bölümünde örneklendirilecektir.)

Hakkında yürütülen dava ve suçlamalar sürerken çeşitli dergilerde adı geçen Nâzım Hikmet'in şiirinde, 1931-1940 yılları arasında da gerçekçiliği bütün yönleriyle bulmak mümkündür. Şiirlerinin yanı sıra Orhan Selim takma adıyla yazdığı düşünce yazılarında da "gerçekçi, devrimci, halktan yana, aydınlık bir sanatı savunur" (Bezirci, 2007: 115). Bunun için de gerçekliği hem şiire giden hem de şiirin geçtiği yol olarak görür. Nitekim şairin düşüncesine göre yaşamın diyalektiğini kavramak, gerçeğin en yalın biçimiyle ele alınması ile mümkündür (Nâzım Hikmet, 2012: 56).

Kendine özgü bakış açısını şiirinde biçim özellikleriyle de destekleyen şairin, tanıyıp özümsemediği hiçbir şeyin gölgesinde kalmadığı, ele aldığı tüm biçimsel unsurları kendi potasında eriterek yepyeni bir biçim meydana getirdiği söylenebilir. 1937'de Her Ay dergisinde çıkan bir yazısında bu durumu şöyle ifade eder:

Ne hece vezni ne aruz, hem hece vezni hem aruz, hem de onlardan başka bir şey hem de bunların hepsinin amali Erbaa ile değil, müsellesatı kereviye ile birleşmelerinin meydana getirdiği sentetik netice. Hem melodi hem armoni. Hem kafiye hem kafiyesizlik, hem mısra-i berceste hem kül. Hem solo hem orkestra, yani bütün bu mürekkepliği ve bütün hareketiyle, mazisi, hâli ve istikbaliyle realiteyi ve o realite içindeki faal insanı iç ve dış aleminde aksettirmesi lazım gelen şiire uygun dinamik şekil ve ölçüler (Bezirci, 2007: 116).

Şairin çoğunlukla hapisanede geçirdiği 1941-1950 yılları arası, gazete ve dergilerde nadiren yayınlanan şiirleri ile bilinir. Öte yandan, bu dönemde kendisine bir eylem alanı açamadığı için şiirleri üzerine yoğunlaşır. Bu dönemki şiirlerinde incelikli duyguların, ustaca kurgulanmış ahenk unsurlarının, sağlam temelli bir düşünce ve duruşun varlığı görülür. Şair, bulunduğu mekânsal koşulların da etkisiyle şiirine salt düşünsel ağırlıklı değil, bireysel duyguların da yoğunluk kazandığı yeni bir soluk getirir. Memleket sevgisi ile sevgili özleminin birbirine en çok yaklaştığı Saat 21-22 Şiirleri (1965) bu dönemde yazdığı şiirlerin arasında en çok bilinenleridir.

Yaşamının son yılları olan 1951-1963 yılları arasında, süren kovuşturma, tutuklanma ve aklanma hadiseleri, Nâzım Hikmet'in çok sevdiği ülkesinden ayrılması ile son bulur. Yurtdışında kaldığı süreçte, Viyana, Kahire, Paris, Prag, Sofya, Berlin, Varşova, Havana gibi birçok ünlü şehri gezip tanıma fırsatı bulur. Bu dönemde yazdığı şiirler, yaşama sıkı sıkıya bağlı bir ruhun yansımalarını taşır. İnsan doğasına en yakın olduğu ve insanı hiçbir ayırım gözetmeksizin ele aldığı şiirlerinde, dünyanın farklı şehirlerinde gözlemlediği insan figürlerini görmek mümkündür. Toplumsal bakış açısını hiçbir zaman yitirmeyen şair, her şeye rağmen ülkesinin siyasal ve sosyal atmosferini takip etmekten geri kalmaz. Üstelik fikirlerini, artık yakından takip

ettiği dünya siyaseti ile bütünleşmiş bir bakış açısıyla ifade eder. Bu sebeple bu son dönem şiirleri, hem ele aldığı temalarla hem de biçim özellikleriyle nitelik açısından ön plana çıkar.

Nâzım Hikmet'in estetik alanında kuramsal bir çalışması bulunmamaktadır. Fakat sanatçı kişiliği, düşünsel evreni, eserleri ve yazışmaları bütünsel bir bakışla ele alındığında, şair ve yazar kimliğinin yanı sıra bir kuramcı olduğu söylenebilir. Çalışlar, Nâzım Hikmet'in bu yönünü, onun hem yaratımsal hem de kuramsal bir etkinlik içinde olan nitelikleriyle açıklar: Nâzım Hikmet, sanatı salt edebiyat merkezli bir olgu olarak görmemiş, şiir ve romanın yanı sıra tiyatro, resim, sinema gibi birçok alanda eserler vermiştir. Öte yandan sanatın tematik, biçimsel, kurgusal ve dil özellikleri konusunda sürekli bir araştırma içerisinde bulunmuş, yaratımsal etkinliğini kuramsal araştırmalarıyla bütünleştirip bireşimci ve orijinal bir estetik algı üretme çabasında olmuştur (Nâzım Hikmet, 2012: 12).

Şairin yaşadığı dönem itibarıyla edebi gelenek ve tartışmalara dönülecek olursa, sanat sanat içindir ve sanat toplum içindir tartışmalarının sürdüğü, gelenekçi yazar ve şairler ile kendilerine yeni bir yol arayan genç nesil arasında çatışmaların bulunduğu bir edebi etkinlik söz konusudur. Yüzeysel olarak ifade edilen bu koşullar dâhilinde, çağdaşlarından farklı olarak Nâzım Hikmet, maddeci ve diyalektik anlayışı sanatıyla bütünleştirmiş, çağının gerçekliğini derinliği, karmaşıklığı ve tüm boyutları ile ele almış bir sanatçıdır.

Nâzım Hikmet, eserlerinde, insan bilinci de dâhil olmak üzere her olay, durum ve koşula nesnel bir bakışla yönelmiştir. Yaratımsal etkinliğinin temeline koyduğu nesnellik, gerçekliği her yönüyle yansıtmayı sağlar. Buradaki yansıtma, eşsiz bir manzaranın anlık fotoğrafı gibi değil, bir estetik algı çerçevesinde yeniden yaratma süreci ile olanaklı kılınır. Bu süreçte, diyalektik bir düşünceyle geçmiş ve şimdiyi kavrayan şair, geleceğin yaratımında da etkin bir görev üstlenir. Bu sebeple Nâzım Hikmet, ileriye dönük bir bakış açısı ve nesnel bir bilinçle dünyayı değiştirme mücadelesinin bizzat içindedir.

Nâzım Hikmet, şiir ve yaratıcısının tarihin, gerçekliğin ve toplumun neresinde durması gerektiğini ifade ederken materyalist bir görüş sahibidir. Nitekim ona göre “diyalektik materyalist felsefeyi anlamadan modern manada realist sanatkar olmak kabil değil”dir (Nâzım Hikmet, 2012: 56). Bir sanatçı, içinde yaşadığı dünyayı maddenin esas olduğu bir perspektifle ele almalıdır. Çünkü böyle bir eksende ele alınan gerçeklik, “toplumun gelişme yasaları ile insan aklı, emeği ve ümidinin tarihte oynadığı rolü diyalektik bir bütünlük içinde” verebilen gerçekliktir. (Aymaz, 2007: 93)

Nâzım Hikmet, şairin, şiirin yaratıcısı olarak sözcükler içinde başka, yaşamın içinde başka bir insan olmadığının altını çizer. Şair, konuşurken, yazarken, günlük hayatında yahut tarihsel dokuyu oluşturan toplum içerisinde, duygusal ve düşünsel bütün çelişkilerini bünyesinde barındıran, somut, tek bir kişiliktir. Bu sebeple sanatı, yaşadığı devrin koşullarından bağımsız düşünülemez. Nâzım Hikmet, sanatçı tarafından, “mademki düşünüyorum öyleyse

varım!’ değil, ‘var olduğum için düşünüyorum. Ve bilhassa öyle düşünmeyip böyle düşündüğüm şu sosyal-tarihi şartlar içinde değil, bu sosyal tarihi şartlar içinde bulunuşumdan dolayıdır’ denmesinin doğruluğu”nu (Nâzım Hikmet, 2012: 133) vurgular.

İçinde bulunduğu tarihsel süreç, toplumsal sınıf, ideolojik yapı gibi unsurlardan soyutlanamayan sanatçı, çevresiyle etkin bir ilişki içerisinde bulunmalıdır. Nâzım Hikmet bunu şöyle ifade eder: Gerçek bir şairin “[...] şiirlerinde halkının nabzı atmalıdır. Şair başarılı olmak için yapıtlarında maddi yaşamı aydınlatmak zorundadır. Gerçek yaşamdan kaçan ve onunla bağıntısız konuları işleyen kimse, saman gibi anlamsızca yanmaya yargılıdır” (Nâzım Hikmet, 2012: 29).

Sanatçının bir dünya görüşü, sanatın da bir tezi olması gerektiğini savunan Nâzım Hikmet, hangi ideolojinin izini taşırsa taşırsın bütün büyük yapıtların bir tezi, davası olduğunu ifade eder. İçinde bulunduğu dünyayı belli bir perspektifle yorumlayan yapıtlar, bugüne bakışı ve yarınını öngörüşü bakımından kalıcı bir değer taşır. Nâzım Hikmet’in deyimiyle “davası olan kitap, kavgası olan kitap demektir. Kavgasız kitap, hareketsiz kitaptır, hareketsiz kitap ise ölüdür.” (Nâzım Hikmet, 2012: 35).

Sanat eserinin bir tezi olması, bir dünya görüşü ile yazılmış olması, çoğu zaman güdümlü sanat kavramıyla karıştırılmıştır. Gerçeğin nasıl yansıtıldığı ile ilgili olan bu sorunsal, Marksist estetiğin ısrarla üzerinde durduğu temel sorunsaldır. Eserde yansıtılan, dış gerçekliğin doğrudan bir yansıması değil, dış gerçekliğin bireyin iç dünyasında bıraktığı etkilerin başka bir biçim ve formda yeniden yaratılması olmalıdır. Bu bağlamda sanat eserinde tezin, sınıfsal çelişkilerin dolaysız anlatımı ve ekonomik düzey eşitsizliklerinin hikâye edilmesi biçiminde yer alması, onu bir sanat eseri olarak da tartışılır duruma getirir. Sanatçının ideolojik, sınıfsal ve politik duruşu gibi eserini üzerinde temellendirdiği tezi de bir yansıma biçiminde değil, metnin kendi iç unsurlarının bütünsel uyumundan kaynaklı bir anlamlandırma pratiğiyle yer almalıdır. Engels, metinde yer verilen tezin özellikle belirtilmemesi, okuyucu tarafından metinden çıkarılacak düzeyde bulunması gerektiğini ifade etmiştir. Yazar, sınıfsal ve toplumsal çelişkilere yönelik tarihsel öngörüşünü metinde direkt olarak ortaya koyma zorunluluğu duymamalı, kendine özgü üslup ve biçimiyle açıkça yan tutmadan okuyucunun etkinliğine bırakmalıdır (Marks-Engels-Lenin, 1996: 52). Bir sanat yapıtında esas olan, yansıtılan gerçekliğin üzerinde temellendiği dünya görüşüne ve yazarın tezine rağmen kendi geçidini bularak okuyucuya erişecek niteliğe sahip olmasıdır. Nâzım Hikmet, sanatçının toplumsal mücadelenin içinde olması gerektiğini vurgularken güdümlü sanat hakkındaki düşüncesini şöyle ifade eder:

Güdümlü sanatın da aleyhindeyim. Çünkü sanatkârı koyun saymıyorum. Hiç kimseyi de bu koyunu güdecek çoban payesinde göremiyorum. Sanatçının güdümü kendi sosyal, felsefi inançlarından gelmeli. Sanatkâr, yapılan tenkitleri dinlememeli demek istemiyorum. Dinlemeli. Ama iş güdüme, gütmeye, güdülmeye dayandı mı, sanat denilen nesne de ortadan yok olur (Nâzım Hikmet, 2012: 40).

Gerçekçiliği sanatın var oluş sorunsallarından biri sayan Nâzım Hikmet, Marksist estetiği özümsemiş bir sanatçı olarak sanatın diyalektik bir yapı içerisinde ortaya konması gerekliliğini vurgular. Ele alınan gerçekliğin bütün yönleriyle, bir nedensellik bağı ile verilmesinin öneminden söz ederken ancak bu yolla hakiki sanata ulaşılabileceğini ifade eder. Bir eserin sanat eseri sayılabilmesi için, “olanı durgun, taş kesilmiş olarak değil; olanı olduğu gibi, yani doğuş, oluş ve ölüş akışında aksettirmek” (Nâzım Hikmet, 2012: 60) lâzımdır. Nitekim gerçekliğin kendisi, yaşamın ve tarihin bu doğal akışıyla mümkündür.

Nâzım Hikmet’in, içerik düzleminde düşünsel bakımdan aldığı yol üzerinden yorumlanabilecek şiirleri, biçimsel açıdan incelendiğinde içerik ile organik bir bağ oluşturan bir yapıdan söz etmek mümkündür. Onun şiirleri, kendi deyimiyle şekilden muhtevaya değil, muhtevadan şekle doğru bir metodolojinin ürünüdür (Nâzım Hikmet, 2012: 69). Şair, içeriğin biçimi belirlediği Marksist estetik algısına paralel olarak her şiir için içeriğe uygun bir biçim bulmanın gerekliliğinden söz eder. İçeriğin durağan olmadığı, bir hareket, bir süreç olduğu, biçimin de içeriğe en uygun ifade için bir araç olduğunu belirtir. Biçimi, içeriği en doğru ve en gerçek hâlinde veren bir araç olarak görürken aynı zamanda biçimin içerik üzerindeki etkisini de kabul etmektedir. Bu sebeple karşılıklı bir etkileşim durumunda bulunan içerik ve biçimin birbiriyle uyum hâlinde olması gerektiği üzerinde durmuştur.

Nâzım Hikmet’in düşüncesinde içeriğe uygun bir biçim yaratmak, edebiyat tarihinde şimdiye kadar elde edilen “şekil kazançlarını, bunların yaşamak suretiyle gerçekliklerini, geniş manasıyla pratikte doğruluklarını ispat etmiş olanlarını topyekün red ve inkâr” ile değil, “bu alanda gerçek kazançların temeline dayanarak bir adım daha ileri atmak, bu kazançları bu suretle genişletmek, derinleştirmek, zenginleştirmek ve şiirin muhtevasına uygun şekli bu suretle bulabilmek” (Nâzım Hikmet, 2012: 69) ile mümkündür. Bir başka deyişle Nâzım Hikmet, biçim meselesinde, yeni olanı yaratma bilincini kaybetmeden geleneksel birikimin üzerinde yükselmeyi savunur. Nitekim Şeyh Bedreddin Destanı’nda hem halk şiiri ölçüsünü hem de Divan edebiyatı unsurlarını azami miktarda kullandığını fakat yarattığı biçimin o zamana kadar elde ettiği tüm biçimsel imkânların bir muhasebesi olduğunu söylemiştir (Nâzım Hikmet, 2012: 72).

Nâzım Hikmet’in şiirleri hem biçim hem de içerik itibarıyla Marksist estetik kuramının özelliklerini taşır niteliktedir. Çok genel bir ifadeyle söylemek gerekirse, Nâzım Hikmet, çağının gerçeklerini kültürel, sosyolojik, ekonomik olgular çerçevesinde toplumsal sınıf ilişkilerini temel alarak yansıtır. Toplumun bir parçası olarak ele aldığı insanı, tarihin ve toplumun dönüştürücü gücü olarak kabul eder. Bu sebeple şiirlerindeki insan tipleri, bilinci ve emeğiyle hayatın doğal akışına dokunur. Çalışan, üreten ve belli üretim ilişkileri içerisinde altyapıyı meydana getiren insanın, emek ve mücadele yoluyla üstyapıyı değiştirebileceğine olan inancıyla birlikte Nâzım Hikmet, sadece çağının tarihsel çelişkilerini çözümlemekle kalmaz, geleceğe dair öngörülerde de bulunur.

5. MARKSİST ELEŞTİRİ AÇISINDAN ŞEYH BEDREDDİN DESTANI

1936 yılında yayınlanan Şeyh Bedreddin Destanı, Nâzım Hikmet'in başlangıç ve sonda yer alan üç nesir metin ve numaralandırılmış on dört bölümden oluşan nesir ve nazım karışık olarak kaleme aldığı şiiridir. Numaralandırılmış bölümlerden üç tanesi tamamen nesir ile yazılmış, biri kısmen nazım kısmen nesir ile oluşturulmuştur. Dipnotlarla zenginleştirilmiş şiirin on dördüncü bölümü, Tornacı Şefiğin Gömleği isimli nesir şeklindeki metin ile tamamlanmıştır. Bu bölüm, şiirde anlatılan hikâye ile gerçeğin birbirine bağlanması olarak değerlendirilebilir. Ardından Ahmedin Hikâyesi ve Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanına Zeyl Milli Gurur olarak adlandırılan bağımsız iki bölüm gelmektedir.

Nâzım Hikmet, 1416-1420 yılları arasında gerçekleşen ve tarihsel kaynaklara daha çok Şeyh Bedreddin İsyanı olarak geçen olayı, Şeyh Bedreddin ve müritleri olarak bilinen Torlak Kemal ile Börklüce Mustafa önderliğinde bir halk hareketi şeklinde şiirine konu etmiştir. Olay, genel hatlarıyla şöyledir: Mısır ve Anadolu'da önemli bir din adamı ve âlim olarak adını duyuran Şeyh Bedreddin, Ege sınırlarında tanıştığı Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal ile üç ayrı bölgede halkı örgütleyerek bir ayaklanma başlatmıştır. Halkın birçok farklı kesiminden destek bulan bu ayaklanma, ilk müdahalesinde Osmanlı ordusunu ağır bir yenilgiye uğratar. Fakat daha sonra daha kuvvetli bir saldırı ile isyanın üç lideri de idam edilmiş, ayaklanma bastırılmıştır.

