



**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**  
**Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**EDEBİYATTA YANLILIK SORUNSALI VE YANLILIĞIN  
YAZINSAL YAPITLARDAKİ OLUŞTURUM BİÇİMLERİ**

**Gülşah KIRAN ELKOCA**

**Doktora Tezi**

**Ankara, 2021**



**EDEBİYATTA YANLILIK SORUNSALI VE YANLILIĞIN  
YAZINSAL YAPITLARDAKİ OLUŞTURUM BİÇİMLERİ**

**Gülşah KIRAN ELKOCA**

**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

**Doktora Tezi**

**Ankara, 2021**

## KABUL VE ONAY

Gülşah KIRAN ELKOCA tarafından hazırlanan "EDEBİYATTA YANLILIK SORUNSALI VE YANLILIĞIN YAZINSAL YAPITLARDAKİ OLUŞTURUM BİÇİMLERİ" başlıklı bu çalışma, 29.01.2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

---

Doç. Dr. Erkan ZENGİN (Başkan)

---

Prof. Dr. Onur Bilge KULA (Danışman)

---

Prof. Dr. Dursun ZENGİN (Üye)

---

Prof. Dr. Cemal SAKALLI (Üye)

---

Doç. Dr. Nihat ÜLNER (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN  
Enstitü Müdürü

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezimin aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. <sup>(1)</sup>
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren - ay ertelenmiştir. <sup>(2)</sup>
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. <sup>(3)</sup>

29/01/2021

**Gülşah KIRAN ELKOCA**

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir \*. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.  
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

\* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

## ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. Onur Bilge KULA** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

**ARAŞ. GÖR. GÜLŞAH KIRAN ELKOCA**

*Babama ve Oğlum Dora'ya...*

## TEŞEKKÜR

Hacettepe Üniversitesi'nde lisansüstü eğitimim, akademik görevim boyunca ve bu çalışmanın tamamlanması sürecinde kıymetli bilgi ve tecrübeleriyle yol gösteren, değerli danışman hocam Prof. Dr. Onur Bilge Kula'ya sergilediği yoğun emek, sabır ve anlayışı için teşekkürü borç bilirim.

Tez izleme komitelerinde ve tez savunma sınavında yer alan jüri üyeleri değerli hocalarım Prof. Dr. Dursun Zengin, Prof. Dr. Cemal Sakallı, Doç. Dr. Nihat Ülner ve Doç. Dr. Erkan Zengin'in değerli katkılarıyla somutlaşmış olan bu çalışma için kendilerine teşekkür ederim.

Başta Prof. Dr. Musa Yaşar Sağlam olmak üzere Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'ndeki tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma orada bulunduğum süreç içerisinde değerli bilgi ve deneyimlerini benimle paylaştıkları için teşekkürlerimi sunarım.

Bana her zaman inanan ve hep destekleyen değerli ve sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Türkan Soman Çelik'e, çalışmamın en başından sonuna kadar her başım sıkıştığında tereddütsüz yardımına yetişen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Fırat Erikli'ye, hiçbir konuda yardımını esirgemeyen Ahmet Bozkurt'a çok teşekkür ederim.

Manevi desteklerini her zaman hissettiğim aileme, eşime, kuzenlerim Semra Kıran ve Sema Tanyerli'ye, fikirleri ve deneyimleriyle bana katkıda bulunan başta Müge Arslan Karabulut, Ali Serinkoz ve Koray Baki olmak üzere tüm arkadaşlarıma ayrıca teşekkür ederim.



## ÖZET

KIRAN ELKOCA, Gülşah. *Edebiyatta Yanlılık Sorunsalı ve Yanlılığın Yazınsal Yapıtlardaki Oluşturum Biçimleri*, Doktora Tezi, Ankara, 2021.

Sanat ve edebiyatın, ideoloji ve toplum arasında nasıl bir konumda yer aldığı ve alması gerektiği üzerine birçok görüş vardır. Edebiyatta yazarın veya şairin ideolojisini yapıtlarına yansıtıp yansıtması özgür seçimidir. Yanlılık, sanat ve edebiyatın estetik yapısını belirleyen unsur olmadığı sürece ve yanlı sanatçı veya yazar eserlerine yüksek estetik sanatsal özellik kazandırıyor, burada yanlı tutum olumsuz bir nitelik olarak görülmemelidir.

Sömürülen ve ezilen halkın yaşadıklarına tanıklık eden Bertolt Brecht ve Nazım Hikmet baskıya karşı halkın direnişini estetikleştirilen yapıtlarıyla çok açık şekilde yanlılıklarını ortaya koymuş yazarlardır. Nazım Hikmet, sanatçının önemli özelliğinin dünya görüşü olduğunu ve taraf olmasının bu nedenle gerekli olduğunu belirtmektedir. Brecht ise sanat ve edebiyatı, dünyanın değişiminde önemli etmen olarak görmektedir.

Bu çalışmanın amacı, yazınbiliminde *Yanlılık* kavramının Türk ve Alman yazınından seçilen eserlerdeki rolünü ve yansımalarını karşılaştırmalı olarak, marksist, sosyolojik ve yorum-bilimsel inceleme yöntemleri ışığında açıklamaktır. Çalışmada toplumcu gerçekçiliği benimsemiş olan Brecht ve Hikmet'in ideolojik yaklaşımlarının oluşma aşamasında etkilendikleri ideoloji ve toplumsal olaylar incelenecek, öncelikle yazınsallaştırma biçimleri gösterilecek ve yanlılığın yazınsal eserlerde nasıl ve hangi biçimlerde oluşturulduğu tespit edilecektir.

### **Anahtar Sözcükler**

Yanlılık, İdeoloji, Toplumcu Gerçekçilik, Yazınsallık, Bertolt Brecht, Nazım Hikmet.

## ABSTRACT

KIRAN ELKOCA, Gülşah. The Problematic of Partiality in Literature and Its Designation Forms in Literary Works, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2021.

There are many views on how art is and should take a position between ideology and society. In literature, it is the free choice of the author or the poet to reflect his/her ideology into his/her works. As long as partiality is not the element that determines the aesthetic structure of art and literature, and when the partial artist or writer gives his/her works a high aesthetic artistic quality, partiality should not be seen as a negative quality here.

Brecht and Hikmet, who witnessed to the experiences of the exploited and oppressed people, are authors who have clearly demonstrated their partialities with their works that aestheticize the resistance of the people against oppression. Nâzım Hikmet states that the important feature of the artist is his/her world view and that it is therefore inevitable for the artist to be a party. Brecht, on the other hand, sees art and literature as by product in changing the world.

In this study, ideology and social events influenced by the ideological approaches of Brecht and Hikmet will be examined, and primarily the literary forms of partiality will be shown and how partiality is created in literary works will be determined. The aim of this study is to explain the role and reflections of the concept of partiality in literary science in selected works of Turkish and German literature in the light of comparative marxist and sociological examination methods. In addition, it is aimed to show the repercussions of the partial attitudes of Brecht and Hikmet put forward by holding aesthetics above their ideology in German and Turkish literature.

**Keywords:** Partiality, ideology, socialist realism, literariness, Bertolt Brecht, Nazım Hikmet.

## ZUSAMMENFASSUNG

KIRAN ELKOCA, Gülşah. *Parteilichkeitsproblematik in der Literatur und Ihre Erscheinungsformen in den literarischen Texten*, Inauguraldissertation, Ankara, 2021.