Nâzım Hikmet, Marksist bakış açısıyla yorumladığı olayı yine Marksist estetik algısından yola çıkarak şiirin anlatım imkânlarıyla bütünleştirmiş, hem biçimsel bağlamda hem de içerik bağlamında yeni bir tarz yakalamıştır. İki farklı zaman üzerine kurgulanan şiirin, düzyazı şeklinde yazılmış uzun bir giriş bölümüyle başlayan ilk metni, birinci tekil kişi ağzından verilir ve bu anlatıcının anlatılanlar dolayısıyla Nâzım'ın kendisi olduğunu düşündürür. Yirmi dokuz kişilik bir cezaevi koşusunda, gece yarısı vakti okuduğu risaleden etkilenen ve okudukları hakkında düşünceler üreten anlatıcı, metinde kabul edilen hâliyle Nâzım Hikmet, mistik bir olay ile birden şiirin kurgusunu oluşturan diğer zamana, geçmişe uzanır.

İlahiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisinin altmış beşinci sayfasını açtım yine.. Cenevizlilerin sırkatibinden bir iki satır ancak okumuştum ki başımın ağırları içinde kulağıma bir ses geldi. Bu ses:

- Gürültü etmeksizin denizin dalgalarını aşarak senin yanında bulunuyorum, diyordu.

Döndüm. Denizim üstündeki pencerenin arkasında birisi var. Konuşan o:

“- Cenevizlilerin sırkatibi Dukasın yazdıklarını unuttun mu? Sakız adasında Turlut tesmiye olunan manastırda ikamet eden Giritli bir keşişten bahsettiğini hatırlamıyor musun? Ben, yani Börklüce Mustafa'nın 'dervişlerinden biri', bu Giritli keşişe de böyle baş açık, ayaklarım çıplak ve yekpare bir libasa bürünmüş olarak denizin dalgalarını aşıp gelmez miydin?”

Pencerenin demirleri dışında hiçbir yere tutunmasına imkân olmadan böyle boylu boyunca durup bu sözleri söyleyene baktım. Gerçekten de dediği gibiydi. Yekpare libası aktı.

[...]

Başımın ağrısı birdenbire dindi. Yataktan çıktım. Penceredekine doğru yürüdüm. Elimden tuttu. Benden başka yirmi sekiz insanı ve terli çimentosuyla uyuyan koğuştaki biriktirdik. Birdenbire kendimi o bir türlü göremediğimiz, denizle duvarımızın birleştiği yerde, kayaların üstünde buldum. Börklücenin müridiyle yan yana karanlık denizin dalgalarını sessizce aşarak yılların arkasına, asırlarca geriye, sultan Gıyaseddin Ebülfeth Mehmed bin ibni Yezidülkirişçi, yahut sadece Çelebi Sultan Mehmed devrine gittik. (Nâzım Hikmet, 2013:228)

Destanın giriş metni niteliğindeki ilk metinde Nâzım Hikmet, Darülfünun İlahiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisi Mehmed Şerefeddin Efendi adıyla verilen şahsın 1925 yılında basılan Simavne Kadısı oğlu Bedreddin isimli risalesinden söz eder. Risalede geçen ortak mülkiyet konusunun saptırılmışlığı üzerinde özellikle durur, 1923 yılında Şefik Hüsnü tarafından çevrilmiş Komünist Manifesto'dan alıntılacağı iki cümle ile karşıt bir düşünce geliştirir.

Sonra birdenbire risalenin müellifi Mehmed Şerefeddin Efendiye düşündüm. Risalesinde Bedreddin'in gayesinden bahsederken, "Erzak, mevâşi ve arâzi gibi şeylerin umumî mali müşterek addedilmesini tavsiye eden Börklücenin kadınları bundan istisna etmesi bizce efkârı umumiye karşı ihtiyar etmiş olduğu bir takıyye ve tesettürdür. Zira vahdeti mevcûda kail olan şeyhinin Mustafaya bunu istisna ettirecek bir dersi hususiyet vermediği muhakkaktır," diyen bu tarihi kelâm müderrisini asırların üstüne remil atıp insanların zahirini keşfetmekte yedi tulâ sahibi buldum. Ve Marksla Engelsten iki cümle geldi aklıma: "Burjuva için karısı alelâde bir istihsal âletidir. Burjuvazi, istihsal âletlerinin içtimaileştirileceğini duyunca tabiatıyla bundan içtimaileştirilmenin kadınlara da teşmil edileceği neticesini çıkarıyor." (Nâzım Hikmet, 2013: 223)

Sonrasında "İlahiyat Fakültesi müderrisinin sülûs yazısından, kâğıt kaleminden, divanından ve rıhından Bedreddin'i kurtarmak" (Nâzım Hikmet, 2013:225) düşüncesiyle elindeki tarihsel bilgileri ortaya döker. İlerleyen saatlerde risaleyi tekrar eline alan şair, Börklüce Mustafa'nın dervişlerinden biri olduğunu söyleyen Giritli bir keşişin sesiyle irkilir, onun peşinden Çelebi Sultan Mehmed devrine doğru gider. Şimdiki zamandan geçmiş zamana doğru geçişin gerçekleştiği bu mistik olayın, materyalist kimliğiyle çeliştiğini de mizahi bir dille ifade eden şairin asıl amacı, destan türünün özelliklerinden faydalanarak iki farklı zaman arasındaki geçişkenliği sağlamak olarak değerlendirilebilir.

Şimdi, yıllarca sonra, ben bu satırları yazarken İlahiyat Fakültesi müderrisini düşünüyorum. Şerefeddin Efendi öldü mü, sağ mı bilmiyorum. Fakat eğer sağsa ve bu yazdıklarını okursa benim için: "Gidi hain, diyecektir, hem maddiyundan olduğunu iddia eder, hem de Giritli keşiş gibi, üstüne üstlük aradan asırlar geçmiş iken, Börklücenin denizleri sessizce aşan müridiyle konuştuğundan dem vurur."

Tarihi kelâm üstadının bu sözleri söyledikten sonra atacağı ilahî kahkahayı da duyar gibi oluyorum. (Nâzım Hikmet, 2013: 227)

Nâzım Hikmet, bulunduğu cezaevi koğuşunun tasvirine de yer verdiği bu giriş metninde, üst koğuşta bulunan, idam cezasına çarptırılmış üç kişiden ayrıca söz eder. Nâzım Hikmet'in idamlık eşkıya diye tabir ettiği bu üç mahkûmun, neden orada oldukları tam olarak

bilinmemekle birlikte, idam cezası almış olmaları sebebiyle metnin ileriki bölümlerinde adları geçecek olan Şeyh Bedreddin, Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa'yı andırmaktadır. Bu bakımdan şair, destanın ana karakterleri ve onların sonu hakkında bir ipucu da vermiş olur.

Destanın numaralandırılmış bölümlerinin içeriği konusunda kısa bir inceleme yapmak yerinde olacaktır. Birinci bölüm, öz kardeşini öldürerek tahta çıkan Çelebi Sultan Mehmet'in devrinde Osmanlı ülkesinin tasvirini içerir. Şiirin İznik çevresinin betimlenmesiyle devam eden ikinci bölümü, bölge halkının durumunun da kısa bir ifadesinin ardından İznik'e sürgün edilen Şeyh Bedreddin ve müritleri Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal'in anılması izler. Müritlerin, Bedreddin'in elini öpüp eseri Vâridat ile yola çıkışlarını anlatan üçüncü bölüm, Börklüce Mustafa'nın Aydın, Torlak Kemal'in Manisa'ya doğru; anlatıcının ise rehberi ile birlikte Konya Haymana ovasına doğru gitmesiyle dördüncü bölüme bağlanır. Börklüce Mustafa, Aydın Karaburun'da köylüye Şeyh Bedreddin'in sözlerini anlatarak halkı örgütleme sürecini başlatmıştır. Beşinci bölümde anlatıcı, Karaburun'da Saruhan valisinin ordusunu yenilgiye uğratan Börklüce Mustafa ve müritlerinin haberini Bedreddin'e yetiştirmek üzere İznik'e doğru yol alır. Ardından Bedreddin'le beraber Rumeli'ye geçerler. Altıncı bölüm, Bedreddin'le Deliorman'a doğru yapılan deniz yolculuğunu anlatır. Halkın örgütlenerek çoğalışını, Deliorman'da bir araya gelişini anlatan yedinci bölüm, anlatıcının Rumeli'den çıkıp Börklüce'ye haber götürmek için İzmir üzerinden Aydın'a gelmesi ve burada padişahın Börklüce üzerine asker yolladığını öğrenmesi ile devam eder. Sonraki bölümde Börklüce Mustafa'nın Şehzade Murat ve vezir Beyazıt Paşa kumandasındaki ordu ile karşı karşıya kalışını, verilen zorlu mücadeleyi ve yenilgiyi anlatır. Onuncu bölüm, Börklüce Mustafa'nın çarmıha gerilip başının vurulmasının, on birinci bölüm ise Torlak Kemal'in yenilgiye uğratılmasının hikâyesidir. Anlatıcı, insan cesetlerinin serili olduğu toprakların üzerinden hızla geçip kayıkla Gelibolu'ya doğru yola çıkmıştır. Beyazıt Paşa emrindeki üç atlının Bedreddin'in müritleri arasına girip casusluk ettiğini, sonra da Bedreddin'i kaçırıp esir aldığını, atlarının terkinde Serez'e kaçırdığını öğrendiğimiz on ikinci bölümü izleyen on üç ve on dördüncü bölümler, padişah karşısına çıkarılan Bedreddin'in infaz edilmesini anlatır.

Şeyh Bedreddin Hareketine tarihsel açıdan değinmek gerekirse, öncelikle olayın bizzat adı etrafında şekillendiği Şeyh Bedreddin'in yaşam öyküsüyle başlamak gerekmektedir. Tam olarak tespit edilememekle birlikte 1339 ve 1368 yılları arasında bir tarihte doğduğu tahmin edilen Şeyh Bedreddin, Bursa, Konya, Kudüs, Mekke ve Kahire'de öğrenim görmüş; fıkıh, matematik, mantık, astronomi dersleri almıştır. Bir dönem Mısır'da Şeyh Ahlâti ile tanışmış, Ahlâti'nin ölümüyle birlikte şeyhliğe yükselmiştir. Seçkin bir âlim ve din adamı olarak adını duyuran Şeyh Bedreddin, Kahire'den Anadolu topraklarına döner; Konya, İzmir, Kütahya, Bursa ve Gelibolu istikametinde Edirne'ye ulaşır. O sırada Osmanlı tahtını ele geçiren Musa Çelebi, Edirne'yi alınca Şeyh Bedreddin'i kazaskerliğine tayin eder. Birkaç yıl sonra Musa Çelebi'yi

öldürerek tahta çıkan kardeşi Mehmet Çelebi, Şeyh Bedreddin'i görevinden azlederek İznik'e sürer.

Anadolu'ya geçişi sırasında Tire'de Börklüce Mustafa, Kütahya'da ise Torlak Kemal ile tanışan Şeyh Bedreddin, sürgün edilişinden kısa bir süre sonra İznik'ten kaçarak Rumeli'ye geçer. Deliorman bölgesinde halkı örgütlemeye başlar. Bu sırada Börklüce Mustafa Aydın Karaburun'da, Torlak Kemal ise Manisa Saruhan bölgesinde örgütlenerek halkı ayaklandırmıştır. Karaburun'da başlatılan ayaklanmada Börklüce Mustafa, Osmanlı ordusunu iki kez ağır yenilgiye uğratar. Daha sonra Şehzade Murat ve Bayezit Paşa adında bir komutanın yönetimindeki Osmanlı ordusu, önce Karaburun'daki Börklüce ayaklanmasını, ardından Manisa'da Torlak Kemal önderliğindeki ayaklanmayı bastırır.

Deliorman bölgesinde örgütlenme etkinliğine devam eden Şeyh Bedreddin, öğretilerinin yayıldığı her yerde köylülerden, Anadolu'ya yerleştirilmiş göçebe Türkmenlerden, Osmanlı'nın Rumeli ve Balkanları fethi esnasında savaşmış askerlerden ve özellikle Musa Çelebi zamanında tımar dağıtılan fakat Mehmet Çelebi tahtı ele geçirince tımarları ellerinden alınan sipahilerden oluşan büyük bir kitle ile yoluna devam eder. (Savran, 2016: 117) Şeyh Bedreddin'in Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal yenilgisinden sonra ayaklanması, Savran'ın ifadelerine göre iki sebeple açıklanabilir. Bunlardan ilki her iki ayaklanmanın Bedreddin'in İznik'te sürgün hayatı yaşadığı döneme denk gelmesidir. İkinci sebep ise ilkinin bağlı olmakla birlikte dönemin kısıtlı imkânları dâhilinde eş zamanlı bir hareket yaratılamayıştı (Savran, 2016: 117). Nitekim bu hareketin üçüncü ve son dalgası olan Şeyh Bedreddin kolu da bastırılmış, Şeyh Bedreddin'in idam edilmesiyle birlikte isyan son bulmuştur.

Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal liderliğinde gerçekleştirilen üç ayaklanmada da tarihsel gerçekliği ispatlanmış kaynak yetersizliği yüzünden farklı yorum ve analizler ortaya konmuştur. Bu çalışmada Şeyh Bedreddin hareketi olarak genellediğimiz ayaklanma olaylarının tarihsel arka planı ağırlıklı olarak Nâzım Hikmet'in perspektifinden ele alınacak, bu yolla destan metninin kurgulandığı tarihsel zemin üzerinde durulacaktır.

Tarihsel gerçekliği hakkında kesin bir yargıda bulunulamayan Şeyh Bedreddin hareketini destan metni olarak yeniden kurgulayan Nâzım Hikmet, eserini, tarihi bir metin yaratma amacı taşımaksızın ortaya koymuştur. Olayın tarihsel bağlamda ne şekilde konumlandırıldığını göz ardı etmemekle birlikte bilimsel bir inceleme ve değerlendirme yoluna gitmemiştir. Bu sebeple Nâzım Hikmet'in destan metni, tarihsel bir okuma metni değildir. Nâzım, metnini oluştururken dayanak teşkil eden tarihi gerçeklik ile birlikte, olayın sosyolojik ve ideolojik yönünü yansıtmaktadır. Bu noktada şairin Şeyh Bedreddin hareketini ele alırken olay örgüsünü dayandırdığı tarihsel gerçeklik kadar bu tarihsel gerçekliğe bakışını temellendiren sorunsal üzerinde de durmak gerekir. Nâzım, sınıf çelişkileri ve sınıfsal çatışmalar bağlamında ele aldığı tarihsel gerçekliği, dili, üslubu ve şiirin anlatım olanaklarıyla

yeniden kurgulayarak farklı bir metne dönüştürmüştür. Hem halk edebiyatından hem de divan edebiyatından azami ölçüde yararlandığını ifade eden şair, o döneme kadar elde ettiği tüm şekil imkânlarının bir muhasebesini yaptığını bildirir. (Bezirci, 2007: 143) Bu noktada Şeyh Bedreddin Destanı, olayın kronolojik çizgi üzerindeki varlığının tespiti olarak değil, Nâzım Hikmet'in sınıfsal tavrı ekseninde, olay örgüsü, dili, biçimi ve üslubu olan bir şiir metni olarak okunmalıdır.

Şeyh Bedreddin Destanı'nda dönemin tarihsel gerçekliğinin Marksist ideolojik unsurlar taşıması, elbette toplumsal yapının derin bir analizinin gerekliliğini meşru kılmaktadır. Nitekim Nâzım Hikmet'in de şiirin içeriğini temellendirdiği sınıf kavgası, toplumun üretim ilişkileri bağlamında ele alınmıştır.

Şeyh Bedreddin hareketinin tarih içinde konumlandırılışını farklı kaynaklardan çeşitli yönleriyle ele alan Savran, bu meseledeki en büyük sorunun, halk tarafından gerçekleştirilen bir hareketin Şeyh Bedreddin odaklı açıklanması olduğunun altını çizer. Savran'a göre bu dönemde gerçekleşen köylü isyanları, bir yasa düzenliliği içinde tekrarlanmaktadır (Savran, 2016: 124). Savran'ın daha geniş bir coğrafya üzerinden ele aldığı döneme dair tespiti şöyledir:

(Ortaçağ toplumlarında) üretim esas olarak tarım ağırlıklıydı. Elbette gerek tarımda kullanılan üretim gereçlerinin, gerekse bir dizi tüketim maddesinin üretilmesi için zanaat üretimi de söz konusuydu. Ama üretici nüfusun ezici çoğunluğu tarımla ve hayvancılıkla meşguldü. Bu köylülerin ürettiği artık ürünlerin bir bölümü, değişik toplumlarda değişik yöntemlerle (ürün-rant, emek hizmetleri, para-rant, vergi vb.) doğrudan üreticiden çekip alınıyor, hâkim sınıflar bu artık ürünü kendi amaçları için kullanıyorlardı. Yani üretici köylü sömürülen bir sınıftı. Bütün sömürülen sınıflar gibi üzerinde baskı koyulaştıkça, kendi emeğiyle ürettiği ürünün içinden çekilip alınan artık ürün büyüdükçe, feodal toplumlarda talep edilen hizmetle, Bizans – Selçuklu – Osmanlı gibi daha merkezi olarak örgütlenmiş sistemlerde vergiler arttırıldıkça hayat tahammül edilmez hâle geliyor, köylülerde buna karşı mücadele eğilimleri de o oranda artıyordu. Koşullarını bulduğunda bu eğilimler yer yer ve zaman zaman şiddetli isyanlara dönüşüyordu (Savran, 2016: 122).

Savran'ın Ortaçağ toplumu çerçevesiyle genellediği üretim ilişkileri, 15. yüzyılın Osmanlı toplumunda, tarım ve hayvancılık üzerinden üretim yapan köylü sınıfı baz alınarak incelendiğinde de benzer sonuçlar elde edilir. Osmanlı'da merkezîyetçi yapının bekası adına özel mülkiyet kavramı bulunmasa da tarımsal etkinliklerin sürdürülmesi için gerekli toprağın sipahiler elinde olması söz konusudur. Temelde askeri bir örgütlenme biçimi olan bu tımar sisteminde de, tımarlı sipahiler ile üretici köylü sınıfı arasında bir sömüren-sömürülen ilişkisi vardır.