Es gibt die unterschiedlichen Meinungen in Bezug auf die Positionierung der Kunst und ihres Konstrukts im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Ideologie und Gesellschaft. Die Parteilichkeit oder Unparteilichkeit in der Literatur macht die individuell-freie Tendenz der SchriftstellerInnen aus. Diese Tendenz fungiert auch auf der sprachlichen Ebene. Es ist von großer Bedeutung, dass die parteiliche SchriftstellerInnen zur Literatur einen höchst ästhetisch-künstlerischen Beitrag leisten kann. Da die Parteilichkeit allein nicht der einzige Bestandteil ist, der die ästhetische Struktur eines Kunstwerks bestimmt, lässt sie sich in ihr (Literatur oder Kunst) auch nicht als negativ betrachten.

Nach Nazım Hikmet ist das wichtigste Merkmal eines Künstlers seine Weltansicht, die zugleich eine Parteilichkeit des Künstlers voraussetzt. Brecht sieht die Kunst und Literatur als ein Nebenprodukt in der Veränderung der Welt. Hikmet und Brecht, ästhetisieren den Widerstand des Volkes gegen die Unterdrückung und verkörpern sich gleichzeitig klar als parteiliche Dichter.

Dieser Beitrag erörtert den ideologischen Parteilichkeitsdiskurs in der deutschen und türkischen Literatur bei Brecht und Hikmet. Bei dieser Untersuchung des Parteilichkeitsdiskurses werden vor allem die Literarisierungsweisen der Parteilichkeit dargestellt und diese Problematik aus einem philosophisch-gesellschaftlichen Blickwinkel betrachtet. Diese Arbeit versucht einen Ansatz aufzuzeigen, wie sich dieser in literarischen Werken artikulieren lässt. Das Ziel dieses Beitrags ist es, die Rolle des Begriffs *Parteilichkeit* in der Literaturwissenschaft, sowie die Widerspiegelung auf ausgewählte Werke durch eine komparatistische Methode zu veranschaulichen. Dabei wird versucht, die Reflexionen des Parteilichkeitsdiskurses auf dem Gebiet der deutsch- und türkischsprachigen Literatur, am Beispiel von Nazım Hikmet und Bertolt Brecht, darzustellen.

**Schlüsselwörter:** Parteilichkeit, Ideologie, Sozialistischer Realismus, Literarizität, Bertolt Brecht, Nazım Hikmet.

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	<b>i</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	<b>ii</b>
<b>ETİK BEYAN</b> .....	<b>iii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>v</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vii</b>
<b>ZUSAMMENFASSUNG</b> .....	<b>viii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>ix</b>
<b>TABLolar DİZİNİ</b> .....	<b>xiii</b>
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b> .....	<b>xiv</b>
<b>KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....	<b>xv</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: EDEBİYATTA İDEOLOJİ, YANLILIK VE GERÇEKÇİLİK</b>	
<b>TARTIŞMALARI</b> .....	<b>13</b>
<b>1.1.İDEOLOJİ VE İDEOLOJİ ELEŞTİRİSİ</b> .....	<b>13</b>
1.1.1. İdeoloji Kavramının Ayrımlaştırılması.....	17
1.1.2. Marksizm ve İdeoloji Eleştirisi .....	18
1.1.3. Marksist Edebiyat Anlayışı ve Temel İlkeleri.....	21
<b>1.2. FELSEFİK, TARİHSEL VE YAZINSAL BAĞLAMDA YANLILIK ...</b>	<b>27</b>
1.2.1. Edebiyatla Yanlılık Sorunsalı ve Yanlılığın Toplumsal İşlevi.....	31
1.2.2. Yanlılığın Aktarımında Dilin Rolü .....	39
1.2.3. Edebiyatla Nesnellik ve Öznellik .....	41
1.2.4. Yazının Nitelendirilmesi, Sanat ve Edebiyatla Yan Tutma .....	44
1.2.5. Edebiyatla Yanlılık Sorunsalı ve Yan Tutma Üzerine Kuramsal Birikim ve Görüşler.....	47

1.2.5.a. Marx'a Göre Yazın, Öz-Amaçtır .....	49
1.2.5.b. Engels'e Göre Yanlılık, Durumdan Oluşmalıdır .....	50
1.2.5.c. Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath ve Franz Mehring'in Sanat ve Edebiyatta Yanlılık Sorunsalına İlişkin Görüşleri .....	51
1.2.5.ç. Georg Lukacs'a Göre Sanat ve Edebiyatta Eğilim/Yanlılık .....	52
1.2.5.d. Walter Benjamin: " <i>Belirleyici olan politik eğilim değil, yazınsal niteliktir</i> " .....	53
1.2.5.e. Theodor W. Adorno'da Angaje Edebiyat: " <i>Yazarın Yükümlülüğü Karar Değil Konu Yükümlülüğüdür</i> " .....	54
1.2.5.f. Ernst Bloch: " <i>Düşünme Yanlı Olmak Zorundadır</i> " .....	57
<b>1.3. EDEBİYATTA GERÇEKLİK VE GERÇEKÇİLİK .....</b>	<b>59</b>
1.3.1. Sanat ve Edebiyatta Gerçekçiliğin Başlangıcı, Romantik'ten Toplumcu Gerçekçiliğe Geçiş: <i>Eleştirel Gerçekçilik</i> .....	63
1.3.2. Marx ve Engels'e Göre Sanat ve Edebiyatta Gerçeklik .....	67
1.3.3. Toplumcu Gerçekçilik .....	67
1.3.4. Georg Lukacs'ın Gerçeklik Değerlendirmesi .....	69
1.3.5. Brecht - Lukacs Tartışması .....	72
1.3.6. Brecht'in Gerçeklik ve Toplumcu Gerçekçilik Anlayışı .....	75
1.3.6.a. Brecht'e Göre Hakikati Yazmanın Zorlukları .....	76
1.3.6.b. Gerçekçilik Kuramının Biçimsel Yapısı .....	82
1.3.6.c. Gerçekçi Yazma Tarzının Özellikleri .....	83
1.3.7. Nazım Hikmet'te Gerçeklik ve Toplumcu Gerçekçilik .....	85
<b>2. BÖLÜM:YAZINSALLIK VE YAZINSALLIĞIN OLUŞTURUCU ÖGELERİ</b>	<b>87</b>
<b>2.1.YAZINSALLIK KAVRAMI .....</b>	<b>87</b>
2.1.1.Rus Biçimcileri ve Yazınsallık.....	89
2.1.2. Roman Jakobson ve Dilin Şiirsel İşlevi .....	94

<b>2.2. YAZINSALLIĞIN KURGUSALLIKLA İLİŞKİSİ .....</b>	<b>95</b>
<b>2.3. BİÇİM – İÇERİK İLİŞKİSİ.....</b>	<b>97</b>
2.3.1. Brecht’e Göre Biçim ve İçerik Sorunu .....	99
2.3.2. Nazım Hikmet’e Göre İçerik ve Biçim Diyalektiği.....	100
<b>2.4. RETORİK VE RETORİĞİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ .....</b>	<b>102</b>
2.4.1. Retorik ve Poetika “ <i>Yazınsal Retorik</i> ” .....	104
2.4.2. Söz Sanatları/ Retorik Figürler .....	105
2.4.2.a. Benzetme .....	108
2.4.2.b. Aktarma.....	108
2.4.2.c. Karşıtlama.....	108
2.4.2.ç. Ses Simgeleri .....	108
2.4.2.d. Uyaklar .....	109
2.4.2.e. Yinelemeler ve Ritim .....	109
2.4.2.f. İroni (Yerine) .....	109
2.4.2.g. Öykünme .....	110
<b>3. BÖLÜM: BERTOLT BRECHT VE NAZIM HİKMET’TE YANLILIK VE</b>	
<b>YANLILIĞIN OLUŞTURUM BİÇİMLERİ .....</b>	<b>111</b>
<b>3.1. BERTOLT BRECHT VE NAZIM HİKMET.....</b>	<b>111</b>
<b>3.2. BERTOLT BRECHT.....</b>	<b>113</b>
3.2.1. Bertolt Brecht’te Yanlılık ve Yazınsal Yapıtlardaki Belirtileri .....	115
3.2.2. Marksist Düşünce Birikiminin ve Bertolt Brecht’in Sanatına Etkisi ...	117
3.2.3. Bertolt Brecht ve Frankfurt Okulu Düşünürleri .....	118
3.2.4. Bertolt Brecht’in Dünya Görüşü Açısından Sanatsal Yaratımı	
Değerlendirmesi .....	119
3.2.5. Bertolt Brecht Yazınıını Besleyen Kaynaklar .....	121

3.2.6. Bertolt Brecht'in Oluşturduğu Sanatsal Kuramlar .....	122
3.2.6.a. Epik-Diyalektik Tiyatro .....	122
3.2.6.b. Yadırgatım (Yabansılaştırma/ Yabancılaştırma) .....	127
3.2.6.c. Tarihselleştirme .....	130
3.2.7. Sezuan'ın İyi İnsanı (1938-1941) .....	131
3.2.8. Cesaret Ana ve Çocukları (1938-39) .....	136
3.2.9. Galilei'nin Yaşamı (1937-1939).....	141
<b>3.3. NAZIM HİKMET .....</b>	<b>149</b>
3.3.1. Nazım Hikmet'in Duygu ve Düşünce Dünyası ve Sanat ve Edebiyatta Yan Tutma .....	151
3.3.2. Nazım Hikmet'in Yazını Besleyen Unsurlar ve Yaratıcılık Aşamaları.....	156
3.3.3. Nazım Hikmet Yazını .....	158
3.3.3.a. Yepyeni Bir Dünya ve Yepyeni Bir Şiir: Özgür Koşuk (Serbest Nazım) .....	164
3.3.3.b. Nazım Hikmet Şiirinde Romanlaşma ve Çok Seslilik .....	171
3.3.4. Jakond ile Si-YA-U (1929) .....	174
3.3.5. Benerci Kendini Niçin Öldürdü? (1932).....	177
3.3.6. Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı (1936) .....	182
<b>SONUÇ.....</b>	<b>190</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>201</b>
<b>EK 1. TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL MUAFİYET FORMU.....</b>	<b>220</b>
<b>EK 2. TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK FORMU .....</b>	<b>221</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>222</b>

## TABLolar DİZİNİ

<b>Tablo 1: Sözüñ Süslenmesi (İfadeyi güçlendirmek için genel araçlar ve Münferit kelimelerde süsleme).....</b>	<b>107</b>
<b>Tablo 2: Sözüñ Süslemesi (Kelime Bağlantılarında Kelime Süsü).....</b>	<b>108</b>
<b>Tablo 3: Brecht'in Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro Ayrımı .....</b>	<b>125</b>



## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Bildirinin Öğeleri.....	96
----------------------------------	----

## KISALTMALAR DİZİNİ

<b>Akt.</b>	Aktaran
<b>a.g.e.</b>	Adı geçen eser
<b>Bkz.</b>	Bakınız
<b>Çev.</b>	Çeviren
<b>DDR:</b>	Deutsche Demokratische Republik Demokratik Alman Cumhuriyeti
<b>MIA:</b>	Marxists Internet Archive Encyclopedia Marksist İnternet Arşivi Ansiklopedisi
<b>Vb.</b>	Ve benzerleri
<b>Vd.</b>	Ve diğerleri

## GİRİŞ

Sanatın bir eğlence mi, yoksa toplum için bir eğitim aracı mı olduğu konusunda tartışmalar Platon ve Aristo'ya kadar uzanır. Sanat üzerine geliştirilen düşünceler, bu sorun üzerine daha ayrıntılı düşünmeyi gerektirmiştir. Sosyolojinin bir bilim dalı olarak yükselişiyile birlikte, sanatı ilgilendiren her anlayış, sanatın toplumsal yönünü incelemeyi beraberinde getirmiştir. Sanat kavramı ortaya çıktığından bu yana, haz kaynağı olmanın ötesinde görevler üstlenerek, insanlara ve yaşama etki etmiştir. İnsan, dünyada varoluşunu gerçekleştirmek amacıyla, bir anlam ve hakikat arayışı içerisine girmektedir. Bu evreni anlama, anlatma biçimlerinden biri de güzel sanatların bir dalı olan yazındır. Yazının tek bir yanı ve amacı olduğunu düşünmek bir yanılgıdır Yazın, okura haz duyurmanın yanı sıra okuyucunun düşüncelerini harekete geçirir. İdeoloji ve yazın ilişkisi, yazının gücünün toplumsal yönüyle ortaya koyulduğu bir ilişkidir. Gerek sanatçının kendi ideolojisini savunduğu şekilde gerekse iktidarın ya da belli bir kurumun söylemlerinin propagandasını yapmak için, sanatın ideolojiyle anılması hemen hemen her dönemde görülebilir.

Her şeyin hızla gelişip değiştiği yirminci yüzyıl, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları, atom bombası, sosyalizmin yükselişi ve çöküşü, bu olayların neden olduğu gelişme ve yıkımlar ile tarihin en çarpıcı yüzyılı haline gelmiş ve düşünen insana birçok malzeme sunmuştur. Yazın alanında da tarih boyunca sorgulanan “*sanat/edebiyat nedir?*” sorusuna pek çok ve çeşitli yanıtlar verilmiştir. Bir sanat yapıtının, sanat ürünü sayılmasında sanatçı, sanat yapıtı, okur ve toplumun rolü vardır ve bunlardan hangisi merkeze alınır, eleştiri kuramı buna göre değişir. Platon'dan bu yana sanat yapıtının yansıtma olduğu görüşü kabul görmüştür. Daha sonraları geliştirilip genişletilen yansıtma kuramı, Marksist estetikçi, düşünür ve kuramcılarla birlikte tarihsel ve toplumsal olarak farklı bakış açılarıyla değerlendirilmişlerdir. Söz konusu kuram uyarınca, yüzyıllardan beri çeşitli anlamlar yüklenen “*gerçeklik*” kavramının yansıtılmasında belirleyici olan insan ve toplum gerçekliğidir.