Şiirin odağına yerleştirdiği halk hareketini öykülemekten önce toplumsal ve ekonomik yapıyı somut olay ve durum örnekleriyle dile getiren Nâzım Hikmet, toplumun sınıfsal çelişkilerini de bu yolla ifade etme olanağı bulur. Destanın, dönemin hem siyasal hem de

toplumsal panoramasını çizdiği ilk bölümünde kardeşi Musa Çelebi'yi öldürerek tahtı ele geçiren Mehmet Çelebi dönemini şöyle anlatır:

Çelebi hünkâr idi amma

Al Osman ülkesinde esen

bir kısırlık çılgılığı, bir ölüm türküsü rüzgâr idi.

Köylünün göz nuru zeamet

alın teri tımar idi.

Kırık testiler susuz

su başlarında bıyık buran sipahiler var idi.

Yolcu, yollarda topraksız insanın

ve insansız toprağın feryadını duyar idi. (Nâzım Hikmet, 2013: 229)

Emeğin ve alın terinin sömürülmesinde kullanılan bir yöntem olarak tımar sistemi, köylü ile sipahi arasındaki sömürüye dayalı üretim ilişkisini oluşturmaktadır. Su başlarında bıyık buran sipahiler, mülkiyet hakkını elinde bulunduran sınıfı işaret ederken, topraksız insan, emeği çalınan köylünün temsili durumundadır.

Nâzım Hikmet, Şeyh Bedreddin hareketini bir halk hareketi olarak ele alması dolayısıyla sınıf mücadelesi ekseninde incelemenin yanı sıra toplumun kültürel dokusuna da değinmiştir. Metin içerisinde yer yer türkülerden, halk deyimlerinden ve halk edebiyatı anlatılarından faydalanmış, karakterlerini canlı ve gerçekçi tutabilmek adına sık sık onların konuşmalarına yer vermiştir.

Tarihsel, sosyal, ekonomik şartların

zaruri neticesi bu!

deme, bilirim!

O dediğin nesnenin önünde kafamla eğilirim.

Ama bu yürek

o, bu dilden anlamaz pek.

O, "hey gidi kambur felek,

hey gidi kahbe devran hey,"

der. (Nâzım Hikmet, 2013: 247)

Halk şiirine ait bir kalıp olan dedim-dedi kalıbının kullanıldığı aşağıdaki parça, karakterlerin canlılığının yanı sıra dayandığı kültürel dokuyu da yansıtmaya açısından örnek olarak gösterilebilir:

Karanlık ıslanırken perde perde
belirdim onların olduğu yerde
sözü ben aldım, dedim:

“- Ayasluğ şehrinin kapısı nerde?

Göster geçeyim!

Kalesi var mı?

Söyle yıkayım.

Baş alırlar mı?

De ki vermeyim!”

Sözü O aldı, dedi:

“- Ayasluğ şehrinin kapısı dardır.

Girip çıkılmaz.

Kalesi vardır,

kolay yıkılmaz.

Var git al atlı yiğit

var git işine!...”

Dedim: “- Girip çıkarım!”

Dedim: “- Yakıp yıkarım!”

Dedi: “Yağış kesildi

gün ağarıyor.

Cellât Ali,

Mustafa’yı çağırıyor!

Var git al atlı yiğit

var git işine!...” (Nâzım Hikmet, 2013: 248)

Şairin sınıf mücadelesi odağında incelediği isyan hareketi, toplumun değer yargılarından kopmadan gerçekleşen bir halk hareketidir. Metinde, Şeyh Bedreddin'in emek mücadelesi adına örgütlediği toplumsal hareket, müritleri olan Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in Vâridat'ı heybelerine koyup yola çıkmalarıyla başlamaktadır.

[...]

ve yazarken

Simavneli "Teshil"ini

Torlak Kemâlle Mustafa

öptüler

şeyhlerinin elini.

Al atların kolanını sıktılar.

Ve İznik kapısından

dizlerinde cırılçıplak bir kılıç

heybelerinde el yazma bir kitapla çıktılar...

Kitaplarının adı:

Vâridat"dı. (Nâzım Hikmet, 2013: 233)

Döneminin tanınmış âlim ve din adamlarından biri olan Şeyh Bedreddin'in tasavvufi düşüncelerini içeren kitabının böyle bir başlangıçta anılması, toplumun hem kültürel hem de manevi değerlerini imler. Öte yandan metnin üzerine inşa edildiği toplumcu perspektif dolayısıyla toplumun dinsel yahut kültürel birlikteliğinden ziyade sınıfsal bir aradılığı ön plana çıkarılmıştır. Nitekim Deliorman bölgesinde halkı örgütlemeye başlayan Şeyh Bedreddin'in anlatıldığı yedinci bölümden bir dizede "her daldan her köye bir şahin uçurmuşuz" (Nâzım Hikmet, 2013: 240) ifadesi, halkı örgütleme etkinliğinin kapsayıcı niteliğini vurgulamaktadır. Söz konusu ifadenin geçtiği dizeler şöyledir:

Bu orman ki Deliormandır gelip durmuşuz

demek Ağaç denizinde çadır kurmuşuz.

"Mâlum niçin geldik,

mâlum derdi derunumuz" diye

her daldan her köye bir şahin uçurmuşuz. (Nâzım Hikmet, 2013: 240)

Kültürü oluşturan değerleri göz ardı etmeden, toplumsal birlikteliğin emek mücadelesi çevresinde oluşturulmaya çalışıldığı gerçeği, şiirin beşinci bölümünde açıkça ortaya konmuştur. Anlatıcı ile ona rehberlik eden mürit, Börklüce'nin bulunduğu yere gider, orada üç delikanlı ile karşılaşır. Biri Yahudi, biri Anastas adında Sakızlı Rum bir gemici, diğeri ise Aydınlı bir gençtir. Gerek fiziksel özellikleriyle gerekse konuşmaları ve ruh hâllerıyla betimlenen bu üç genci bir araya getiren ayaklanma ve mücadele, toplumun farklı kültür dokularının üretim ilişkileri ve emek kavramı çevresinde bir araya gelişinin ispatı olmuştur. Aydınlı gencin konuşmasının aktarıldığı paragrafta, verilen mücadelenin temel sorunsalı, yaşama dair somut bir örneklemeye ifade edilir.

“ – Buradan ta Karaburun'un dibindeki denize dek uzayan kardeş soframızda bu yıl incirler böyle ballı, başaklar böyle ağır ve zeytinler böyle yağlı iseler, biz onları sırma cepken giyer haramilerin kanıyla suladık da ondandır” (Nâzım Hikmet, 2013: 236).

Börklüce Mustafa ayaklanmasının anlatıldığı dokuzuncu bölümde, yine benzer şekilde şöyle ifade edilir:

Hep bir ağızdan türkü söyleyip

hep beraber sulardan çekmek ağı

demiri oya gibi işleyip hep beraber,

hep beraber sürebilmek toprağı,

ballı incirleri hep beraber yiyebilmek,

yârin yanağından gayrı her şeyde

her yerde

hep beraber!

diyebilmek

için

on binler verdi sekiz binini.. (Nâzım Hikmet, 2013: 246)

Demirin beraber işlenip toprağın beraber sürülmesi, çalışmanın, üretmenin ve üretileni hep beraber tüketmenin açık ve net bir ifadesidir. Öte yandan ballı incirleri hep beraber yiyebilmek ise üretilenin üretenlerce eşit bir biçimde paylaşılmasını işaret etmektedir. Nâzım Hikmet'in tarif ettiği bu sistem, Marx'ın Komünizm teorisine birebir uymakta, kendisini komünist bir şair olarak tanımlayan Nâzım Hikmet'in düşünce evrenine uygun düşmektedir.

Nâzım Hikmet, Marksist bakış açısıyla yazdığı Şeyh Bedreddin Destanı'nda, dönemin toplumsal yapısını sosyoekonomik bir ekseninde analiz etmiştir. Şair, toplumu sömüren ve sömürülenler şeklinde iki karşıt sınıf olarak ele alırken, dönemin tarihselliğine üretim ilişkileri

bağlamında yeni bir yorum getirir. Metnin temel çelişkisini üretim ilişkileri üzerinden üreten köylü ile üretilene el koyan tımar sahipleri arasındaki eşitsizlik temelinde kurmuştur. Nitekim şiirin numaralandırılmış ilk bölümünde, “gümüş ibriklerde şarap, bakır lengerlerde kızarmış kuzular”ın (Nâzım Hikmet, 2013: 229) sefasını sürenler ile susuz, topraksız köylünün durumu arasındaki karşıtlığı ortaya koyar.

Sedirlerde al yeşil, dal dal Bursa ipeklisi,

duvarda mavi bir bahçe gibi Kütahyalı çiniler,

gümüş ibriklerde şarap,

bakır lengerlerde kızarmış kuzular nar idi. (Nâzım Hikmet, 2013: 229)

Şeyh Bedreddin Destanı, birbirine geçişken dokuda iki farklı zaman ve bu zamanlara ait karakterlerle örülü bir metindir. Anlatıcının içinde bulunduğu şimdiki zaman, bir hapisane koğuşunda geçmektedir. Metnin bu şimdiki zaman dokusunda, anlatıcı, anlatıcının geçmiş zaman yolculuğunda ona rehberlik eden Giritli keşiş, koğuş arkadaşları Ahmed ve Şefik’in oluşturduğu dört kişilik bir kişi kadrosu bulunur. Anlatıcının geriye doğru gittiği geçmiş zamanda ise kişiler Şeyh Bedreddin’in yanı sıra sözü edilen isyan hareketine dâhil olan Torlak Kemal, Börklüce Mustafa, Börklüce Mustafa’nın müritleri olan üç genç delikanlı, metinde üç kavuklu olarak anılan Neşri, Şükrullah bin Şihâbiddin, Âşıkpaşazâde ve İlâhiyat fakültesi tarihi kelâm müderrisi olduğu söylenen fesli kişi (Mehammed Şerefeddin Efendi olduğu tahmin edilmektedir), cellat, hünkâr ve kayıkçıdır. Geçmişe dönük zaman dilimindeki karakterlerin bir kısmını Şeyh Bedreddin hareketinin tarihselliğinden alan Nâzım Hikmet, diğer karakterleri geçmişle şimdi arasında gidip gelebilen özellikleriyle seçmiştir. Nitekim metnin giriş bölümünde koğuşun penceresinden girip anlatıcıyı geçmişe doğru götüren Börklüce’nin müritlerinden Giritli keşiş, her iki zaman düzeyinde de yeri bulunan bir karakterdir. Öte yandan olayları hem şimdi hem de geçmiş zaman dilimi boyutunda değerlendirebilmesi açısından anlatıcının da böyle bir özelliği bulunmaktadır.

Şeyh Bedreddin Destanı, kişi kadrosunda yer alan karakterler, tarihsel kimliklerinin yanı sıra Marksist eleştirinin üzerinde durduğu temel sorunsallar dolayısıyla sınıfsal kimlikleriyle ele alınmalıdır. Nitekim tarihsel gerçekliğin içerisinde konumlanışları ve toplumsal yapıya etkileri dolayısıyla sınıfsal bir açıklamada bulunmak gerekmektedir. Şiir metnine adını ve konusunu veren tarihsel olayın Nâzım Hikmet’in kurguladığı olay örgüsü bağlamındaki karakterlerden başlamak gerekirse, Şeyh Bedreddin, Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa’nın sınıfsal kimliğini incelemek yerinde olacaktır. Ayaklanmanın örgütleyicisi ve öncüsü sayılabilecek bu üç isimden, Şeyh Bedreddin, metinde ilk olarak numaralandırılmış ikinci bölümde anılır. Bedreddin’in İznik’te sürgün olduğu dönemde fiziksel özelliklerinin betimlendiği dizeler şöyledir:

Bu kasaba İznik kasabası.

Bu ev esnaf mahallesinde bir ev.

Bu evde

bir ihtiyar vardır Bedreddin adında.

Boyu küçük

sakalı büyük

sakalı ak.

Çekik çocuk gözleri kurnaz

ve sarı parmakları saz gibi. (Nâzım Hikmet, 2013: 230)

Hemen ardından Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa'nın adının geçtiği dizelerde, her ikisinin de "ak bir koyun postu üstüne oturmuş" (Nâzım Hikmet, 2013: 231) olan Şeyh Bedreddin'e bağlılığı ifade edilmektedir.

Karşısında diz çökmüşler

ve karşıdan

bir dağa bakar gibi bakıyorlar ona.

Bakıyor:

Başı tıraşlı

kalın kaşlı

ince uzun boyunlu Börklüce Mustafa.

Bakıyor:

kartal gagalı Torlak Kemâl..

Bakmaktan bıkip usanmayıp

bakmağa doymıyarak

İznik sürgünü Bedreddin'e bakıyorlar.. (Nâzım Hikmet, 2013: 231)

Nâzım Hikmet, isyan hareketini sadece pratik alanda değil teorik birikimiyle de örgütleyen Şeyh Bedreddin'in Vâridat adlı eserini bir teori simgesi olarak ele almıştır. Dolayısıyla Şeyh Bedreddin'in düşünce evreni, isyan hareketinin fikirsel boyutunu oluşturmaktadır. Metinde, Şeyh Bedreddin'in ayaklanma başlatacağının haberini verdiği dizelerden hemen sonra Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa Vâridat'ı alıp yola çıkmaktadırlar.

Buradan hareketle, öncelikle Şeyh Bedreddin'in bu halk hareketine temel teşkil eden fikirlerini metin bazında ele almak gerekir. İlk olarak şiirin numaralandırılmış üçüncü bölümünden alınan, Şeyh Bedreddin'in ağzından aktarılan bir parça ile açıklamaya başlanabilir.

Ben gayrı zuhur ve huruç edeceğim!

Toprak adamları toprağı fethedeceğiz.

Ve kuvveti ilmi, sırrı tevhidi gerçekleştirecek

biz milletlerin ve mezheplerin kanunlarını

iptâl edeceğiz..." (Nâzım Hikmet, 2013: 232)

Mısır'dan Anadolu topraklarına, ayak bastığı her bölgede saygın bir din adamı ve âlim olarak tanınan Şeyh Bedreddin, İznik'teki sürgünlüğü boyunca hareket alanı kısıtlı bir şekilde yaşamıştır. Metinden anlaşıldığı kadarıyla içinde bulunduğu eylemsizlikten sıyrılıp bir ayaklanma başlatmak istemektedir. Milletlerin ve mezheplerin kanunlarını iptal etmekten kastının ne olduğu ise, Nâzım Hikmet'in metni yazarken sık sık referans gösterdiği Komünist Manifesto'ya başvurularak açıklanabilir. "Bugüne kadarki bütün toplumların tarihi sınıf mücadelelerinin tarihidir" cümlesiyle başlayan Komünist Manifesto'da, toplumsal tarihi meydana getiren tüm değişme ve gelişmelerin sınıfsal çelişki ve çatışmalardan doğan toplumsal mücadeleler ekseninde ortaya çıktığı ifade edilir. Kültür, dil, din, eğitim, ahlak gibi üstyapı unsurlarından bağımsız olmaksızın, diyalektik bir zeminde, ekonomik altyapının yıkılıp yeniden kurulması amacıyla verilen mücadele ise üretim tarzı ve üretim ilişkileri ile doğrudan ilgilidir. Bu noktada işçi ve emekçiler, bir sınıf olarak ortaya çıkma, mevcut sömürü düzenini yıkmaya ve işçi - emekçi sınıfı olarak siyasi iktidarı ele geçirme amaçlarıyla hareket ederler. Manifestoda da ifade edildiği üzere işçi ve emekçi sınıfı, "daha önceki kendi mülk edinme tarzlarını ve böylece daha önceki bütün mülk edinme tarzlarını ortadan kaldırmaksızın toplumun üretici güçlerinin efendisi olamazlar" (Marx-Engels, 2010: 31).

Nâzım Hikmet'in metninde Şeyh Bedreddin karakteri ile Komünist Manifesto'da ifade edilen işçi sınıfının öncüsü komünistler arasında benzerlikler bulunmaktadır. Manifestoya göre işçi sınıfının kurtuluşuna yönelik hareketin öncüsü olan komünistlerin konumu, mücadelenin seyrini, koşullarını ve sonuçlarını kavrama yeteneği ile ilişkili olarak açıklanmıştır. Metinde ise Şeyh Bedreddin, ayaklanmanın hem teorik hem de somut hareket alanı içerisinde öncüsü olarak yer almıştır. Nâzım Hikmet, Şeyh Bedreddin'in konumunu ifade ederken dönemin toplumsal yapısını göz önünde bulundurarak "müritlik", "el öpme" gibi sözcüklerle hiyerarşik bir yapılanmanın ipuçlarını verse de ayaklanmanın örgütlenme ve çatışma aşında bir emir komuta zincirinin olmadığı açıktır. Bu bağlamda Şeyh Bedreddin, tarihe damgasını vurmuş bir halk hareketinin fikir mekanizmasında bulunmakta fakat aynı zamanda hareketi oluşturan toplumsal gücün bir parçası durumundadır.

Börklüce Mustafa ile Torlak Kemal ise Bedreddin'in müritleri olarak tanımlanmalarının yanı sıra başlattıkları halk hareketine sınıfsal olarak da dâhildirler. Metnin giriş bölümünde Nâzım Hikmet'in de söz ettiği gibi, Bizanslı tarihçi Dukas, Börklüce Mustafa için "âdi bir Türk köylüsü" ifadesini kullanmıştır. Nâzım Hikmet ise bu tabire bir karşılık üretmeksizin Börklüce'nin toplumsal kimliğini, sınıfsal tavrı ve mücadelesi ile ele almıştır. Metnin dördüncü bölümünde, emekçi sınıfın yaşam sürecini daha kapsamlı hâle getirmek, zenginleştirmek ve ilerletmek amacıyla bir mücadele alanı başlatan Börklüce Mustafa'nın mücadelesindeki temel sorunsal, yaşamın maddesel yanına ilişkin somut örneklerle açığa çıkarılır.