Bir yazınsal yapıt ya da estetik bir yaratıcılık, “*Sanat, sanat içindir*” yargısındaki gibi ideolojiden ayrılmalı mı, yoksa “*Bireysel olan her şey yanlıdır*” yargısındaki gibi bir düşünceye göre “*insani edimlerin tümü ideolojik midir?*”. Bu çalışmada sözü edilen soruların tartışılması amaçlanmıştır.

Yazın, dile, düşünceye ve söyleme dayalı olduğundan, ideolojinin anlatımı için en uygun ve özgül araçları olan bir alandır. Yanlı yazın, önceden belirlenmiş bir cephede de yer alabilir. Yazar ve şairler kendi düşüncelerini önermek veya sadece karşıt olanları bulmak suretiyle yanlılıklarını sergiler. Hedef kitesini, mevcut düzeni koruyanlara karşı değişiklikler yapmaya çağıranlara yanlı ya da angaje denir. Öte yandan, bir şair ya da yazarın bir siyasi partinin sloganlarını benimsemesi, onu yazınsal açıdan daraltır ve yanlı yapıtları, bir politik partinin yapıtı haline gelebilir.

Estetik kuramının başlıca tartışma konularından olan sanatta yanlılık- yansızlık sorunu üzerine düşünce geliştiren çoğunlukla filozoflardır. Söz konusu nedenle, bu çalışmada Georg Lukacs, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Theodor Adorno’nun düşünceleri incelenmiş, sanat ediminin yanı sıra, sanat kuramına ilişkin düşünce geliştirmeye çalışan ve bu düşünceleri yazarak aktaran Bertolt Brecht ve Nazım Hikmet’in sanat ve yazın üzerine geliştirdiği kuramsal önermeleri irdelenmeye çalışılmıştır. Bu konunun seçilme nedeni, söz konusu yazarların bir arada hem kuramsal hem edimsel olarak sınırlı sayıda değerlendirilmiş olmasına karşın, bu konuda herhangi bir tez yazılmamış olmasıdır

Nazım Hikmet ve Bertolt Brecht’in yapıtlarında yanlılık sorunsalının incelenmesi sonucunda bu iki yazıncının birlikte incelendiği çalışmalara rastanılmadı. Bu yöndeki eksikliği giderebilmek için, her iki yazar/şair üzerine yapılmış diğer çalışmalar dikkate alındı. Böylece oluşturulan bu çalışma iki kuramsal bir edimsel olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

Çalışmanın başlıca amaçlarından biri, yanlılığı Türk ve Alman yazınından seçilmiş olan özgün yapıtlardan örneklerle ortaya koymak olduğu için, çalışmanın birinci bölümünde, bireyin özerkliğini ve insancıl bireyin yeniden oluşturumu yanlısı bir ideolojiyi savunan iki yazarda da, ideolojik yanlılıklarını ortaya çıkarabilmek ve doğru değerlendirebilmek

için öncelikle irdelenmesi gereken konu ideoloji ve ideoloji eleştirisidir. Söz konusu açıklamalar uyarınca ilk bölümde önce, ideoloji kavramının ayrımlaştırılması yapılmıştır. İdeolojiyle bağlantılı olarak Marksizm ve ideoloji eleştirisi incelenerek, marksist yazın kuramı ve söz konusu kuramın temel ilkeleri belirlenmiştir. İdeolojiden yola çıkarak, yanlılık kavramının düşünsel, tarihsel ve yazınsal açıdan nitelendirilişi ve nasıl kullanıldığı açıklanmış, edebiyatta yanlılık sorunsalı ve yanlılığın toplumsal işlevi, açıklanmaya çalışılmıştır. Yanlılığın aktarımında nesnellik ve öznelğin konumu ve dilin rolü irdelenmiştir. Edebiyatta yanlılığın ne olduğu üzerine ortaya atılan bazı kuramsal görüşler incelenmiş, bunun sonucunda, Marx, Engels, Herwegh, Freiligrath, Mehring, Lukacs, Benjamin, Adorno ve Bloch gibi düşünürlerin sanat ve edebiyatta yan tutma üzerine görüşlerine yer verilmiştir. Birinci bölümde ele alınan diğer bir konu edebiyatta gerçeklik ve gerçekçiliktir. Çalışma için seçilmiş olan iki yazar Bertolt Brecht ve Nazım Hikmet, kendilerini Marksist ve toplumcu gerçekçi olarak niteledikleri için, yanlıklarını oluşturmalarında gerçeklik ve gerçekçiliğin etkinliğini daha iyi gösterebilmek amacıyla, Romantik gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik ayrımlaştırılmış, Marx, Engels, Lukacs, Brecht ve Hikmet'in sanat ve edebiyatta gerçeklik ve gerçekçilik üzerine görüşleri açıklanmıştır.

Marksizmin dünyayı değiştirmek ve dönüştürmek isteği, kitleleri bilinçlendirme sorunsalı nedeniyle, insanlık için yarar sağlayan ve görev yükleyen anlayışlara yaklaşmış, modernist akımlara karşı mesafesini korumuştur. Marksizmin farklılıkları içinde benzerlikleri olan politik kuramı ile estetik kuramı arasında başından bu yana gerilimli ve çetrefilli bir ilişki söz konusudur. İşçi sınıfının siyasal bilincini olumsuz etkileyecek ve kararlılığını sarsacak her türlü biçim ve biçemlere şüpheyile bakılmıştır. Marksizm, sosyalist gerçekçiliğin etkisini yitirmesi, küreselleşme söyleminin yükselen etkisiyle Marksizmin yok olacağı düşüncesi gibi olumsuz gelişmelere rağmen, ezilen sınıfın kurtuluş umudu olarak süregelmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde yazınsallık kavramı ve yazınsallığı oluşturan ögeler irdelenmiştir. Yazınsallığı bilimsel olarak açıklayan Rus biçimcilerine, özellikle dilin şiirsel işlevini saptayan Roman Jakobson'un görüşlerine yer verilmiştir. Bir metni yazınsal kılan diğer bir unsur olan kurgunun yazınsallıkla ilişkisi, biçim ve içerik ilişkisi

ele alınmıştır. Bu bölümde biçim- içerik ilişkisine dair Brecht ve Hikmet'in düşüncelerini belirtmek amacıyla bu iki yazar/şair/düşünürün seçilen yapıtları irdelenmiştir. İkinci bölümde son olarak yazınsallığı sağlayan retorik figürleri daha anlaşılır kılmak için, retorik kavramı kısaca açıklanmıştır.

Ortalama bir okurun eline aldığı metnin yazınsal bir ürün olup olmadığını anlamasını sağlayan unsur, yazınsal yapıtlardaki yazınsallık olgusudur. Yazınsallık, bir metnin yazın kategorisinde değerlendirilmesine olanak sağlayan estetik unsurlar toplamıdır. Yazınsallık, yazının malzemesi olan dilin retorik figürler (metafor, mecaz, ironi, paradoks, alegori vs.) aracılığıyla okuyucuda estetik bir etki ve haz bırakacak, duygu ve düşünceleri harekete geçirecek şekilde kullanılmasıdır. Dilin insanda haz ve heyecan uyandıracak şekilde örgütlenerek gerçek yaşamı sanatsal öğeler aracılığıyla yansıtması veya kurmaca bir dünya oluşturması, yazınsal yapıtların ortak özelliği olmasa da, yazınla özdeşleştiren etmenlerdir.