Börklüce Mustafa'nın Aydın Karaburun'da başlattığı ayaklanma, müdahale eden Osmanlı ordusunun ağır bir yenilgiye uğratılmasıyla sonuçlanmıştır. Tarihsel zaman olarak bu döneme işaret eden Nâzım Hikmet, anlatıcı kimliğiyle ziyaret ettiği zaman diliminde hünkâr beylerinin zulmünden kurtarılan bölgeyi şöyle anlatır:

Dostlar,
ben yolculuk etmem bir başıma.

Bir ikindi vakti can yoldaşıma
dedim ki: geldik.

Dedim ki: bak
başladı karşımızda bir çocuk gibi gülmeğe

bir adım geride ağlayan toprak.

Bak ki, incirler iri zümrüt gibidir,
kütükler zor taşıyor kehribar salkımları.

Saz sepetlerde oynıyan balıkları gör:
ıslak derileri pul pul, ıslıl ıslıldır
ve körpe kuzu eti gibi aktır
yumuşaktır etleri.

Dedim ki bak,
burda insan toprak gibi, güneş gibi, deniz gibi
bereketli.

Burda insan gibi verimli deniz, güneş ve toprak (Nâzım Hikmet, 2013: 235).

Nâzım Hikmet, “toprağın bir çocuk gibi gülmesi” ile çalışmayı, üretmeyi, üretileni paylaşmayı işaret etmiştir. Tarihsel dönem, ekonomik koşullar ve toplumsal yapı dâhilinde üretenin köylü, üretilenin tarımsal ürünler, üretim araçlarının toprak ve tarım araçları olduğu göz önüne alınırsa üretim ilişkileri bağlamında da Marksist bir çıkarım yapılabilmektedir.

Metinde kişi kadrosuna dâhil olan diğer adı geçenlere bakıldığında ise iki farklı zaman diliminin birbirine geçişken zemininde geniş kapsamlı bir seçim yapıldığı görülmektedir. Sömüren ve sömürülen karşıtlığında ele alınan tarihsel olayın tezahür ettiği geçmiş zaman, Şeyh Bedreddin, Torlak Kemal ve Börklüce Mustafa dışındaki karakterlerde de sınıfsal bir tavır gözetilerek oluşturulmuştur. Anlatıcının rehberiyle birlikte Karaburun’a vardığında karşılaştığı üç genç; biri eski bir Yahudi, biri Sakızlı Rum gemici Anastas ve diğeri Aydınli bir Türk köylüsü olan üç delikanlı, Börklüce’nin müritlerindendir ve Saruhan valisi Sisma’nın ordusunu yenilgiye uğratan birliktendir. Öte yandan anlatıcı ile rehberinin Aydın yolunda karşılaştığı dört çelebi kişi; Neşrî, Şükrullah bin Şihâbiddin, Âşıkpaşazade ve İlâhiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisi, sınıfsal karşıtlığın sömürenler tarafına yakınlığıyla ele alınmıştır. Literatür taramasında elde edilen bilgiye göre Neşrî, Şükrullah bin Şihâbiddin ve Âşıkpaşazade, 15. yüzyılın ilk yarısında yaşamış Osmanlı tarihçileridir. Bu üç kavuklu çelebinin yanında yer alan fesli çelebi ise İlâhiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisidir. Saraya ve hükümdara yakınlığıyla bilinen tarihçileri, “bir bağ içinde, bir ceviz ağacı altında, bir kuyuya serinlesin diye karpuz salmış” (Nâzım Hikmet, 2013: 241) bir hâlde betimlenmiştir. Sınıfsal karşıtlığın sömürenler tarafında yer almaları ise metnin sekizinci bölümünden alınan şu satırlarda açıkça okunabilmektedir:

İzmirde çok oyalanmadık. Şehirden çıkıp Aydın yolunu tutmuştuk ki bir bağ içinde, bir ceviz ağacı altında, bir kuyuya serinlesin diye karpuz salmış dinlenen ve sohbet eden dört çelebiye rastladık. Her birinin üstünde başka çeşit libas vardı. Üçü kavukluydu, birisi fesli. selâm verdiler. Selâm aldık. Kavuklulardan birisi Neşrî imiş. Dedi ki:

- Halkı ibahet mezhebine davet eden Börklüce’nin üzerine Sultan Mehmed Bayezid Paşayı gönderir.

Kavuklulardan ikincisi Şükrullah bin Şihâbiddin imiş. Dedi ki:

- Bu sofinin başına birçok kimseler toplandı. Ve bunların dâhi şer’i Muhammediye muhalif nice işleri aşikâr oldu.

Kavuklulardan üçüncüsü Âşıkpaşazâde imiş. Dedi ki:

- Sual: Ahir Börklüce paralanırsa imanla mı gidecek, imansız mı?

- Cevap: Allah bilir anınçünkü biz anın mevti halini bilmezüz..

Fesli olan çelebi İlâhiyat Fakültesi tarihi kelâm müderrisiydi. Yüzümüze baktı. Gözlerini kırıştırarak kurnaz kurnaz gülümsedi. Bir şey demedi (Nâzım Hikmet, 2013: 241).

Metinden de anlaşılacağı üzere, Börklüce ayaklanmasının karşı tarafında yer alan bu dört kişi, ezen ve sömürenlerin tarafında duruşlarıyla yansıtılmıştır. Öte yandan, Nâzım Hikmet, birer tarihçi olarak hemen yakınlarında gerçekleşen bir tarihsel olayı nesnel ve bilimsel bir yöntemle değil, gerçeklikten uzak yanlış bilgi ve değerlendirmelerle ele alan kişilere sert bir eleştiri de getirmiştir. Nitekim adı geçen dört çelebi, bölümün sonunda, anlatıcı ve rehberin “nallarının tozları arkasında bırakılırlar” (Nâzım Hikmet, 2013:242).

Metinde hünkâr olarak da adı geçen Sultan Mehmet Çelebi, Şehzâde Murat, Bayezid Paşa ve cellât ayaklanmanın bastırılmasında ve idamların infazında anılan üç karakterdir.

Börklüce ayaklanmasının bastırılması ve Börklüce Mustafa'nın idam edilmesi olaylarının sonrasında bir kayıkla Gelibolu'ya geçen anlatıcı ve rehberin karşılaştığı kayıkçı, metnin iki ayrı zaman kurgusunun birbirine geçiş noktalarından biri olmuştur. Nâzım hikmet, burada Karl Marx'ın fiziksel özellikleriyle ifade ettiği kayıkçıya Marx'dan bir söz söyletmeyi de ihmal etmemiştir.

Deniz dalgalıydı. Kayıkçıya baktım. Bir Almanca kitabın iç kapağından koparılıp koğuştaki başucuma astığım resme benziyor. Kalın bıyığı abanoz gibi siyah, sakalı geniş ve bembeyaz. Ömrümde böyle açık, böyle konuşan bir alın görmemişimdir.

Boğazın orta yerine gelmiştik, deniz durmamacasına akıyor, kurşun boyalı havanın içinde sular köpüklenerek kayığımızın altından kayıyordu ki koğuştaki resme benzeyen kayıkçımız:

- Serbest insan ve esir, patriçi ve pleb, derebeyi ve toprak kölesi, usta ve çırak, bir kelime ile ezenler ve ezilenler, nihayet bulmaz bir ziddiyette birbirine karşı göğüs gererek bazen el altından, bazen açıktan açığa fasılasız bir mücadeleyi devam ettirdiler; dedi. (Nâzım Hikmet, 2013: 252)

Metnin olay örgüsünü oluşturan sınıfsal çelişki ve çatışmalar, direkt olarak tarihsel bir olayı ele alması dolayısıyla döneminin gerçekliğini yansıtmaktadır. Fakat bu yansıtma, daha önce ifade edildiği üzere gerçekliğin olduğu gibi aktarılması biçiminde olmamıştır. Nitekim ele alınan olayın tarihsel belge niteliği taşıyan kaynaklarda da objektif bir kaydı bulunmadığı şair tarafından da ifade edilmiştir. Öte yandan Nâzım Hikmet, farklı kaynaklardan edindiği bilgilerle ele aldığı olayı Marksist ideolojik bir perspektifle yansıtmış, metnin olay örgüsünü sömüren ve sömürülen karşıtlığında sınıfsal bir çelişki kapsamında oluşturmuştur.

Şeyh Bedreddin Destanı, yansıttığı tarihsel olay kapsamında ele aldığı sınıfsal çatışmayı, ideolojik bir eksenle ortaya koyarken çatışmanın altyapısına dair gerekçeler de üretir. Üretim ilişkilerini olayın meydana geldiği bölgenin siyasal, sosyal ve coğrafi koşullarını da göz önünde bulundurarak toprak ve köylü düzeyinde değerlendiren Nâzım Hikmet, sınıf mücadelesinin temeline birlik ve dayanışma ile üretmek, üretileni eşitçe paylaşmak ve kardeşçe yaşamak ilkelerini koyar. Şiirin aşağıda verilen bölümünde bu durum açıkça ifade edilmiştir.

Hep bir ağızdan türkü söyleyip

hep beraber sulardan çekmek ağı

demiri oya gibi işleyip hep beraber,

hep beraber sürebilmek toprağı,

ballı incirleri hep beraber yiyebilmek,

yârin yanağından gayrı her şeyde

her yerde

hep beraber!

diyebilmek

için

on binler verdi sekiz binini.. (Nâzım Hikmet, 2013: 246)

Metnin dokuzuncu bölümünde yer alan şu dizeler de uğruna mücadele edilen davanın somut durum ve nesnelerle anlatımıdır:

Bedreddin yiğitleri kayalardan ufka baktılar.

Gitgide yaklaşıyordu bu toprağın sonu

fermanlı bir ölüm kuşunun kanatlarıyla.

Oysaki onlar bu toprağı,

bu kayalardan bakanlar, onu,

üzümü, inciri, narı,

tüyleri baldan sarı,

sütleri baldan koyu davarları,

ince belli, aslan yeleli atlarıyla

duvarsız ve sınırsız

bir kardeş sofrası gibi açmıştılar. (Nâzım Hikmet, 2013: 245)

Toplumsal bir hareketin sınıfsal bir bağlamda yansıtıldığı destan metni, salt geçmişe ait bir olayın işlenişini değil, aynı zamanda geleceğe dair düşünce ve yorumları da içinde barındırır. Bunun en açık örneği, yukarıda sözü geçen kayıkçı karakterinin sözleridir. Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'in yenilgiye uğratılışının anlatımından hemen sonra gelen bu cümle, "fasılasız bir mücadelenin devam ettirildiği" (Nâzım Hikmet, 2013: 253) ifadesiyle, metinde tarihsel bir olay örneğiyle yansıtılan sınıf savaşının başka biçimlerde sürdürüleceğinin altını çizmiştir. Bu

konuda verilebilecek bir başka çarpıcı örnek ise şiirin son kısmında yer alan Ahmedin Hikâyesi adlı metinde yer almaktadır. Anlatıcının koğu arkadaşlarından biri olan Ahmed'in, çocukluğunda yaşadığı bir olay üzerinden Şeyh Bedreddin'e dair bilgiler verdiği bu metin, Şeyh Bedreddin'in bir gün geri geleceğine dair oluşmuş bir halk inanışından söz edilerek bağlanmıştır. Metnin sonunda Bedreddin'in geri gelmesi, fizyolojik bir geri gelmenin değil, uğruna verdiği mücadelenin yeniden ortaya çıkacağı yönünde bir ifadeyle açıklanır.

- İsa peygamberim ölüsü etiyile, kemiğiyle, sakalıyla dirilecekmış. Bu yalandır. Bedreddin'in ölüsü, kemiksiz, sakalsız, bıyıksız, gözün bakışı, dilin sözü, göğsün soluğu gibi dirilecek. Bunu bilirim işte... Biz Bedreddinin kuluyuz, ahrete kıyamete inanmayız ki, dağılan, fena bulan bedenin yine bir araya toplanıp dirileceğine inanalım. Bedreddin yine gelecek diyorsak, sözü, bakışı, soluğu bizim aramızdan çıkıp gelecektir, diyoruz.

Sustu. Yerine oturdu. Dedem, Bedreddin'in geleceğine inandı mı, inanmadı mı, bilmiyorum. Ben, dokuz yaşında buna inandım, otuz bu kadar yaşında yine inanıyorum. (Nâzım Hikmet, 2013: 265)

Şeyh Bedreddin Hareketi, Marksist ideolojik bir örgütlenmenin ürünü olmamakla beraber ayaklanmanın altyapısını oluşturan sebep ve koşullar kapsamında Nâzım Hikmet tarafından Marksist bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Döneminin üretim ilişkileri, Komünist Manifesto'da geçen burjuva ve proletarya karşıtlığında yaşanan ilişkilerle doğrudan bir uyum göstermemektedir. Bununla birlikte sömüren-sömürülen sınıfın varlığı ve ayaklanmanın temelinde üretim ve tüketim meseleleri olması dolayısıyla ideolojik bir benzerlik söz konusudur. Nâzım Hikmet, üretim ilişkileri bağlamında ele aldığı tüm kavramları döneminin sosyal, siyasal, tarihsel ve coğrafi yapısına uygun bir şekilde ele almıştır. Bu sebeple metnin geçmiş zamana dönük bölümleri, ele aldığı tarihsel çağın nitelikli bir yansıması olarak okunabilir. Diğer taraftan anlatıcı Nâzım Hikmet'in kendisiyle birlikte Tornacı Şefik ve Ahmed ile oluşturduğu üç kişilik karakter kadrosu, çağının ideolojik yapısı hakkında da ipuçları verir niteliktedir. Nâzım Hikmet'in o sırada neden hapisanede olduğu bilinmekle birlikte hakkında hemen hiç bilgiye sahip olmadığımız Tornacı Şefik, adından da anlaşılacağı üzere bir işçidir. Ahmed ise yukarıda alıntılanan düşünceleri dolayısıyla ideolojik bir altyapıya sahiptir. Bunu, Destanın sonunda yer alan Zeyl metninde, Ahmed'in Lenin'den alıntılacağı cümleleri eserin sayfa numarasıyla beraber hatırlayışından da anlamak mümkündür. Bu biri aydın, biri işçi ve diğeri Komünist bir sanatçı olan üç kişinin hapisanede bulunuşu, döneminin ideolojik çizgisini işaret eder niteliktedir. Bu bağlamda geçmiş ve şimdiki zamanları kaygan bir zeminde birbirine ekleyen şairin çağının genel ideolojik tavrını da dolaylı yoldan yansıttığı söylenebilir.

İçeriğin biçim üzerinde belirleyici bir konumda bulunduğu Şeyh Bedreddin Destanı'nda Nâzım Hikmet, metnin "toplumsal bir gerçekliği saptamaktan çok, belli bir olayı, üstelik 'tarihe mal olmuş' bir devrim hareketini dramatik gerilimi içinde yansıtmaya çalışan bir şiir" (Gürsel, 2008: 219) olması dolayısıyla içerdiği anlatı öğelerine uygun bir biçim arayışına girmiştir.

Serbest bir yazım tekniğiyle oluşturduğu destan metninde hem dize ortalarında hem de dize sonlarında yer verdiği uyaklar ve kırık dizeler ile ritmik bir akış meydana getirmiştir.

Bir kızılca kıyamet!

Karışmış birbirine

at, insan, mızrak, demir, yaprak, deri,

gürgenlerin dalları, meşelerin kökleri.

Ne böyle bir âlem görmüşlüğü vardır,

ne böyle bir uğultu duymuşluğu var

Deliorman deli olalı beri... (Nâzım Hikmet, 2013: 240)

Şair, anlatılan olayın gelişme evrelerinin yansıtıldığı ve detaylarla hareketlendirildiği bölümlerde olağan şiir dilini aşır Osmanlıca sözcüklerle desteklenen bir dil kullanarak dönemin tarihsel zeminine yaklaşmaya çalışmıştır. Bunu özellikle tarihsel metinlerden alıntılanan parçalar, bu metinlere yapılan göndermeler, anlatılan dönemlere ait sanat eserlerinden alıntılarla gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada giriş metni olarak kabul edilen nesir metni, tarihi kelimeler müderrisi Mehmed Şerefeddin'in risalesinden alıntılanan parçalarla başlayan Nâzım Hikmet, Osmanlı Devleti dönemi tarihçileri olan İbni Arabî, Âşıkpaşazâde, Neşri, İdrisi Bitlisi ve Dukas'tan okuduğu cümleleri sıralar. Bunun yanı sıra destanın numaralandırılmış birinci bölümünden itibaren yalın ve akıcı şiir dilini bazı Osmanlıca sözcüklerle desteklemiştir. Böylece dönemin politik ve sosyal alanlarda izlerini taşıyan kimi kelimelerle tarihsel doku yansıtılmıştır.

Hünkâr istedi ki:

bu müşahhas küfrü yere sermeden önce,

son sözü ipe vermeden önce,

biraz da şariat eylesin ibrazı hüner

âdâb ü erkânıyla halledilsin iş.

Hazır bilmeclis

Mevlâna Hayder derler

mülkü acemden henüz gelmiş

bir ulu danışmend kişi

kınalı sakalını ilhamı ilâhiye eğip,

“Malı haramdır amma bunun

kanı helâldir” deyip

halletti işi... (Nâzım Hikmet, 2013: 256)

Nâzım Hikmet, metinde zaman zaman divan şiirine yaklaşan söyleyiş ve ses özellikleriyle lirik bir akışın ahengini yakalamıştır. Böylece, Osmanlı’nın tarihsel derinliğinden çıkardığı kültürel motiflerin yanı sıra dilsel bir gerçekliğin de peşinde olduğunu göstermiştir.

Sedirde al yeşil, dal dal Bursa ipeklisi,

duvarda mavi bir bahçe gibi Kütahyalı çiniler,

gümüş ibriklerde şarap,

bakır lengerlerde kızarmış kuzular nar idi.

Öz kardeşi Musayı ok kirişiyle boğup

yani bir altın leğende kardeş kanıyla aptest alarak

Çelebi Sultan Memet tahta çıkmış hünkâr idi.

Çelebi hünkâr idi amma

Âl Osman ülkesinde esen

bir kısırlık çılgılığı, bir ölüm türküsü rüzgâr idi.

Köylünün göz nuru zeamet

alın teri timar idi.

Kırık testiler susuz

su başlarında bıyık buran sipahiler var idi.

Yolcu, yollarda topraksız insanın

ve insansız toprağın feryadını duyar idi.

Ve yolların sonu kale kapısında kılıçlar şakırdar

köpüklü atlar kışner iken

çarşıda her lonca kesmiş kendi pirinden ümidi

tarumar idi.

Velhasıl hünkâr idi, timar idi, rüzgâr idi,

ahûzar idi. (Nâzım Hikmet, 2013: 229)

Yukarıdaki parçada “idi” redifiyle oluşturulan şiir ritmi, divan şiirinin gazel türünü andıran ses özellikleri ve tekrarlanan “hünkâr”, “timar”, “rüzgâr” sözcüklerinde “a” sesinin okunuşundan kaynaklanan bir çağrışım yakalanmıştır. Metinde divan şiirinin yanı sıra halk şiiri unsurları da kullanılmış, insan profilleri sınıfsal açıdan ait oldukları kültür ile yansıtılmıştır. Şiirin yukarıya alıntılanan bölümünde ağırlıklı olarak Osmanlı hünkârının anlatılışı, divan şiirine yaklaşan yapısal biçim özellikleriyle desteklenir. Öte yandan halktan kişilerin yer aldığı bölümlerde de halk şiirine ait unsurlar göze çarpar. Aşağıda alıntılanan dedim-dedi kalıbının kullanıldığı parçada halktan biri olan ve halk için mücadele veren bir karakter yansıtılmaktadır.

Karanlık ıslanırken perde perde
belirdim onların olduğu yerde

sözü ben aldım, dedim:

“- Ayasluğ şehrinin kapısı nerde?

Göster geçeyim!

Kalesi var mı?

Söyle yıkayım.

Baş alırlar mı?

De ki vermeyim!”

Sözü O aldı, dedi:

“- Ayasluğ şehrinin kapısı dardır.

Girip çıkılmaz.

Kalesi vardır,

kolay yıkılmaz.

Var git al atlı yiğit

var git işine!...”

Dedim: “- Girip çıkarım!”

Dedim: “- Yakıp yıkarım!”

Dedi: “Yağış kesildi

gün ağarıyor.

Cellât Ali,

Mustafa’yı çağırıyor!

Var git al atlı yiğit

var git işine!...” (Nâzım Hikmet, 2013: 248)

Nâzım Hikmet, Gürsel’in deyiimiyle “destanın dramatik yapısını tarihten aldığı bir kesit üstüne kurup, o kendine özgü imgeleri, eski metinlerden devşirdiği sözcüklerle Bedreddin ayaklanmasını dil düzeyinde yeniden canlandır[mıştır]” (Gürsel, 2008: 229).

Kurgusal açıdan daha karmaşık ve daha detaylı bir yapıya sahip olan Şeyh Bedreddin Destanı, destan türünün en çarpıcı özelliği olan olağanüstü unsurları başarı ile kullanmıştır. Anlatılan olayın gerçekliği bir yana, olayın kurgu içerisine yerleştiriliş biçimi de nesnellikten uzaktır. Nitekim anlatıcının okuduğu kitaba dalmışken birdenbire yüzyıllar öncesine gidişinin hayal mi yoksa rüya mı olduğu bilinmemektedir. Gerçekliğinden emin olunmayan bir olayın odağına yerleştirilen tarihsel gerçeklik, metnin içerik yapısının dayandığı karşıtların çelişkisi durumunu destekler niteliktedir.

Metinde anlatılan tarihsel olayın numaralandırılmış bölümlerde ele alınması ve kronolojik bir düzlemde ilerlemesi, destan metninin akıcılığını sağlamak ve olayların birbirleriyle bağlantısını kurmak adına önemli bir düzenleme yöntemi olmuştur. Anlatıcının, ak libaslı rehberinin peşinden giderek yaptığı yolculuk, olayın oluş sırasına paralel olarak ilerlemektedir. Bu sayede içerik yönünden metnin odağında bulunan olay örgüsü, teknik açıdan desteklenmektedir. Netice itibarıyla içerik, tarihsel bir gerçekliği ifade etmesi bakımından, hem biçimsel hem de dil özellikleri ile uyum içerisinde. Nâzım Hikmet, Marksist estetiğin ana izleği doğrultusunda kaleme aldığı eserini, çağının gerçekliğini sosyal, ekonomik, politik ve kültürel özellikleriyle yansıtmıştır. Temeli toplumsal kaynaklara dayanan, toplumun üretim ilişkileri ve sınıfsal çelişkilerinden beslenen tarihsel gerçekliğin, üretim toplumunu önceleyen bir ideolojik bakışla çözümlenerek yansıtılması ise eserin Marksist teoriye ve Marksist estetiğe uygun bir biçimde ortaya konuluşunu kanıtlar niteliktedir.

6. MARKSİST ELEŞTİRİ AÇISINDAN KUVÂYİ MİLLİYE DESTANI

Eserlerini insan ve toplum gerçekliği perspektifinden hareketle ortaya koyan Nâzım Hikmet, çağının toplumsal dönüşümüne bizzat tanık olmuş ve bu dönüşümde hem ideolojik hem de sanatsal bağlamda materyalist bir bakış açısıyla etkin biçimde rol almıştır. Nâzım Hikmet, bir aydın olarak döneminin tarihsel gelişmelerini takip ederken aynı zamanda halkın içinde yer alıp mücadele etmeyi de sürdürür. Yaşamını ve sanatını bu eksende var eden şair, sanatçının “kuruluş durumunda bulunan bir toplumda ortaya çıkan tüm sorunları, bu toplumun çelişkileri dâhil, ele almaktan korkmaması” (Nâzım Hikmet, 2012: 39) gerektiğini ifade eder. Nâzım Hikmet’e göre sanatçı, toplum gerçekliğini tüm boyutlarıyla ele almak konusunda cesaret sahibi olmalı, sanatını böyle bir duruşla var etmelidir.

Kurtuluş Savaşı’nın edebiyata yansımış örneklerinden biri olarak Kuvâyi Milliye Destanı, Marksist ideoloji ekseninde yazılmış olması bakımından Türk edebiyatında bu konuda yazılmış diğer eserlerden ayrılır. Nâzım Hikmet şiirini yazarken gerçekliği bir tarihçi gibi yalnızca görünen biçimiyle ele almamış fakat konu dışı unsurlarla da destekleme gereği duymamıştır. Materyalist bakış açısıyla ele aldığı tarihsel gerçekliği, Marksist estetiğin ana izleği doğrultusunda şiirleştirmiştir. Nitekim eserin temel yapısını meydana getiren öğeler ve bu öğelerin birbirleriyle olan ilişkileri, ileride inceleneceği üzere bu söylemi kuvvetlendirmektedir.

Savaşın sona ermesiyle birlikte yazılan şiirin yazılış hikâyesi şöyledir: 1937 yılında bir misafirlikte Nâzım Hikmet, İspanya İç Savaşı’nı anlatan Karanlıkta Kar Yağıyor adlı şiirini okur. Orada bulunan Emniyet Genel Müdürü Şükrü Sökmensüer, Nâzım Hikmet’e Milli Mücadele’nin yazılması gerektiğini ifade eder. Nâzım Hikmet’in dayısı ve Milli Mücadele’nin önemli figürlerinden olan Ali Fuat Cebesoy’un da böyle bir isteği söz konusudur. Bu istekler karşısında Nâzım Hikmet o dönemin önemli safhalarında yurttan olmadığını ve dolayısıyla Milli Mücadele süreci ile ilgili yeterli bilgisi olmadığını söyler. Mücadelenin içinde bizzat yer alan Ali Fuat Cebesoy, şairin bilgi yetersizliğini gidermek için uzun bir yazı hazırlayarak şaire gönderir (Memet Fuat, 2000: 283). Böylece Nâzım Hikmet, bu gelişmeler karşısında Milli Mücadele’yi anlatacak bir şiir yazmaya karar verir (Yürek, 2014: 586).

Kuvâyi Milliye Destanı, ilki başlangıç şiiri olmakla birlikte toplamda sekiz bölümden oluşan bir Türk Kurtuluş Savaşı hikâyesidir. Şair, 1939’da yazmaya başladığı şiiri, 1941’de tamamlar. Nitekim şiirin son kısmında yer alan “939 İstanbul Tevkifanesi”, “940 Çankırı Hapisanesi” ve “941 Bursa Hapisanesi” notu, şiirin yazıldığı yer ve tarih konusunda kesin bir bilgi vermektedir.

Nâzım Hikmet yazdığı şiire zaman içinde farklı başlıklar koymuştur. “İlk yazdığı destan Kuvâyi Milliye adını taşır. Bir ara destana ‘İstiklal Mücadelesi’ başlığını takmış, sonra bunu

‘Kurtuluş Destanı’ diye adlandırmıştır” (Sertel, 2005: 304). Günümüze bakıldığında ise eserin Kuvâyi Milliye olarak adlandırıldığı görülmektedir (Yürek, 2014: 586).

1940’larda tamamlanan şiir, şaire ait Memleketimden İnsan Manzaraları adlı eserin muhtelif yerlerine konur. Bir başka deyişle Nâzım Hikmet Kuvâ-yı Milliye adlı şiirini, Memleketimden İnsan Manzaraları adlı eserine montaj yoluyla yerleştirir. Eserin ayrı basım olarak çıkarılma fikri ilk olarak 1950’de ortaya çıkar. Nâzım Hikmet, 1950’de şiirinin ayrı basımı için İnkılap Kitabevi ile anlaşır ve eserin telif ücretini peşin alır; ancak daha sonra eser yayımlanamaz. (Yürek, 2013: 586)

Eser ayrı basım olarak ancak Nâzım Hikmet’in ölümünden iki yıl sonra, 1965’te, Kurtuluş Savaşı Destanı adıyla yayımlanır. 1968’de ise Cevdet Kudret’in açıklamalarıyla birlikte Kuvâyi Milliye adıyla yayımlanmış ve Destan alt başlığına yer verilmiştir.

Kuvâyi Milliye Destanı, bir halkın kurtuluş mücadelesi verdiği savaş yıllarını bütün gerçekliğiyle yansıtır. Canlı insan portreleri ve savaşın yarattığı yıkımı aşama aşama göz önüne getirebilecek denli hareketli coğrafi manzaralarla dönemin panoraması detaylı bir biçimde gözler önüne serilir. Şiirin her bölümünde cepheden ve cephe gerisinden kahramanlık hikâyelerine yer verilmiştir. Yaşadıkları hadise ve durumlar çerçevesinde kahramanlık niteliği kazanan hikâye kişileri, öncesinde sıradan bir köylü veya işçi olarak halkın içinden seçilmiş kişilerdir. Akdik, halk edebiyatının dönüşümü izleğinden baktığı Kuvâyi Milliye Destanı’ndaki kişilerin işçi ve köylü sınıfından seçilmesini Nâzım Hikmet’in sınıfsal bakış açısına dayandırmıştır. Akdik’e göre şair "destan türünün geleneksel yapısından saparak geleneksel kahraman tipolojisine müdahale etmiş, yönetici elit sınıfın yerine ezilen sınıfı idealize ederek anlatının odağına yerleştirmiştir” (Akdik, 2011: 21). Bu yönüyle Nâzım Hikmet’in halk edebiyatı kaynaklarından beslenmekle birlikte yeni bir destan metni ürettiği söylenebilir.

Kurtuluş Savaşı yıllarını, bizzat savaşın içinde olan ve bütün varlığıyla mücadele eden halk kitlesi ekseninde anlatan Nazım Hikmet, sekiz bölümlük Kuvayi Milliye Destanı’na, Onlar adını verdiği şiiriyle başlar. Bu şiiri Milli Mücadele yıllarına ait Anadolu coğrafyasının kapsamlı bir panoraması biçiminde ele alınabilecek bir başlangıç metni olarak değerlendirmek mümkündür. Nitekim Onlar, her bölümde ayrı bir hikâyenin yer aldığı sekiz bölümlük destanın ne söyleyeceği konusunda önemli ipuçları vermektedir.

Yıl 1918-1919 ve Karayılan Hikâyesi adıyla verilen birinci bap, ilk işgal edilen yerlerden biri olan Antep’teki bölgesel mücadeleyi, yoksul bir ırgat olan Karayılan’ın kahramanlık öyküsü çevresinde anlatır. İkinci bap, 1919 yılında İstanbul’un genel durumunu, Erzurum ve Sivas kongresini betimlerken Kambur Kerim’in çeteler arasında haber getirip götürürken attan düşüp yaralanmasını ve kambur kalmasını hikâye eder. Üçüncü bapta, 1920 yılının tarihsel arka planı, Arhaveli İsmail’in cepheye silah yetiştirmek için denizin ortasında bir kayıkta verdiği mücadele ile bütünleştirilerek anlatılmıştır. Türk Köylüsü şiirini de içeren dördüncü bap, görevinden istifa

edip ihtiyat zabiti olarak cepheye gitmeye hazırlanan bir öğretmenin, Nurettin Eşfak'ın çevresinde oluşturulmuştur. Aydın'ın Milli Mücadele'nin içindeki yerini sorgulaması açısından önemli olan bu bölüm, hem mücadele eden hem de kendisi için mücadele edilen halkın, aydın bakış açısıyla ifade edilmesi yönünden diğerlerinden ayrılır. Beşinci bap, 16 Mart 1920'de yaşanan İstanbul işgalini Ankara'ya haber vermek için telgrafhanede mücadele veren telgraf memuru Manastırlı Hamdi Efendi ve İngiliz askerleri tarafından öldürülen Reşadiyeli Veli oğlu Memet'in hikâyesidir. Altıncı bap, 1921-1922 yılları arasında yaşanan muharebelerle birlikte Kartallı Kâzım adında bir bahçıvanın merkezden aldığı emir üzerine düşmanla iş birliği içinde bulunan İngiliz tercümanını öldürüşünü anlatır. 1922 yılı, cephe gerisinden mücadele görüntüleri veren yedinci bap, Süleymaniyeli şoför Ahmet'in lastiği patlayan kamyonunu yarı yolda bırakmamak için giysilerini soyunup lastiğe doldurmasını anlatır. Sekizinci bap, destanın son bölümüdür. 26 Ağustos gecesi saat iki otuzdan beş otuza kadarki saldırı hazırlığı sürecinin anlatıldığı bölümde, 30 Ağustos'a kadar düşmanla çarpışıldığı belirtildikten sonra kazanılan zafer müjdelendir ve tarihsel anlatım, birliklerin 9 Eylül'de İzmir'e girişiyle sonlandırılır. Onlar şiirinin giriş kısmıyla bitirilen Kuvâyi Milliye Destanı, başlangıcından sonuna kadar, destan kişileri, olay örgüsü ve zamansal bağlam bakımından bir bütünlük göstermektedir.

Şiirde geçen tarihsel dönem, kısaca şöyle özetlenebilir: Birinci Dünya Savaşı sonunda Osmanlı Devleti ile imzalanan Mondros Ateşkes anlaşmasının hükümlerine uymayan İtilâf devletleri, 1918 yılı Kasım ayında donanmaları ve askerleri ile İstanbul'a girer. Ardından da Adana, Antep, Urfa, Maraş şehirleri kuşatılır. İşgalin yarattığı gerginlik, Osmanlı Devleti ile ittifak hâlinde bulunan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu ve Almanya'ya rağmen savaşarak kazanılabilecek bir mücadele olarak görülmemektedir. Yalnızca halkın değil, seçkin denilen insanların da bu düşüncede olduğunu ifade eden Atatürk, Nutuk'ta kurtuluş adına alınan üç farklı karar ve yöntemden söz eder. Bunlardan ilki İngiltere'nin koruculuğunu istemek, ikincisi Amerikan himayesi altına girmektir. Üçüncü yol ise bölgesel mücadele ile ilgilidir. Osmanlı Devleti'ne bağlı kalarak devletin bekası için mücadele verenler ve Osmanlı'nın fiili yenilgisini kabul edip kitlesel bir mücadele ile kurtuluş yolları arayanlar olarak farklı amaç ve düşünce ile başlatılan yerel direnişler, bu üçüncü kararın sonuçlarıdır (Atatürk, 1981: 9). Bu noktada Kuvâyi Milliye Destanı, 1918 sonlarında başlayan ve 1919 yılında iyice tırmanan düşman işgalinin Urfa'dan, Antep'e, Maraş'a ve Çukurova'ya dek uzanan resmini verir. Bölgesel sınırlar dâhilinde, bireysel kahramanlıklarla başlayıp süren doğal halk direnişi, örgütsel bir dokuya geçiş yapan ve merkezi disiplin içerisinde bulunan bir ordu bünyesinde mücadele eden toplumsal bir güce dönüşür. Şiir, bu toplumsal gücün zaferiyle tamamlanır.

Çağın tarihsel gerçekliğinin hem coğrafi hem de toplumsal olarak ayrıntılı betimlemelerle verildiği Kuvâyi Milliye Destanı, savaşı ve yarattığı yıkımı somut olay ve durumlar üzerinden vermesi açısından önemli bir yere sahiptir.

Ateşi ve ihaneti gördük

ve yanan gözlerimizle durduk

bu dünyanın üzerinde. (Nâzım Hikmet, 2002: 15)

dizeleriyle başlayan şiir, işgalin iki farklı yönünü temsil etmektedir. İlki, ateş imgesiyle verilen, düşman askerlerinin yakıp yıkmak suretiyle yurdun her yanını ele geçirmesi, ikincisi düşmanla iş birliği yapıp ihanet edenlerin teslimiyetçi tavrıdır.

Savaşın yıkıcı gerçekliği, düşman askerlerinin işgal ettiği yerlerde yarattığı enkaz ve ölümlerle anlatılır. Birinci bapta yer verilen,

Düşman tutmuştu tepeleri,
düşmanın topu vardı.

Antepliler düz ovada

sıkışmışlardı.

Düşman şarapnel döküyordu,

toprağı kökünden söküyordu.

Düşman tutmuştu tepeleri.