1917 Bolşevik Devrimi öncesi Rusya'da, Viktor Şklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Yuri Tınyanov, Boris Eichenbaum ve Boris Tomaşevski gibi biçimciler ortaya çıkmıştır. Militan eleştirmenler olarak, kendilerinden önceki yazınsal eleştiri anlayışını reddetmiş, bilimsel bir yaklaşımla metnin maddi gerçekliğine odaklanmışlardır. Rus biçimcileri yazını, din, psikoloji gibi başka bir dala indirgemenin yanlış olduğunu savunmuşlar, yazınsal metinleri, kendine özgü kural, yapı ve araçları olan maddi bir olgu olarak değerlendirmişlerdir. Bu anlayışa göre, yazınsal yapıtlar herhangi bir fikrin iletme aracı, toplumsal gerçekliğin yansıması veya hakikatin görünümü değildir; çünkü -yine bu anlayışa göre- yazınsal yapıtlar, yazarın zihninde beliren duygu ve düşüncelerden değil, sözcüklerden oluşmuştur. Buna göre Rus biçimcileri, yazını, dili kendine özgü biçimde kullanmak olarak tanımlamaktadırlar. Yine biçimciler, salt yazınsal metni merkeze alarak yazınsal bir yapıtı yazınsal kılan öğeleri ve yazınsal bir yapıtın yazınsallığını ele almaktadırlar. Biçimcilerin ele aldıkları diğer bir konu dilin işlevleridir.

Biçimcilerin araştırma alanları toplumsal, siyasal ya da psikolojik durum ve olaylar olmadığı için, onların önemseydiği yazınsal nesnenin ne amaçla kim tarafından biçimlendirildiği değildir. Çalışmaları, yazınsal nesnenin nasıl oluşturulduğu ve bu

oluşumda rol oynayan estetik normlar üzerinedir. Bu bölümde, yanlılığın yazınsal yapıtlardaki oluşturma biçimlerini meydana getiren unsurları ortaya çıkarabilmek için, günümüzde karşılaştırmalı edebiyat incelemelerinin yönünü iki yapıt arasındaki ilişkilerin açığa çıkarılmasından poetikaya dolayısıyla retorik yorumuna çevirdiğinden, karşılaştırmanın merkezine yazınsallığı koyan yöntemleri ele alınmaktadır. Bu çalışmada, yazınsallık kavramı ve yazınsallığı oluşturan ögeler, Nazım Hikmet ve Bertolt Brecht'in oluşturma biçimleriyle ele alınmaktadır. Söz konusu yazarların insandan ve toplumdaki olmalarını anlatım tarzlarında yazınsallığı sağlayan unsurların saptanması amaçlanmıştır.

Antik Çağ'dan günümüze değin yazar ve şairler dilin etki gücünden yararlanarak toplumsal hayatı ve insan yaşamını ilgilendiren her türlü konuya eğilerek, eleştirel veya onaylayıcı perspektifleriyle yapıtlarında yer vermişlerdir. İdeolojik, politik ve toplumsal konular yazının her türünden yapıtlarda yer edinecek şekilde günümüze ulaşmıştır. Söz konusu yapıtlara yirminci yüzyılda, yapıtlarıyla katkıda bulunan Brecht ve Hikmet'in yapıtlarındaki yanlılıkları ve yanlılıklarının yazınsallaştırma biçimleri üzerine, birinci ve ikinci bölümde yapılan okumalar doğrultusunda çalışmanın üçüncü (edimsel) bölümünde bir karşılaştırma yapılmıştır. Bu iki düşünür/yazar/şairin dünya görüşleri, yaşamı yorumlayışları ve savundukları ideolojiyi estetize etme biçimleri bağlamında oluşturdukları yazın-kuramsal alt yapıya dayanarak yanlılıkları ortaya koyulmuştur. Söz konusu incelemede Brecht'in epik tiyatro, yadırgatım, tarihselleştirme ve diyalektik kuramları açıklanarak, bu kuramlar doğrultusunda "*Sezuan'ın İyi İnsanı, Cesaret Ana ve Çocukları, Galilei'nin Yaşamı*" adlı yapıtları çözümlenmiştir. Çağdaş Türk yazınına serbest ölçü, epik destan diğer bir deyişle şiirde romanlaşma gibi kavramları getiren Hikmet'in çözümlenen yapıtları ise, "*Jakond ile Si-Ya-U, Benerci Kendini Niçin Öldürdü?, Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*"dır. Çalışmada tekrara düşmemek amacıyla, her iki yazardan seçilen yapıtların konularının farklı olması dikkate alınmıştır.

Seçili yapıtların birinci ve ikinci bölümlerde kuramsal olarak ortaya konulan yaklaşımlara uygun düşüp düşmediği, söz konusu yapıtların bir sanat yapıtı olmasından dolayı, ideolojiyi öne çıkarmaksızın sanata özgü yolun kullanılıp kullanılmadığı sonuç

bölümünde ortaya koyulmuştur. Yapıtlardan ortaya çıkan görüşlere göre, sanatsal anlatımın ne derece yer aldığı, yazarların ideolojilerini yapıtlarda savunmalarının estetik açıdan, yapıta ne gibi etkileri olduğu ortaya koyulmuştur.

### Çalışmanın Yöntemi

Farklı ve çeşitli yönlerden değerlendirilip yorumlanabilen yazınsal yapıtların çeşitli şekillerde ele alınabileceğine dair birçok görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden biri, yazının varoluş nedeninin hayatı yansıtması görüşüdür. Başka bir görüşe göre yazın sadece yazarın yapıtında kişiliğini ve yaşantısını anlattığı için yalnızca yazar açısından ele alınmalıdır. Diğer bir görüşe göre ise edebiyat halk içindir, halk olmasa edebiyat da yoktur, bu nedenle edebiyata okurun penceresiyle bakılmalıdır. Bir diğer görüş ise yapıtın kendisinin bağımsız bir yapıda olması sebebiyle, incelemenin yapıt odaklı olması gerektiğine yöneliktir (Belge, 2009, s. 119). Ancak disiplinlerarası ilişkilerin arttığı son zamanlarda araştırma yaparken tek bir yöntem bazen yetersiz kalmaktadır. Üzerinde çalışılan konunun arka planını daha ayrıntılı incelemek için sosyolojik, tarihsel, biyografik ya da psikolojik yöntemlerden yararlanmak gerekebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında derinlikli bir inceleme için çoğul yönleme başvurmanın gerekliliği açıktır.

Çalışmanın çok yönlü olması nedeniyle, çoğul yöntemden yararlanılacaktır. Aytaç, çoğul yöntemi “*bir eseri, ağır basan özelliğine göre, bu özelliğe uygun düşen bir metoda ağırlık vererek*” incelemek olduğunu ifade etmektedir (Aytaç, 2009, s. 101). Bu bağlamda çalışmanın incelenmesine uygun düşmesinden ötürü marksist edebiyat kuramı, sosyolojik inceleme ve yorum-bilim yöntemlerinden yararlanılacaktır.

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi kaynak olarak Johann Wolfgang von Goethe'nin belirlemiş olduğu “*Weltliteratur*” (*Dünya Edebiyatı*) kavramına dayanmaktadır ve ilk olarak Batı Avrupa'da, akademik olarak bu işi yapan kişilerin kendilerini ulusal sınırlardan kurtarma ihtiyacı sonucu ortaya çıkmış ve bu çoğunlukla Avrupa yazını kapsamında uygulanmıştır. 1877 yılında Romanya'da ilk karşılaştırmalı edebiyat dergisi yayımlanmış, Avrupa üniversitelerinde ise 1890'larda ilk kürsüler kurulmaya



başlanmıştır. Türkiye’de kurulması ise 1990’ları bulmuştur (Belge, 2009, s. 350). Belge’nin belirlemesi uyarınca “*edebiyat kadar, sanat kadar ulusal sınıra sığamayacak bir şeyi o akademik kariyerin bir kuralı olarak ulusal sınır içinde kapalı tutmaya kalktığı zaman, Fransız edebiyatını okumamış olan bir Turgenyev’in, Victor Hugo ’yu okumamış bir Namık Kemal’in*” açıklanması olanaksızdır (a.g.e. s. 350). Buna göre Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmaları, “*Öteki*” ile karşı karşıya gelerek, hem onu hem kendini keşfetmeyi sağlamaktadır (Kefeli, 2000, s. 10). “*Karşılaştırmalı edebiyatın özü nedir?*” sorusunun yanıtı, edebiyatın çokluğu ve çeşitliliğiyle ilgilenmesidir.

Yazın biliminin bir dalı olan, yazınsal yapıtları araştıran ve inceleyen Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimini, Aytaç, “*görevi, işlevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerine yorumlar getirmek*” olarak tanımlamaktadır (Aytaç, 2009, s. 7). Aynı zamanda bir yöntem olan karşılaştırma için aynı ulustan olsun farklı uluslardan olsun en az iki yapıt gerekmektedir ve bu yapıtlar çağdaş olabildiği gibi farklı dönemlerde ortaya çıkmış olabilmektedir (a.g.e. s.18). Bayram, yazınsal yapıtlarda,

Dış yapı (şekil) özellikleri açısından, edebî tür ve bu türün özellikleri açısından, edebi çevre, dönem, saha ve akım açısından, müellif (şair/yazar) açısından, edebi sanatlar, dil ve anlatım açısından, bakış açısı, anlatıcı ve hayat felsefesi açısından, konu, tema, mesaj, motif, tip, ana ve ara fikirler açısından, kültürel ve sosyal yaşantıyla ilgi açısından ve başka disiplinlerle ilişki açısından karşılaştırma (Bayram , 2004, s. 71).

yapılabileceğini ifade etmektedir. Özellikle edebiyat kendi kendine yeten bir sistem olmasının yanında çok yönlü olduğundan, karşılaştırmalı perspektif ve kültürlerarası diyaloglar aracılığıyla, uluslararası odaklı bir edebiyat anlayışı ortaya çıkabilir. Karşılaştırmalı yöntem, ulusal olanı aşmayı, çoğulculuğa ve aşkınlığa ulaşmayı amaçlamaktadır (Zemanek & Nebrig, 2012, s. 9-13).

Çalışmanın inceleme yöntemi olarak karşılaştırmalı yöntemin uygun görülmesinin temelinde yatan neden, ulusal yazını değerlendirmeden, diyesi özü tanımadan başka edebiyatlar nasıl yorumlanacak sorusu olmuştur. Buna ek olarak karşılaştırmalı yöntemde başvuru nedenlerinden biri de, Cemal Sakallı’nın Welles’ten aktarımıyla, “*Hakiki edebiyat bilimi için ölü olgular değil, değer ve nitelik önemlidir*”, buna göre saptanabilir

ilişkiler olmaksızın da karşılaştırma yapmak olanaklıdır (Sakallı, 2015, s. 53). Bu görüşten hareketle çalışmanın başlıca amaçlarından biri, hemen hemen aynı dönemlerde yaşayan ve dünya çapında hala okunan Nazım Hikmet ve Bertolt Brecht'in yazınsal açıdan yazın alanına getirdikleri yenilik ve değişiklikler üzerinden değerlendirmektir.

Çalışmada kullanılacak diğer bir yöntem, marksist inceleme yöntemidir. Toplum merkezli yaklaşım biçimlerinden biri olan, farklılıklarıyla beraber yansıtmacı temele dayanan Marksist estetik anlayışı, Romantizme tepki olarak oluşturulan gerçekçilik akımına bağlıdır. Marksist estetik, partiye bağlı olmaksızın var olduğu ilk dönem ve Sovyetlerde sanatı bir propoganda olarak gören Marksist estetikçiler tarafından toplumcu gerçekçilik adını alarak resmileştiği ikinci dönemden oluşmaktadır. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat toplumsal gerçekliğin yansıtıldığı bir yansıtmadır. Bu kuram, Marksizmin bilgi teorisi ile Hegel'in estetik anlayışını birleştirmek suretiyle, sanatın ne olduğu sorusuyla değil, ne olması gerektiği ile ilgilenir ve sanat yapıtını, dış gerçekliği yansıtan genel ve somut yapısıyla irdeler (Ötgün, 2008, s. 173)

Moran, yansıtma kuramını tarihsel, toplumsal ve marksist olmak üzere üç kategoriye ayırır (Moran, 2006, s. 77). Üç eleştiri yaklaşımı da, tarihi olayların ve güçlerin toplumsal koşulların sanatçı üzerinde ne gibi bir etki yarattığını, sanatçının yapıtı oluşturmasının nedenlerini, yapıtın oluşturma sürecindeki koşulları ve atmosferi incelemek ve yapıtı dönemini aydınlatan bir araç olarak görmek noktasında birleşmektedirler. Moran, Marksist eleştirinin sanat yapıtlarını değerlendirmesindeki ölçütleri şu şekilde açıklamıştır:

Sosyal yapı, sınıf farkları, çatışan güçler, Marksist eleştirinin değer ölçütleridir. Eleştirci eseri belirleyen sosyal yapıyı (düzeni) Marksist açıdan yargılar, ondan yana veya ona karşı olur. Eserin yazarı da eleştirci gibi o düzene karşıysa ideolojik yönden bekleneni vermiş sayılır, değilse eseri kusurludur, zararlıdır. Marksist eleştiri her şeyden önce içeriğin eleştirisidir. Eserin konusu, olayları, kişileri, kahramanları, sömürücü ve yönetici bir sınıfın çıkarlarını sürdürmesine yardımcı olmamalı, ezilen sınıfların çıkarlarına ters düşmemelidir. Hiçbir eser politik bakımdan tarafsız olamaz. Bundan ötürü eserin okur ve toplum üzerindeki politik etkileri her zaman için söz konusudur (Moran, 2006, s. 88).