Akan: Antep'in kanydı. (Nâzım Hikmet, 2002: 18)

dizelerinde düşmanın gücü silah ve cephane üstünlüğüne dayandırılır; bölgenin savunmasız kalışından söz edilir. Direnişin birtakım sınırlılıklarla sürdüğü yerel mücadelede yaşamını yitirenlerin yanı sıra kumpas ve baskınlarda can veren askerler de savaş ortamının gerçekliği konusundaki somut verilerden sayılabilir. 16 Mart 1920'de İstanbul'un işgalini haber veren telgraf memuru Manastırlı Hamdi Efendi'nin yer aldığı beşinci bapta, haberleşmelerin güçlüğüle sürdüğü bir anda İngiliz askerleri tarafından sabaha karşı yapılan bir baskınla iletişimin kesilmesi ve Manastırlı Hamdi Efendi ile beş askerinin daha ölümü anlatılır.

920'nin 16 Martı

uykuda kesti kâfir üçümüzü,

kurşuna dizdi kâfir ikimizi.

İngiliz'in hepsi değil domuzu

sabaha karşı aldı canımızı. (Nâzım Hikmet, 2002: 54)

Nâzım Hikmet, yıkım ve ölümü somut olaylar üzerinden verdiği şiirinde felaket ve acıların düşman ordusunun yenilgisinden sonra da devam ettiğini ifade eder. Nitekim düşman, yenilgiyi kabullenip sessizce gitmez, giderken ayak bastığı her yeri ateşe verir. Şair, savaş sonrası mekân odaklı gözlemleriyle, savaşı yalnızca bir zafer ve yenilgi durumu olmanın

ötesinde tüm boyutlarıyla ele almıştır. Ateşin ve ihanetin yıkım ve ölüm getirdiği bir coğrafyada toplumsal hareketin içinden filizlenen umut ve mücadele bilincini vurguladığı gibi kazanılan savaşın ardından kalan yıkımı da gözler önüne serer. Kazanılan da kaybedilene de eşit mesafeden bakan şairin gerçeklik algısı manevi değerlerin gölgesinde kalmaz; savaş, iklim koşullarının da sertliğiyle birlikte ağır kayıplara sebep olmuştur ve bu mücadelenin zaferle sonuçlanması kadar somut bir gerçekliktir.

İnönü meydanı, yavrum

rüzgâr,

soğuklar insanı arı gibi haşlıyor.

Zemheriler bitti diyelim,

hamsin ya başladı, ya başlıyor.

Muharebe beş gün beş gece sürdü.

Kan gövdeyi götürdü.

Ve nihayetinde

düşmanlar karın üstünde

top arabaları, sandıklar dolusu konyak,

altı kamyon bıraktılar.

Sonra, kaçarlarken, yavrum,

köyleri, köprüleri yaktılar... (Nâzım Hikmet, 2002: 59)

Savaş somut olay ve durumlar üzerinden betimlerken dönemin tarihsel koşullarını yansıtan Nâzım Hikmet, ele aldığı gerçekliğin toplumsal yönünü de incelikli bir biçimde ortaya koyar. Çağın tarihsel konumu üzerinden toplumun sosyal, ekonomik, kültürel ve ideolojik yapısının da yansıtıldığı Kuvâyi Milliye Destanı'nda toplumun çeşitli katmanlarından seçilmiş kişiler yer alır. Bu yönden Nâzım Hikmet, şiirinde geleneksel destan kahramanı tipolojisinden farklı olarak zayıflıkları, korkuları ve yoksunlukları ile sıradan insanlara yer verir. Şair, fiziksel ve ruhsal özellikleri ile ele aldığı "kahramanlarını" temeli üretim biçimi ve üretim ilişkilerine dayanan bir toplumsal yapı içerisine yerleştirir. Köylerde ırgatlık ederek yaşamını sürdüren Karayılan'dan öğretmen Nurettin Eşfak'a, bir bahçıvan olan Kartallı Kâzım'dan telgraf memuru Manastırlı Hamdi Bey'e kadar şiirde geçen bütün kişiler, toplumun sınıfsal yapılanmasında belli bir konumda dururlar.

Odağında bulunan işçi ve köylü sınıfına dair gözlem ve analizlerin yoğun bir anlatımla verildiği giriş bölümündeki *Onlar* şiiri üzerinde emek ve mücadele kavramları çerçevesinde bir okuma yapılabilir. Şiir, bireyi değil toplumu imlemesi bakımından adıyla bile önemli bir noktayı işaret etmektedir. Şairin “Destanımızda yalnız onların maceraları vardır” (Nâzım Hikmet, 2002: 11) dediği onlar, “kahreden ve yaratan” (Nâzım Hikmet, 2002: 11) sıfatlarıyla tarihi hem ileriye hem de geriye taşıyabilen; değiştiren ve dönüştüren toplumsal bir güçtür. Nâzım Hikmet bu noktada emek, mücadele ve fedakârlıkları ile destanın kahramanı olacak kişileri salt olumlu yanlarıyla değil, olumsuz yanlarıyla da yansıtarak gerçekçi bir yaklaşım sergilemiştir. Nitekim şairin destan kişileri, metni destan yapacak olan kahramanlıklarından önce hem “korkak” hem “cesur”, hem “cahil” hem de “hakîm” olan, sıradan ve olağan tiplerdir.

Onlar ki uyup hainin iğvâsına

sancaklarını elden yere düşürürler

ve düşmanı meydanda koyup

kaçarlar evlerine

ve onlar ki bir nice murtada hançer üşürürler

ve yeşil bir ağaç gibi gülün

ve merasimsiz ağlayan

ve ana avrat küfreden ki onlardır,

destânımızda yalnız onların mâceraları vardır. (Nâzım Hikmet, 2002: 11)

Şiirin yukarıdaki kısmında, birbirine karşıt sıfatlar ile nitelenen karakterler örnek olaylar üzerinden ifade edilmiştir. Onlar’ın, “uyup hainin iğvâsına/ sancaklarını elden yere düşürmeleri”(Nâzım Hikmet, 2002: 11) cahillik, “düşmanı meydanda koyup evlerine kaçmaları” (Nâzım Hikmet, 2002: 11) korkaklık, “nice murtada hançer üşürmeleri” (Nâzım Hikmet, 2002: 11) cesurluk kavramlarıyla karşılanabilecek olay örneklemeleridir. “Yeşil bir ağaç gibi gülme” (Nâzım Hikmet, 2002: 11) ifadesinde ise Türk destanlarında sıklıkla geçen ağaç toteminin atalık, bilgelik anlamına atıfta bulunulmuştur. Öte yandan bilgeliğin karşıt ifadesi olarak verilen çocuk sıfatı, “merasimsiz ağlama” (Nâzım Hikmet, 2002: 11) ile örneklendirilmiş, temsil tipleriyle yansıtılan halkın, duygusal geçişlerindeki yumuşak doku anlatılmaya çalışılmıştır.

Şiirin geri kalan kısmında, birbirine karşıt özellikleri olay ve durum örnekleri üzerinden verilen sıradan ve olağan kişilerin, destanı meydana getiren her bir bölümde emeği ve mücadele bilinciyle hareket eden, varoluşunu bu biçimde anlamlandıran kişilere dönüşeceklerinin bir işareti bulunur. Topluma ait kişiler arasından seçtiği tipleri, toplumun bütününe yansıtacak biçimde kurgularken sınıfsal bir konumlandırma da yapan Nâzım Hikmet, sömüren ve

sömürülen karşıtlığında, birincil destan kişilerini işçi ve köylü sınıfından seçmiştir. Demir, kömür, şeker ve kırmızı bakır olarak birkaç örnekle sıraladığı bütün sanayi kolları işçi sınıfını imlerken, sürülmüş toprak köylü sınıfına işaret etmektedir. Yaşanan sömürü düzenini “karanlık” metaforuyla anlatan şair, işçi ve köylü sınıfının “bir şafak vakti karanlığın kenarından” “ağır ellerini toprağa basıp doğruldukları zaman”ı (Nâzım Hikmet, 2002: 12) göstererek metnin temel çelişki ve çatışma unsurlarını belirginleştirmiştir. İşçi ve köylü sınıfının, dönemin tarihsel, toplumsal, kültürel ve ekonomik koşulları dâhilinde karşıtı sayılabilecek yönetici sınıf ve emperyal güçler ittifakına karşı mücadelesi, metnin kurgusal zemininde ele alınacak gerçeğin temel yapısını oluşturmaktadır.

Şiirde anlatılan Milli Mücadelenin sınıfsal temelli analizini yapmak gerekirse, toplumsal yapıyı meydana getiren sosyo-ekonomik şartların üretim biçimi ve üretim koşulları göz önünde bulundurulmadan saptanamayacağı açıktır. Birinci bapta yer alan Karayılan Hikâyesi’nde, aynı bölgede yaşayan köy halkının, “Kellesi büyük Mehmet Ağa” ile “kara donlu köylü” olarak bir mücadelenin iki uç tarafını oluşturmalarının sebebi üretim araçlarının mülkiyetini elinde bulunduranlar ve üreten emekçilerin, sömüren ve sömürülen, ezen ve ezilen olarak iki karşıt sınıfı oluşturmalarıdır.

Bağdasar Ağa’dan

Kellesi Büyük Mehmet Ağa’ya kadar,

düşmanla birlik oldular.

Ve inekleri, koyunları, keçileri sürüp, götürüp,

gelinlerin ırzına geçip,

çocukları öldürüp

ve istilâli yakıp yıktıkça düşman,

dağa çıktı mavzerini, nacağını, çiftesini kapan

ve çığ gibi çoğaldı çeteler

ve köylülerden paşalar görüldü,

kara donlu köylülerden. (Nâzım Hikmet, 2002: 16)

Kellesi büyük Mehmet Ağa, toprakları ve sabanı elinde bulundururken kara donlu köylü emek gücünden başka hiçbir şeye sahip değildir. Bu sınıfsal karşıtlığı daha büyük ölçekte emperyalist güçlerle ittifak hâlinde bulunan Osmanlı Devleti yöneticileri ve Anadolu halkı karşıtlığında buluruz. İkinci bapta 1919 tarihiyle ve “İstanbul’un Hâli” başlığıyla yer verilen bölümde, şekerin bir mücevher gibi uzak ve erişilmez, gazyağının ise altın pahasında olduğunun

ifade edildiği satırlar, mısır koçanı, arpa ve süpürge tohumuyla beslenen İstanbul halkını anlatır. Hemen ardından bir zenginlik ve lüks simgesi olarak verilen şarabı su gibi akıtan İstanbul zenginlerinden söz edilir.

Mücevher gibi uzak ve erişilmezdi şeker

erimiş altın pahasında gazyağı

ve namuslu, çalışkan, fakir İstanbullular

sidiklerini yaktılar 5 numara l3ambalarında.

Yedikleri mısır koçanıydı ve arpa

ve süpürge tohumu

ve çöp gibi kaldı çocukların boynu.

Ve lâkin Tarabya'da, Pötişan'da ve Ada'da Kulüp'te

aktı ;Ren şarapları su gibi

ve şekerin sahibi

kapladı Miloviç'in yorganına 1000 liralıkları. (Nâzım Hikmet, 2002: 23)

İkinci bapta sahip oldukları nesneler ile betimlenen zengin kesimi, teslimiyetçi politik fikirleri ve ihanet üzerinden eleştirir.

İstanbul'da hanımlar, beyler, paşalar,

Tül perdeler, kravatlar, apoletler, şişeler,

Çıtı pıtı dilleri ve pamuk gibi elleri (Nâzım Hikmet, 2002: 26)

Birinci bapta “memleketi Alaman’a satanlar” (Nâzım Hikmet, 2002: 15) olarak ifade ettiği ihanet cephesinin failleri “kanlı bankerler pazarında” (Nâzım Hikmet, 2002: 15) resmedilirken onların maddi çıkar hesapları ve can kaygısıyla kaçışları kesin bir ifadeyle yerilmektedir. Buna karşın yaralı, yorgun ve yoksul bir durumda bulunan halkın “köle olmamak için” (Nâzım Hikmet, 2002: 15) verdiği mücadele olumlu şekilde sunulur. Bu bağlamda şiirin olay örgüsünü meydana getirecek olan temel çatışma unsuru belirlenmiştir. Bir yanda emperyal güçler olarak nitelenebilecek olan İtilâf devletleri ve bireysel çıkar hesaplarıyla bu güç dengesi içinde yer alan Osmanlı Devleti yönetici kesimi, diğer yanda bütün olumsuz koşullara rağmen kurtuluşu için mücadele eden yoksul ve yorgun bir halk vardır. Temeli ekonomik koşullara dayanan, ideolojik unsurların da dâhil olduğu bu karşıtlık, metnin tezini ve antitezini oluşturmaktadır.

Ateşi ve ihaneti gördük.

Ve kanlı banker pazarında

memleketi Alaman'a satanlar,

yan gelip ölülerin üzerinde yatanlar,

düştüler can kaygusuna

ve kurtarmak için başlarını halkın gazabından

karanlığa karışarak basıp gittiler.

Yaralıydı, yorgundu, fakirdi millet,

en azılı düvellerle dövüşüyordu fakat,

dövüşüyordu, köle olmamak için iki kat,

iki kat soyulmamak için. (Nâzım Hikmet, 2002:15)

Marksist ideolojinin işçi sınıfı ve burjuva karşıtlığı teorisini, sömüren ve sömürülen karşıtlığında Anadolu toplumuna uyarlayan Nâzım Hikmet, destanın kahraman kişilerinin sınıfsal durumunu işçi ve köylü sınıfı olarak emeğin ortak payda olduğu iki toplumsal sınıf altında toplar. Yaşamını çalışarak ve üreterek kazanan emekçi sınıfın olumsuz yaşam koşullarını, dönemin tarihsel olaylarının arka planı oluşturduğu bir zeminde üretim ilişkileri kapsamında değerlendirir. Karayılan Hikâyesi'nde, Karayılan'ın "atı, silahı ve toprağı yoktur" (Nâzım Hikmet, 2002: 18) ve düşmanla iş birliği içinde bulunan ağaların köyünde "bir tarla sıçanı gibi" (Nâzım Hikmet, 2002: 18) yaşamaktadır. Köy ağası ve ırgat karşıtlığının vurgulandığı hikâyede Karayılan'ın katıldığı mücadele salt düşman birliklerine karşı değil aynı zamanda "onu düşünmeye alıştırmayan" (Nâzım Hikmet, 2002: 19) ağaya ve ağalık düzenine karşıdır. Altıncı bapta, destanda bahsi geçen isimsiz kahramanların "neden ve niçin olduğunu sormadan" (Nâzım Hikmet, 2002: 63) kavgaya giriştikleri toprağın insanlarından söz edilir. Bunlar, Uşaklı halı dokumacıları, Manisalı saraçlar, İstanbullu ve İzmirli işçiler, Aydınli Yörükler, tüccarlar, ırgatlar, marabalar, ortakçılar ve köylülerdir. Verilen örnekler, Milli Mücadele adı altında verilen yurt savunmasının amacını anlatması bakımından önemlidir. Çünkü buradaki yurt savunmasının, Osmanlı'nın toprak bütünlüğünü sağlama ve sınırları geniş tutma politikasından farklı olarak, bu topraklar üzerinde yaşayan, üreten, var eden ve bu anlamda var olan bir toplumun bu varlığı sürdürülebilirliği için olduğu vurgulanmıştır. Bu vurgunun en net görüldüğü yer Kartallı Kâzım Hikâyesi'dir. Toplumsal bir mücadelenin ancak toplumun çıkarları için verildiğini, mücadele edenlerin bireysel bir yarar gözetmeksizin varlıklarını ortaya koydukları anlatılır. Altıncı bapta yer verilen Kartallı bahçıvan Kâzım'ın hikâyesi şöyle biter:

Dövuştü pir aşkına,

yaralandı birkaç kere

ve saire.

Ve kavga bittiği zaman

ne çiftlik sahibi oldu, ne apartıman.

Kavgadan önce Kartal'da bahçivandı,

kavgadan sonra Kartal'da bahçıvan... (Nâzım Hikmet, 2002: 67)

Şiirde, işgale karşı direnişin mücadele etmeye dönüştüğü nokta, her hikâyede farklı bir olay örneği üzerinden anlatılıyor olsa da her birinde ortak kültürel değerlerin ifadesi söz konusudur. Bir kahramanlık atılımı ile başlatılan mücadele bilinci kimi zaman fedakârlığa kimi zaman ekmek kavgasına kimi zaman da bir onur meselesine dayandırılır. İnsan hayatının manevi varlığına ilişkin değerler olarak kabul edilebilecek bu unsurlar, Anadolu halkının toplumsal yaşamının bir parçasıdır. Örneğin 1920 tarihi ile verilen üçüncü bapta hamsi ve ekmek nesnelerinde somutlanan mücadele bilincinin, geçimini balıkçılıkla sağlayan ve mısır ekmeğiyle beslenen Karadeniz halkının üretim-tüketim döngüsüne dayanarak vurgulanır. Bu açıdan şiirde vurgulanan toplumsal değerlerin üretim ilişkileri ile doğrudan bir ilgisi bulunduğu söylenebilir.

Dümende ve başaltlarında insanları vardı ki

bunlar

uzun eğri burunlu

ve konuşmayı şehvetle seven insanlardı ki

sarı lâcivert hamsilerin ve mısır ekmeğinin

zaferi için

hiç kimseden hiçbir şey beklemeksizin

bir şarkı söyler gibi ölebilirdiler... (Nâzım Hikmet, 2002: 40)

Yedinci bapta yer alan Şoför Ahmet'in hikâyesinde ise lastiği patlayan kamyoneti yoluna devam ettirmek için bütün kıyafetlerini soyunup lastiğin içine soka Ahmet'in "Sen Süleymaniyelisin oğlum Ahmet/ sana tek başına verilmiştir üç numrolu kamyonet" (Nâzım Hikmet, 2002: 77) diye kendi kendine söylenmesi, mücadelenin içinde büyük bir sorumluluk duygusuyla yer aldığını gösterir. Yine aynı bölümde yer verilen cephe gerisinde cephe taşıyan kadın profilleri, fedakârlık kavramı üzerinde yoğunlaşır. "Akşehir üstünden Afyon'a doğru"

(Nâzım Hikmet, 2002: 71) kağnılarla hareket eden kadınların anlatıldığı bölüm, savaşın sadece cephede değil, cephe gerisinde de tüm ağırlığıyla devam ettiğini anlatır niteliktedir. “On beşlik şarapnelin çeliğinde uyuyan ince boyunlu çocuklar” (Nâzım Hikmet, 2002: 72) ile birlikte kadın erkek ayrımı gözetmeksizin tüm halkıyla mücadelenin içinde olan Anadolu, özgürlük ve bağımsızlığı için bütün varlığını ortaya koyan bir toplum olarak karakterize edilmiştir.