Troçki'ye göre, Marksist yöntem yeni sanatın gelişme koşullarını değerlendirme, kaynaklarını gözlemleyerek ortaya çıkarma ve bunlardan en ilerici olanları eleştirel bir şekilde incelemeye olanak sağlamaktan fazlasını yapmaz. Sanat kendi yolunu bulmada kullanacağı yöntemleri kendi belirlemelidir (Trotzkij, 1968, s. 184). Modern düşüncede muazzam bir Marksizm etkisi görülmektedir. Diğer eleştirel teoriler Marksizm fikrinden etkilenmiştir. Strüktüralizm, psiko-analiz, feminizm ve sömürge sonrası dönemin teorilerinin hepsi Marksizmdeki eleştirel diyaloglar yoluyla gelişmiştir (Eagleton & Drew , 1996, s. 17). Böylece, Marksizm alanı ve ilkeleri ile diğer düşünce formlarına bağlantılı hale gelmiştir. Marksist eleştiride yazınsal bir metin, toplumsal ideolojinin bir parçası ve sosyal tahakkümün, daha doğrusu kurtuluşun bir aracı olarak görülse de, yapıtı, içindeki sosyal ve politik fikirlere göre değerlendirmek estetik bir ölçüt olmayacağı için, bu çalışmada seçili yapıtların biçim, içerik ve anlam bakımından tarihsel ve sosyolojik yaklaşımla birlikte incelenmesi amaçlanmıştır.

Brecht, sanat yapıtlarının ayrıntılı bir biçimde marksist yöntem ışığında incelenmesi gerektiğini belirtmektedir. Brecht'e göre, sanatçının dünyaya baktığı penceresi, insan davranışlarını irdeleme biçimi özellikle incelenmelidir. Böylece sanatçıların salt duygularını ve ruh hallerini ele almadıkları, bunun yanı sıra sanatçıların belirgin pratik görüşlerinin olduğu ve bunları sanat ürünlerinde yansıttıkları da fark edilecektir. Brecht, yeni eleştirinin sanatçıların duyguları yerine, görüş ve tavırlarına odaklanması gerektiğini ifade etmiştir. Bu yöntemde sanatçının duyumsadıklarının duyumsanmasından çok, sanatçının gözlenmesi söz konusudur. Brecht ve Hikmet dünya görüşleriyle sentezleyerek yapıtlarını oluşturdukları için, marksist inceleme yöntemi bu çalışma için uygun düşmektedir.

Çalışmanın diğer inceleme yöntemi sosyolojik inceleme yöntemidir. Yirminci yüzyılda, edebiyat, sosyolojik araştırmanın malzemesi haline gelmiştir. Disiplinlerarası yaklaşımların artmasıyla birlikte edebiyat da sosyolojinin yöntemlerinden yararlanmaya başlamıştır. Sosyolojik inceleme metodu, esas unsuru olan insanın toplumsallığıdır, toplumla ilgili olan dolayısıyla tarihselliği de içermektedir. Tarihsellik, toplumsallık unsurlarının her ikisinde hakikati temsil etmektedir. Yazınsal açıdan sosyolojik odaklı yöntem, her şeyden önce edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Bu

yöntem, bir yazarın metinlerinin kendi döneminin biçimini belirleyip belirlemediğine, belki hatta zamanının ilerisinde olup olmadığına ya da taklit olarak tanımlanıp tanımlanmayacağına dair açıklamalar yapmayı olanaklı kılar (Biermann, v. d., 1999, s. 474).

Yazar veya şair yazınsal yapıtıyla, döneminin sosyal ve politik çatışmalarına müdahale etmiş olabilir mi? Bir yazınsal yapıtta, yazar/şair tarafından toplumsal gerçeklik düşünsel olarak ele alınmış mıdır ve alınmışsa nasıl işlenmiştir? Bir yazarın içinde bulunduğu dönem bağlamında (Örn; Barok, Romantik, Ekspresyonizm) nasıl etkilendiği ve bu bağlam temelinde hangi olası yorumlar ortaya çıkar? Söz konusu sorular, sosyolojik yöntem aracılığıyla yanıtlanmaktadır.

Ekonomi ve sosyal ilişkilerin öneminin kavranmasıyla hareket edilen sosyolojik eleştiride, diyalektik materyalist düşünce, edebiyatla diğer yöntemlere kıyasla daha akılcı bir ilişki kurmayı sağlar. Bu yöntem, Marx'ın "*insanlık toplumu ve toplumsal insanlık*" olarak belirlediği sınıfsız bir toplum arzusuna, her türlü egemenliğin ortadan kaldırılması ve ekonomik anlamda bir adaletin oluşması isteklerine dayanmaktadır (Maren Grisebach, 1995, s. 93-94).

Sosyolojik eleştiri, bir yazarın ya da yapıtın, yazıldığı dönemin ortamı ve koşulları göz önünde bulundurularak incelendiğinde daha doğru açıklanabilir. Moran, sanatın toplumu yansıttığı görüşünden yola çıkarak, yazınsal yapıtlardan toplumun yaşam tarzı, gelenek ve göreneklerini gösteren bir belge niteliği taşıdığını ve özellikle sosyal ve tarihsel belgelere ulaşamayan eski zamanlarda bilgi edinmek amacıyla sanat yapıtlarından yararlandığını belirtmektedir (Moran, 2006, s. 85). Karpat, söz konusu belirlemeyle ilgili Türkiye'nin sosyal tarihi yazılmak istense başvuracakları ilk doğru kaynağın yazın olacağını vurgulamıştır (Karpat, 1962, s. 10).

Kısacası sosyolojik eleştiri yöntemi, toplumun içinden doğan, topluma ait her türlü şeyin sanatsal anlatımı olan yazını, sosyal koşulların belirlediği yazar, yapıt ve okuru, bu koşullar doğrultusunda bir bilimci gibi düşünmeye ve irdelemeye sevk etmektedir. Bu

nedenle bu çalışmada, sosyal koşullardan etkilenecek yazınını oluşturan Brecht ve Hikmet'in seçilen yapıtları sosyolojik eleştiri yöntemiyle de ele alınmıştır.

Çalışmada yararlanılacak son yöntem yorum-bilimdir. Hermeneutik (Yorum-bilim) sözcüğü, Yunan mitolojisinde dil ve konuşmayı yaratan, tanrıların her türlü yorumu açık sözlerini insanlara ulaştıran Hermes'ten türetilmiştir (Dellaloğlu, 1998, s. 43). Genel olarak hermeneutik ya da yorumbilgisel kuram veya yöntemsel yorum bilgisini pozitivist yöntemden ayıran özelliği nesnel olgularla ilgilenmemesidir. Söz konusu yöntemle göre, araştırmacının bulguladığı anlamlar, içinde yaşadığı tarihsel ve toplumsal yapıyla sıkı ve kaçınılmaz bir ilişki içindedir. Araştırmacı incelediği görüngülerin farklı niteliklerini ortaya koyma aşamasında, tarafsız ve nesnel bir söz dağarcığına ulaşmayı hedeflemez, bunun yerine niteliksel betimleme, öyküsel açıklama ve analogik anlayış biçimlerini tercih eder (Göka, Topçuoğlu, & Aktay, 1996, s. 28). Ricoeur'a göre yorum-bilim, açık bir şekilde olsun ya da olmasın, başkasını anlayarak dolambaçlı yoldan daha geniş biçimde kendini anlama çabasıdır (Ricoeur, 1973, s. 27).