Hatıralara bağlı, hatıraların dışında,

gecenin içinde:

insanlar, âletler ve hayvanlar,

demirleri, tahtaları ve etleriyle birbirlerine sokulup,

korkunç

ve sessiz emniyetlerini

birbirine sokulmakta bulup,

kocaman, yorgun ayakları,

topraklı elleriyle yürüyorlardı. (Nâzım Hikmet, 2002: 73)

Marksist ideolojinin tarihsel ve toplumsal bir bakış açısıyla çağının Anadolu’suna yönelen Nâzım Hikmet, dönemin gerçekliğine materyalist bir çözümleme getirmiştir. Şiirde sınıfsal ilişkiler bağlamında tarihsel değişim ve dönüşümler, ekonomik durum, toplumsal yapı ve kültürel dokuyu bütün olumlu-olumsuz taraflarıyla somut olay örnekleri ile yansıtılmıştır. İdeolojik duruşunu sanatsal yapıtlarında da ifade eden şairin şiirinde yer verdiği analiz ve eleştiriler, salt gerçekliğin yansımaları olmanın ötesinde bir çıkış noktası da içerir. Destanın giriş bölümü olarak verilen *Onlar* şiirinin son dizeleri buna verilebilecek en sağlam örnektir. Onlar, Marx ve Engels’in 1848’de yayımladığı Komünist Manifesto’ya atıf sözlerle sonlandırılmıştır.

En bilgin aynalara

en renkli şekilleri aksettiren onlardır.

Asırda onlar yendi, onlar yenildi.

Çok sözler edildi onlara dair

ve onlar için:

zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri yoktur,

denildi. (Nâzım Hikmet, 2002: 12)

Düşünsel altyapısı, üretim araçlarını elinde bulunduran ve bu yolla özel mülkiyetin sahibi olan burjuva sınıfının proleter bir devrimle ortadan kaldırılması ve sınıfsız bir toplum düzeninin kurulması şeklinde özetlenebilecek bir bildiri olan Komünist Manifesto, şu cümlelerle biter: “Egemen sınıflar bir komünist devrim önünde varsın ürpersin. O devrimde proleterlerin zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri yoktur. Kazanacakları bir dünya vardır.” (Marx-Engels, 2015: 44)

Nâzım Hikmet’in “en bilgin aynalara/en renkli şekilleri aksettiren” (Nâzım Hikmet, 2002: 12) kahramanları, Marx ve Engels’in söz ettiği zincirlerinden başka kaybedecek şeyleri olmayan proleter sınıfa aittir. Milli mücadelenin destanına, mücadeleyi veren halkın gücünü yansıtan bir şiirle başlayan şair, halkın sınıfsal konumunu ekonomik altyapı ve üstyapı öğeleri bağlamında değerlendirerek dönemin tarihsel ve toplumsal analizini yapmış ve eserin tezini, Marksist ideolojik bir perspektifle bu eksen üzerinde oluşturmuştur. İşgale karşı başlatılan direnişlerin anlatıldığı ilk bölümden İzmir’in kurtuluşuna kadar geline son bölüme kadar umudun ve çaresizliğin, yıkımın ve direnişin, ölümün ve var edilen yaşamın bütün nesnel yanları materyalist bir bakış açısıyla dile getirilir. Sonuç olarak bu tarihsel çözümlemeler, temeli sınıfsal bir çelişkiye dayanan toplumsal mücadeleyi bütün gerçekliğiyle yansıtmaktadır. Kırsal bölgelerde köylüler ve ırgatlar toprak ağalarına karşı mücadele ederken, kentlerde yaşayan işçi ve emekçiler ise teslimiyetçi fikrin temsilcisi olan mülk sahiplerine karşı bir duruş sergilemişlerdir. İşte Milli Mücadele, emek kavramı çevresinde birleşip toplumsal bir güç hâline gelen halkın, içinde bulunduğu çelişkiler ekseninde ekonomik altyapıyı değiştirmek için yürüttüğü kavgadır. Düşman işgaline karşı başlatılan direniş, emperyalizme karşı verilen bir mücadele olarak, sadece sınırlar dâhilindeki toprakların müdafaası için değil, o sınırlar içerisinde yaşayan toplumun refahı için gerçekleştirilmiştir. Bu refah düzeyinin üretmek, üretilene sahip olmak, yaşamını emek ve mücadele bilinciyle sürdürmek ile elde edilebileceği ise ana kahraman olarak seçilen kişiler, kişilerin toplumsal yaşamdaki yerleri ve tarihin akışına karşı duruşları bağlamında destanın bütünlüklü yapısından çıkarılabilecek bir ana fikirdir. Sekizinci bapta Nurettin Eşfak’ın cepheden konuşmalarının aktarıldığı bölümde, Mehmet Akif Ersoy’un yazdığı İstiklal Marşı sözleri üzerinden kurtuluşa dair bir eleştiri getirilir. Bu bölüm, tarihsel materyalizmin ilkelerinin bilincinde bir aydınının mücadele ve zafere dair düşüncelerini yansıtıldığı bir metin olarak okunabilir.

- Bizim İstiklal Marşı’nda aksıyan bir taraf var,

bilmem ki, nasıl anlatsam,

Âkif, inanmış adam,

fakat onun, ben,

inandıklarının hepsine inanmıyorum.

Meselâ, bakın:

“Gelecektir sana vaat ettiği günler Hakkın.”

Hayır,

gelecek günler için

gökten ayet inmedi bize.

Onu biz, kendimiz

vaat ettik kendimize.

Bir şarkı istiyorum

zaferden sonrasına dair.” (Nâzım Hikmet, 2002: 86)

Marksist eleştirinin içerik öncelikli yönelimine uygun olarak ele alınan Kuvâyi Milliye Destanı, biçim olarak içerik tarafından belirlenen bir yapıya sahiptir. Marksizmde üstyapının altyapı tarafından belirlenmesi (ve bir noktadan sonra karşılıklı belirleyicilik) olarak açıklanan temel ilke, sanatsal bağlamda içerik ve biçim üzerinde uygulanabilir bir özelliğe sahiptir. Öz olarak da adlandırılan içerik, tıpkı altyapı ögesinin üstyapıyı belirlemesi gibi biçimi belirlemektedir. Sanat, içinde bulunduğu tarihsellik bağlamında toplumu yansıtan bir etkinlik olarak kabul edildiğinde, Marksizmin diyalektik anlayışının Kuvâyi Milliye Destanı'ndaki karşılığı şöyle tespit edilebilir. Altyapıyı oluşturan madde temelli ekonomik yapı, toplumsal değişim ve dönüşümlerin meydana geldiği alan olarak sanat eserinde, içerik ile denk düşer. Kuvayi Milliye Destanı'nda içerik, olay örgüsünü oluşturan 1919-1922 yılları arasındaki Milli Mücadele dönemidir. Bu, aynı zamanda diyalektiğin ilk aşaması olan teze karşılık gelmektedir. Marksist kuramda üstyapı öğelerinin toplumsal değişim ve dönüşümlere karşı direnmesinin sanattaki karşılığı, içerik ile biçim ve üslup çatışmasıdır. Bu da diyalektiğin ikinci aşaması olan antitezdir. Kuvayi Milliye Destanı üzerinde yapılan incelemeyle döneminin şiir geleneğinden farklı olarak işlenmiş dili ve biçimi, toplumsal kaynaklı içerik tarafından belirlenen ve kalıplaşmış destan geleneğinin biçim anlayışını yıkan bir yapı ile karşılaşılır.

Nâzım Hikmet'in bu eserinde hem klasik şiirin aruz ölçüsü hem de halk şiirinin hece ölçüsü ile yazma geleneğinden koptuğu görülür. Buna karşın şiirdeki ritim, ikilemeler, ses tekrarları ve serbest biçimde dağıtılmış uyaklarla oluşturulmuş, içeriğe uygun bir biçim yaratılmıştır.

Metinden alınan bazı parçalarla “l”, “k”, “n”, “r” ünsüzleriyle oluşturulan ses tekrarlarına verilebilecek örnekler şöyledir:

Derisi ısı ısı ısı,

gözleri ateşten al,

dili çatıldı.

Birden bir kurşun gelip

kafasını aldı.

Hayvan devrildi kaldı. (Nâzım Hikmet, 2002: 19)

[...]

Kerim durdu.

Biraz zor nefes alıyordu.

Geyve'ye girdi ertesı akşam.

Beli o kadar ağrıyordu ki

inemedi beygirden

indirdiler.

Kerim'i yaylıya bindirdiler. (Nâzım Hikmet, 2002: 33)

[...]

Ve birdenbire

öyle kahrolup duydu ki insansızlığı

yıldı elleri

yüklendi küreklere

kırıldı kürekler ((Nâzım Hikmet, 2002: 43)

[...]

Kendi halinde yürüyor hayvan

ortasında demiryolunun

sallana sallana,

ağır ağır. (Nâzım Hikmet, 2002: 64)

[...]

Gece aydınlık ve sıcak

ve kağınlarda tahta yataklarında

koyu mavi humbaralar çırılçıplaktı. (Nâzım Hikmet, 2002: 71)

Yukarıda alıntılanan parçalarda bulunan “ışıl ışıl”, “sallana sallana”, “ağır ağır” gibi ikilemelerle şiirde akıcılığı sağlayan bir ses dengesi kurulmuştur. Öte yandan içeriğin çelişki ve çatışmaların birliğiyle oluşturulduğu metin, biçimsel anlamda da karşıt yapıları bir arada bulundurmaktadır. Nâzım Hikmet bu yapısal çelişkiyi zıt anlamlı kelimeleri yan yana veya aynı cümlede kullanarak oluşturmuş, bu anlamda karşıtlıkların bütünlüğünü şiirine işlemiştir. Söz edilen yapısal özellik, metinden alınan bazı parçalarla şöyle gösterilebilir:

Siperi bir gül fidanıydı onun,

gül fidanı dibinde yatıyordu ki yüzükoyun

ak bir taşın ardından

kara bir yılan

çıkardı kafasını. (Nâzım Hikmet, 2002: 19)

[...]

Allah *büyük*

ama kayık *küçük* demiş Yahudi. (Nâzım Hikmet, 2002: 42)

[...]

Zemheriler *bitti* diyelim,

hamsin ya *başladı*, ya başlıyor. (Nâzım Hikmet, 2002: 59)

[...]

Sonra, göz alabildiğine yol:

sılaya gittiğimiz,

gurbette görüldüğümüz (Nâzım Hikmet, 2002: 62)

[...]

Hay anasını,

ay da denize düşmüş

toplamp dağılıyor,

dağılıp toplanıyor. (Nâzım Hikmet, 2002: 66)

[...]

Kavgadan *önce* Kartal'da bahçıvandı,

kavgadan *sonra* Kartal'da bahçıvan... (Nâzım Hikmet, 2002: 67)

[...]

Gündüz güneşin,

gece yıldızların altında kayalardır. (Nâzım Hikmet, 2002: 81)

Nâzım Hikmet, Rus şair Mayakovski'den etkilenerek kendi şiirine uyarladığı kırık dizelerle, dörtlüklerle yazılan destan geleneğini yıkmıştır.

Ateşi ve ihaneti gördük

Ruhumuz fırtınalı, etimiz mütehammil.

Sevgisiz ve ihtirassız çıplak devler değil,

inanılmaz zaafı, korkunç kuvvetleriyle,

silahları ve beygirleriyle insanlardı dayanan.

Beygirler çirkindiler,

bakımsızdılar,

hasta bir fundalıktan yüksek değillerdi.

Fakat bozkırda kışneyip köpürmeden

sabırlı ve doludizgin koşmasını biliyorlardı.

İnsanlar uzun asker kaputluydu,

yalnayaktı insanlar.

İnsanların başında kalpak,

yüreklerinde keder,

yüreklerinde müthiş bir ümit vardı.

İnsanlar devrilmişti, kedersiz ve ümitsizdiler. (Nâzım Hikmet, 2002: 38)

Kuvâyi Milliye Destanı'nda şair, bir kurtuluş destanı olarak seçkin kişileri veya kesimi değil de kurtuluşu bizzat gerçekleştiren bir toplumu anlatması sebebiyle destanın özüne uygun biçimi folklorik ürünlerin de katkısıyla yakalamıştır. Halk türküleri, marşlar, anlatılar ve deyimlerle zenginleştirilen metin, odağına aldığı kitleyi en açık biçimde yansıtabilmektedir.

Çarşambayı sel alır,

bir yâr sever

el alır,

kanadı kırılır

çöllerde kalır,

ölmeden mezara koyarlar onu. (Nâzım Hikmet, 2002: 49)

[...]

Ve türkü söylerken, her nedense her zaman yaptığı gibi,

sesini incelterek marş okuyor genç Türk köylüsü:

“Ankara’nın taşına bak,

gözlerimin yaşına bak...” (Nâzım Hikmet, 2002: 48)

Destanın özüne uygun içeriğin belirlenmesi, Marksist kuram bağlamında üstyapının devrim ile değiştirilerek altyapıya uygun ideolojik bir üstyapının kurulması olarak da açıklanabilir. Bu son aşama, diyalektiğin sentez aşaması olup içerik ve biçimin birbiriyle uyum hâlidir. Bu aşamadan sonra metin, sanat eseri olarak kabul edilebilmektedir. Nâzım Hikmet, “kendi yetenekleri ile çağının doğurganlığı arasında oluşan bir kişilik” (Kuzulugil, 2002: 55) olarak hem edebi birikiminden hem de çağının toplumsal enerjisinden aldığı ilhamla, sanatını üzerine inşa ettiği toplumsallığa uygun bir biçim ve üslup oluşturmuştur. Kimi zaman halk edebiyatının sözlü ürünlerinden ödünç aldığı metinlerle, kimi zaman kırık dizeler arasına ustaca yerleştirdiği uyaklar ile, kimi zaman da kullandığı kelimelerin ses özellikleriyle oluşturduğu biçimsel özellikler, ideolojik bir zeminde, kaynakları tarihsel maddeciliğe dayalı bir çelişki bağlamında ele alınmalıdır.

Şair, tarihsel yönden bir kırılma noktası olan Kurtuluş savaşını, somut olay örnekleriyle anlatmıştır. Anlatılan zaman diliminin kısa bir zaman değil, birkaç yıllık süreç olması ve coğrafi olarak birden fazla mekânı ele alması, olay örgüsünün bütünselliğini sağlamak adına yeni bir biçimi gerekli kılmıştır. Bu bakımdan Nâzım Hikmet, destan türünü sadece içerik açısından değil, biçim açısından da birtakım değişikliklerle kullanır. İçerik olarak savaşın ve mücadelenin sürdüğü coğrafyalarda insan ve toplum öğelerine yönelen şairin, anlattığı olayların akıcılığına

uygun olarak destan biçimini seçtiği söylenebilir. Bu sebeple Nâzım Hikmet-in toplumsal olayların ifadesiyle oluşturduğu içeriğe uygun bir biçim belirlemiştir. Sanatına yansıttığı ideolojik duruşuyla temellendirdiği toplumsal çelişkiyi, içerik bağlamında çözümlerken aynı zamanda biçimsel bir yeniliği ortaya çıkarır. Teorik düzlemde içeriğin biçimi belirlemesi olarak ifade edilen durum, Kuvayi Milliye Destanında en somut karşılığını bulmuştur.



7. SONUÇ

Bu çalışmada Nâzım Hikmet'in Şeyh Bedreddin Destanı ve Kuvâyi Milliye Destanı isimli eserleri, Marksist eleştiri açısından incelenmiş, metinlerde yer alan Marksist estetik öğeleri ortaya çıkarılarak açıklanmıştır.

Öncelikle bir düşünce sistemi olarak Marksizmin ne olduğu anlatılmış, sonrasında Marksizm ve sanat ilişkisi bağlamında Marksist estetik algı üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur. Edebi esere Marksist estetiğin ana izleği doğrultusunda yaklaşımını öngören Marksist eleştiri ise bütün bu teorik çalışmalar sonucunda elde edilen sorularla açık ve net bir yöntem hâline getirilmiştir.

Toplumsal değişimi üretim biçimleri, üretim güçleri ve üretim ilişkileri kavramları ile açıklayan Marksizm, sanatsal üretimi de böyle bir zeminde incelemektedir. Bu durum, altyapı ve üstyapı öğeleri bağlamında ele alındığında, bir üstyapı ögesi olan sanat, ekonomik üretim ile belirlenen altyapı tarafından şekillenir. Buna göre sınıfsal çelişki ve çatışmalarla değişen altyapı, sanatsal üretimin de belirleyicisidir. Edebi esere Marksist estetik algının temel ilkelerinden hareketle yaklaşan Marksist eleştiri, eserin toplumsal bir bilincin ürünü olduğu ön kabulünden yola çıkarak eserde tarihsel bir çağın izlerini arar. Buna göre eserde ele alınan konu her ne olursa olsun, kendisi de toplumsal bir varlık olan sanatçı, içinde yaşadığı tarihsel dönemin koşullarını bireysel duygu ve düşünceleri, kültürel birikimi, ideolojik duruşu ve estetik kaygılarıyla meydana getirdiği bilincinden süzerek yansıtmaktadır. Bu bakımdan Nâzım Hikmet'in tarihe mal olmuş toplumsal olayları yansıttığı eserlerinde odak alınan nokta, sanatçının yaşam öyküsü ve bu yaşam öyküsü ile bütünleşen sanatçı kimliği değil, toplumun bir parçası olarak içinde yaşadığı çağın gerçekliğini anlamlandırma biçimidir. Bu sebeple metin inceleme çalışmaları Marksizm'in temel ilkeleri ve bu ilkeler etrafında şekillendirilen Marksist estetik algı çerçevesinde yapılmıştır. Bu çerçevede Marksist eleştiri kuramının esere yaklaşımını somutlaştırmak adına belirlenen sorulara verilen yanıtlar ile bütünsel bir eleştiri faaliyeti yürütülmüştür. Ele alınan eserin yazıldığı çağın tarihsel özellikleri ile eserde yansıtılan gerçekliğin ne derece örtüştüğü sorusu ile başlanan metin inceleme çalışmaları, esere konu olan toplumsal yapının özellikleri analiz edilerek devam etmiştir. Toplumun üretim ilişkileri ve üretim biçimleri bağlamında ekonomik yapının özellikleri üzerinde durulmuş, bu ilişkiyi oluşturan üretim araçlarının yanı sıra üretici güçler de incelemeye konu edilmiştir. Bu aşamada metnin karakter ve tip kadrosunu meydana getiren kişiler, anlatının olay örgüsündeki çelişkiyi ortaya koymak adına sömüren-sömürülen, ezen-ezilen gibi çelişkiler dâhilinde ifade edilmiştir. Böylece metinde yer verilen karakter ve tiplerin dönemin sosyal yapısını temsil gücü üzerinde durulmuştur.

Eserlerin biçimsel özellikleri, yine Marksist estetik algının altyapı ve üstyapı unsuru çözümlemelerinden hareketle ortaya koyduğu biçimsel arayış açısından incelenmiştir. Biçimin belirlenim noktasının içerik olduğu ilkesinden hareketle içerik unsurlarının biçimsel özelliklerle uyumu dikkate alınmıştır.

14. Yüzyılda Osmanlı toplumunun panoramasını çizen Şeyh Bedreddin Destanı, Nâzım Hikmet'in Marksist bir bakış açısıyla yön verdiği kurgusal zeminde, toplumsal bir çelişki ile derinleşen isyan hareketidir. Tarım ve hayvancılık üzerinden üretim yapan bir toplumun üretim ilişkileri ve mülkiyet hakkı bağlamında yaşadığı sınıfsal çelişkileri Marksist bir yorumla ele alan Nâzım Hikmet, üç ayrı koldan örgütlenerek büyüyen toplumun iktidar sınıfa karşı mücadelesini aktarmıştır. Köylü sınıfın yönetici sınıfa karşı yürüttüğü toplumsal hareketin altyapısını oluşturan sınıfsal çelişkiyi, şiiri inşa ettiği kurgusal zeminde, dönemin gerçekliğinden kopmadan yansıtmıştır. Olayın anlatıldığı çağ ile olayın gerçekleştiği çağ arasında organik bir bağlantı kurarak verilen mücadelenin önemini vurgulayan Nâzım Hikmet, böylece içeriği diyalektik bir zemine yerleştirmiştir.

Kurtuluş Savaşı'nın 1918-1922 yılları arasından bazı kesitlerinin bir araya getirilerek oluşturulduğu Kuvâyi Milliye Destanı, emperyalizme ve emperyalizmin işbirlikçilerine karşı verilen mücadelenin bütünsel bir haritasını oluşturur. Yine tarihsel bir olayın aktarıldığı şiirde, çağın gerçekliği sınıfsal bir zeminde analiz edilmiştir. İşgalci kuvvetlere karşı yurdunu savunan halk, kitlesel bir mücadelenin öznesi olarak ele alınmış, bu mücadelenin yapısını oluşturan ezen-ezilen karşıtlığı, emekçi sınıfın sınıf mücadelesi olarak da ifade edilmiştir. Nitekim sözü edilen yurt savunması, emperyalizme ve emperyalizmle iş birliği yapan iktidar sınıfa karşı bir mücadele olmakla birlikte ekonomik altyapının değiştirilmesi ve bu yolla üretim ilişkilerinin yeniden kurulması anlamını da taşır.

Nâzım Hikmet, bahsi geçen şiirlerinde döneminin tarihselliğini yansıtırken nesnel gerçeklikten kopmamış, olay örgüsünü oluşturan çelişki ve çatışmaları bütün boyutlarıyla ele almıştır. Marksist estetiğin başat ilkelerinden olan toplumcu bakışı hareket noktası olarak seçmiş, toplumun ekonomik yapısı ve bu yapıyı oluşturan öğeleri kurgusal zeminde olay örgüsüne yedirerek aktarmıştır. Toplumsal üretim ilişkileri ve bu ilişkiyi ayakta tutan üretim biçimi üzerinde durulmuş, sosyal yapı bu bağlamda ifade edilmiştir. Şiirlerde yer alan kişi ve karakterler, bu toplumsallığın bir parçası olarak olayların geçtiği dönemin gerçekliğine uyar niteliktedir. Nitekim kişi ve karakterler sıkça ait oldukları sınıfa dair konuşma, diyalog ve deyimlerle desteklenmiş, bu yolla gerçekliği pekiştirilmiştir. Kişi ve karakterlerin metinlerdeki yeri salt şairin kendi bakış ve değerlendirmeleriyle değil, ait olduğu çağın ve koşulların içinde varlık ediniş biçimleriyle belirlenmiştir.

Metinlerdeki olay örgüsünü oluşturan çelişki ve çatışmalar, Marksizm'in temel unsurlarını meydana getiren öğelerin karşıtlığı ile örtüşür niteliktedir. Ekonomik altyapı

tarafından belirlenen üstyapı öğeleri, insan ve toplumun sahip olduğu tüm değer ve birikimi doğrudan etkilemekte, kitlesel mücadeleler öncelikle bu yapısal belirlenim ile açıklanabilmektedir. Örneğin Kuvâyi Milliye Destanı'nda aktarılan kitlesel hareket, en genel ifadeyle işgalci güçlere karşı verilen bir yurt savunmasıdır. Fakat bu mücadele aynı zamanda içinde yaşadığı coğrafyada özgürce hareket edip üreten, ürettiğini özgürce tüketmek isteyen, emeğinin karşılığını sorgulayan bir kitlenin mücadelesidir. Bu sebeple mücadele, yalnızca emperyalizme değil, emperyalizmle iş birliği yapan toprak ağalarına, yönetici sınıfa ve teslimiyetçi fikir sahiplerine karşı yürütülmüştür. Öte yandan Şeyh Bedreddin Destanı'nda anlatılan halk ayaklanmasının doğrudan mülkiyet ve üretim biçimi sorunu temelli olduğu açıktır. Her iki metinde de sömüren-sömürülen karşıtlığı söz konusudur ve madde temelli ekonomik altyapının değiştirilmesine yöneliktir.

Şiirlerin üzerine inşa edildiği tez, Marksist bir düşüncenin bütün izlerini taşımakla birlikte, çağın ve coğrafyanın koşulları göz ardı edilmeksizin geliştirilmiştir. Marksizm'in işçi sınıfı ve burjuvazi karşıtlığı, hem Osmanlı sınırları içinde hem de Anadolu coğrafyasında köylü sınıfın ağırlıkta olması sebebiyle emekçi sınıf olarak genellenmiştir. Sınıfsal karşıtlıkların nitelik ve koşulları farklılık göstermekle birlikte temeli aynı hedefi gösteren bir amaca yönelik çatışma içerisinde bulunması söz konusudur. Bu bakımdan Nâzım Hikmet, Marksist ideolojiyi içinde yaşadığı çağın koşullarına uygun bir hâle getirmiştir. Olay örgüsünü üzerine kurduğu diyalektik zemini her durumda öne çıkarmış, emekçi sınıfın galip geleceği inanç ve öngörüsünü gerek karakterleri konuşurmak yoluyla gerekse olayların gidiş yönü itibarıyla ifade etmiştir.

Kendisini Marksist Komünist bir şair olarak tanımlayan Nâzım Hikmet, Marksizm'i sadece politik düşünce düzeyinde bırakmamış, eserlerini bu temel fikir üzerinde şekillendirmiştir. Şeyh Bedreddin Destanı ve Kuvâyi Milliye Destanı, bu bağlamda, bir ideolojinin propagandasını yapmak yerine bu ideolojinin sanata dönük temel savlarıyla oluşturulmuş, hem içeriksel hem de biçimsel manada bütünlüklü bir estetik algı düzeyine getirilmiş bir yapı üzerine inşa edilmiştir.

KAYNAKLAR

- [1]. Akdere, İ. (2010). *Marksizmde temel kavramlar*. İstanbul: Evrensel.
- [2]. Akdik, H. M. (2011). *Kuvâyi Milliye ve Şeyh Bedreddin Destanı'nda halk edebiyatının dönüşümü*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- [3]. Aksan, D. (2009). *Nâzım Hikmet şiirinin gücü*. İstanbul: Bilgi.
- [4]. Atatürk, M. K. (1981). *Söylev (Nutuk)*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- [5]. Aymaz, G. (2007). *Sanatsal üretimin toplumsal oluşumu Nâzım Hikmet'in "memleketimden insan manzaraları" örneği*. Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- [6]. Belge, M. (1997). *Marksist estetik Christopher Caudwell üzerine bir inceleme*. İstanbul: Birikim.
- [7]. Benjamin, W., Lukacs, G., Adorno, T. W., Brecht B. ve Bloch, E. (2006). *Estetik ve politika*. İstanbul: Alkım.
- [8]. Bezirci, A. (2007). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Evrensel.
- [9]. Bottomore, T. (1993). *Marksist düşünce sözlüğü*. (Çev. M. Tuncay) İstanbul: İletişim.
- [10]. Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve estetik kuramları*. Bursa: Asa.
- [11]. Burns, E. (2012). *Marksizm nedir*. (Çev. M. Dikmen) İstanbul: Yordam.
- [12]. Çalışlar, A. (1985). Maddecî estetik ve sanat kuramı ile toplumcu gerçekçiliğe bakış II. *Varlık*, 930, 3-12.
- [13]. Eagleton, T. (2012). *Marksizm ve edebiyat eleştirisi*. (Çev. U. Özmakas) İstanbul: İletişim.
- [14]. Eagleton, T. (2015). *Eleştiri ve ideoloji marksist edebiyat teorisi üzerine bir çalışma*. (Çev. S. Kılıç) İstanbul: İletişim.
- [15]. Eagleton, T. (2011). *Edebiyat kuramı*. (Çev. T. Birkan) İstanbul: Ayrıntı.
- [16]. Engels, F. (2006). *Doğanın diyalektiği*. (Çev. A. Gelen) Ankara: Sol.
- [17]. Fischer, E. (1995). *Sanatın gerekliliği*. (Çev. C. Çapan) İstanbul: Payel.
- [18]. Fuat, M. (2000). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Adam.
- [19]. Gürsel, N. (2008). *Dünya şairi Nâzım Hikmet*. İstanbul: Doğan.
- [20]. Hitchcock, L. A. (2013). *Kuramlar ve kuramcılar çağdaş düşüncede antik edebiyat*. (Çev. S. Pekşen) İstanbul: İletişim.
- [21]. Jameson, F. (2013). *Marksizm ve biçim*. (Çev. M.H. Doğan) İstanbul: Yapı Kredi.
- [22]. Jimenez, M. (2008). *Estetik nedir*. (Çev. A. Karaçoban) İstanbul: Doruk.
- [23]. Kagan, M. (1982). *Estetik ve sanat*. (Çev. A. Çalışlar) İstanbul: Altın Kitaplar.
- [24]. Kula, O. B. (2009). *Marksist ideoloji ve edebiyat*. Ankara: Kanguru.
- [25]. Kuzulugil, M. (2002). Nâzım 100 yaşında. *Gelenek*, 71, 55-57.
- [26]. Lefebvre, H. (1990). *Marksizm nedir*. (Çev. V. Günyol) İstanbul: Alan.

- [27]. Lequenne, M. (2000). *Marksizm ve estetik*. (Çev. A. Aydın, Y. Aydın, E. Bener) İstanbul: Yazın.
- [28]. Lenin, V. İ. (2003). Karl Marx Marksizmin bir açıklaması ve kısa bir biyografik özeti. (Çev. V. Erdoğan) İstanbul: Eriş.
- [29]. Lukacs, G. (1999). *Estetik I*. (Çev. A. Cemal) İstanbul: Payel.
- [30]. Lukacs, G. (1981). *Estetik II*. (Çev. A. Cemal) İstanbul: Payel.
- [31]. Lukacs, G. (1998) *Tarih ve sınıf bilinci*. (Çev. Y. Öner) İstanbul: Belge.
- [32]. Lukacs, G. (2000). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. (Çev. C. Çapan) İstanbul: Payel.
- [33]. Lukacs, G. (2004). *Marksist imgelem*. (A. Şimşek, M. Göbenli, V. Atayman, Hrz.) İstanbul: Yeni Hayat.
- [34]. Mandel, E. (1996). *Marksizme giriş*. (Çev. O. Dilber vd.) İstanbul: Yazın.
- [35]. Marks, K. ve Engels, F. (2004). *Felsefe üzerine*. (Çev. M. Türdeş) İstanbul: Morpa.
- [36]. Marx, K. (1979). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı*. (Çev. S. Belli) İstanbul: Sol.
- [37]. Marx, K., Engels F., Lenin V. (1996). *Sanat ve edebiyat*. (Çev. A. Çalışlar) İstanbul: Evrensel.
- [38]. Marx, K. ve Engels F. (2016). *Sanat ve edebiyat üzerine*. (Çev. M. Belge) İstanbul: Birikim.
- [39]. Marx, K. – Engels, F. (2010). *Komünist manifesto ve hakkında yazılar*. (Çev. N. Satlıgan, T. Ağaoğlu, O. Göçmen, Ş. Alpagut) İstanbul: Yordam.
- [40]. Marx, K. – Engels, F. (2010). *Alman ideolojisi Feuerbach*. (Çev. S. Belli) Ankara: Sol.
- [41]. Marx, K. (1979). *Ekonomi politiğin eleştirisine katkı*. (Çev. S. Belli) Ankara: Sol.
- [42]. Moran, B. (2005). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- [43]. Nâzım Hikmet (2012). *Sanat ve edebiyat üstüne*. (A. Çalışlar, Ed.) İstanbul: Evrensel.
- [44]. Nâzım Hikmet (2002). *Kuvâyi Milliye şiirler: 3*. İstanbul: Yapı Kredi.
- [45]. Nâzım Hikmet (2013). *Benerci kendini niçin öldürdü*. İstanbul: Yapı Kredi.
- [46]. Nureddin, V. (1995). *Bu dünyadan Nâzım geçti*. İstanbul: İlke.
- [47]. Oktay, A. (2008). *Toplumcu gerçekçiliğin kaynakları*. İstanbul: İthaki.
- [48]. Özarslan, E. (2003). *Nâzım Hikmet hayatı ve şiiri*. Yayımlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- [49]. Plehanov, G. (1987). *Sanat ve toplumsal hayat*. (Çev. C. Karakaya) İstanbul: Sosyal.
- [50]. Raymond, W. (1990). *Marksizm ve edebiyat*. (Çev. E. Tarım) İstanbul: Adam.
- [51]. Savran, S. (2016). İki devrimin hikâyesi: Nâzım, Bedreddin ve 1416 ihtilali. *Devrimci Marksizm*, 26, 107-158.
- [52]. Sertel, Z. (2005). *Mavi gözlü dev*. İstanbul: Dünya.
- [53]. Stalin, J. (1974). *Diyalektik ve tarihi materyalizm*. (Çev. Z. Seyhan) Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- [54]. Şanlıer, S. (2016). *Nâzımdan eksik kalanlar*. İstanbul: Yazılama.

- [55]. Tanrıbuyurdu, E. (2010). *Marksist edebiyat eleştirisi ve Fethi Naci'nin eleştiri anlayışı*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- [56]. Thompson, G. (1996). Marksizm ve şiir. (Çev. C. Çapan) İstanbul: Adam.
- [57]. Timuçin, A. (2002). *Nâzım Hikmet'in şiiri*. İstanbul: Bulut.
- [58]. Troçki, L. (1976). *Edebiyat ve devrim*. (Çev. H. Portakal) İstanbul: Köz.
- [59]. Tunalı, İ. (1983). *Estetik beğeni*. İstanbul: Say.
- [60]. Tunalı, İ. (1976). *Marksist estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- [61]. Tunalı, İ. (2004). *Estetik*. İstanbul: Remzi.
- [62]. Voloşinov, V. N. (2001). *Marksizm ve dil felsefesi*. (Çev. M. Küçük) İstanbul: Ayrıntı.
- [63]. Weber, A. (1998). *Felsefe tarihi*. (Çev. H. V. Eralp) İstanbul: Sosyal.
- [64]. Williams, R. (1990). *Marksizm ve edebiyat*. (Çev. E. Tarım) İstanbul: Adam.
- [65]. Yılmaz, M. (2013). İsmet Özel'in Sevgilim Hayat şiirinin Marksist estetik açısından tahlili. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 49, 211-222.
- [66]. Yücel, T. (2009). *Eleştiri kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- [67]. Yürek, H. (2013). Bir kurtuluş savaşı hikâyesi: Kuvâ-yı Milliye. *Türk Harp Edebiyatı Konulu I. Uluslararası Türkiyat Sempozyumu Bildiri Kitabı*.
- [68]. Zima, P. (2006). *Modern edebiyat teorilerinin felsefesi*. (Çev. M. Özsarı) Ankara: Hece.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Durdane Çiğdem YAMAN

Doğum Tarihi : 12.12.1986

E-mail : dcigdemy86@gmail.com

Öğrenim Durumu :

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Yıl
Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı	Mersin Üniversitesi	2003-2008
Yüksek Lisans	Türk Dili ve Edebiyatı	Mersin Üniversitesi	2012-2017
Doktora			

Görevler :

Görev Ünvanı	Görev Yeri	Yıl
----	----	----

ESERLER (Makaleler ve Bildiriler)

1. Sebzecioğlu, T – Yaman, Ç. (2013) “Kar Romanı İle Cinnet (The Shining) Filmi Arasında Mekan Odaklı Bir Karşılaştırma”, Turkish Studies, Volume 8, Issue 13, s. 1343-1355.
2. Yürek, H – Yaman, Ç. (2016) “Kuvayi Milliye Destanı’nın Marksist Eleştiri Bağlamında İncelenmesi”, Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi – İnsan ve Toplum Bilimleri (IBAD 2016), s. 162-181, Madrid/İspanya.