Todorov, "*Poetikaya Giriş*" adlı yapıtında "*Eleştirmen saf olmayan okur-yazar metne nasıl yaklaşmalıdır? Başat bir metne sadık kalarak, başka bir metnin bütünlüğünü koruyarak, başka bir söyleme için bir söylemi nasıl dillendirebilir?*" diye sorar (Todorov, 2014, s. 34). Bu sorulara, ancak anlamın tutunduğu, sığındığı ve gizlendiği yeri bulmaya çalışan yorum-bilim yanıt verebilir. Yorumlanan metnin hakikati anlattığına inanmak, ilk okumayla ortaya çıkacak olan anlamı reddederek alegorik okuma yapmış olmak demektir. Şahin'in anlatımıyla, alegorik okuma, toplumsal ihtiyaçlara dayanmaktadır ve yalnızca anlamak için yorum yapılır, böyle bir okuma da metni sınırlandırır. Metin okuması, yazarın niyeti üzerine yoğunlaşır metnin anlamı üzerine düşünülmesi, yorumu sanata yaklaştırır. Yapıt yorumlanırken, yazarın niyetine bakılarak, sanat yapıtının anlamının yazarın amaçladığı yönde ne denli etkili olup olmadığı tartışılır. Yazarın niyetinin anlaşılması durumunda metni anlamının önemi ortaya çıkar. Bu noktada eleştirmen, metin ile kendisi arasındaki gergin hatta yerini alır (Şahin, 2017, s. 265). Modern yorum-bilime göre, metnin kendisi kendisini açıklamaktadır. Ancak Barthes, bu açık metne yaklaşırken, başka disiplinlere gereksinim duyar. Barthes'e göre, yapıtın yazına teslim edilmesi için, yazın dışındaki alanlara, antropolojik kültüre

başvurulmalıdır (Barthes, 2016, s. 32). Bu çalışmada ele alınan yazarlar Brecht ve Hikmet'in amaçladıkları yönde etkililiğini ne derece gösterebildiklerinin anlaşılması tarafımızdan incelenip anlamlandırılmaya, yorumlanmaya çalışıldığı için yorum-bilimsel inceleme yöntemine de başvurulmuştur.

#### Konuya İlişkin Araştırmanın Durumu

*Edebiyatta Yanlılık Sorunsalı ve Yanlılığın Oluşturum Biçimleri* incelenmeden önce, bu konuyla ilgili yapılmış çalışmalar araştırılmış ve çalışma için bir kaynak oluşturulmuştur. Çalışmanın içinde değinilen Bertolt Brecht'in estetiği, kuramları ve Nazım Hikmet yazını üzerine birçok tez hazırlandığı görülmüş, ancak yurt dışında ve Türkiye'de Yüksek Öğretim Kurulu resmi internet sitesinde yapılan tüm araştırmalar sonucunda, "*Edebiyatta Yanlılık Sorunsalı ve Yanlılığın Oluşturum Biçimleri*"ni ele alan herhangi bir lisansüstü çalışmaya rastlanılmamıştır.

# 1. BÖLÜM EDEBİYATTA İDEOLOJİ, YANLILIK VE GERÇEKÇİLİK TARTIŞMALARI

## 1.1.İDEOLOJİ VE İDEOLOJİ ELEŞTİRİSİ

İçinde bulunulan bu çağda Ortadoğu’da İslami köktencilik, Üçüncü Dünya ülkelerinde devrimci milliyetçilik gibi emperyalist güçlere karşı mücadeleyi yapılandıran ideolojilerin yeniden gündeme gelmesine tüm dünya tanıklık etmektedir. İdeoloji, terim olarak kullanıldığı ilk günden bu güne felsefi ve politik açılardan farklı ve çeşitli tanımlanmıştır. En genel tanımıyla “*ideoloji*” Türkçe Sözlükte “*Siyasal veya toplumsal bir öğretiyi oluşturan, bir hükümetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dini, moral, estetik düşünceler bütünü*” olarak tanımlanmaktadır (Akalın, v. d., 2009, s. 936). Terry Eagleton “*İdeoloji*” adlı yapıtında “*insanların birbirlerini zaman zaman tanrı ya da böcek katına koymalarına yol açan şeyin ideoloji*” olduğunu, Thom Gunn’ın İkinci Dünya Savaşı sırasında, Nazilerin elinden kaçmalarına yardım ederek kendini tehlikeye atan bir Alman askerinden söz eden bir şiiriyle vurgulamaktadır:

Biliyorum, olağandışı gözleri vardı onun,  
Gücünü, hiçbir düzenden almayan gözleri,  
Koymazdı gördüğü insanları,  
Diğerleri gibi, tanrı ya da böcek katına (Eagleton, İdeoloji, 1996, s. 14).

Yukarıda sözü geçen askerin, bulunduğu konumun ideolojik şartlandırmalarından kurtulmayı başararak, insanları olduğu gibi değerlendirmesi, Eagleton’nun ideolojilere bakış açısını yansıtmaktadır. Eagleton, ideoloji sözcüğünün “*farklı kavramsal liflerle bütün bir doku halinde örülmüş bir metin*” olduğunu ve farklı tarihlerde yoğrulduğu için her tarihsel kolda neyin değerli neyin değersiz olduğuna karar vermenin en önemli noktayı oluşturduğunu belirtmiştir ve ideolojinin;

- a. toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci,
- b. belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi,
- c. bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler,
- d. bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler,
- e. sistemli bir şekilde çarpıtılan iletişim,
- f. özneye belirli bir konum sunan şey,
- g. toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünme biçimleri,
- h. özdeşlik düşüncesi,
- i. toplumsal olarak zorunlu yanılısama,
- j. söylem ve iktidar konjonktürü,
- k. içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam,
- l. eylem amaçlı inançlar kümesi
- m. dilsel ve olgusal gerçekliğin karıştırılması,
- n. anlamsal (semiotik) kapanım,
- o. içinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları kaçınılmaz ortam,
- p. toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç

gibi hala geçerliliğini koruyan çeşitli tanımlamaları biraraya getirmiştir (Eagleton, *İdeoloji*, 1996, s. 17-18). İdeoloji kuramında, bu terimin kullanılışı konusunda iki taraf mevcuttur. Bunlardan biri çoğunlukla “*doğru ve yanlış bilme fikriyle, yanılısama, çarpıtma ve mistifikasyon anlamında ideoloji*” ile uğraşan “*Hegel ve Marx’dan Georg Lukacs ve bazı geç dönem Marksist düşünürlere kadar*” uzanan taraftır, ikincisi ise epistemolojik olmaktan çok sosyolojik bir eğilim gösteren, fikirlerin gerçek ya da gerçekdışı olduğundan çok toplumsal yaşamdaki işlevleri ile ilgilenen taraftır (Eagleton, *İdeoloji*, 1996, s. 19).

Batı dünyasında bugün de bilinen anlamıyla ideoloji kavramını 1796 yılında ilk kullanan Destutt de Tracy olmuştur (Kula O. B., 2009, s. 18). Fransa ve dünyada liberal düşüncenin gelişmesine önemli katkıları olan filozof ve ekonomist Tracy, ideolojiyi fikirlerin incelenmesi olarak yorumlar. Tracy’nin ardından, ideoloji kavramının felsefe alanında yerleşmesine katkıları olanların başında “*Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Karl Mannheim (İdeoloji ve Ütopya), Karl Popper (Bilimsel Araştırmanın Mantığı, Açık Toplum ve Düşmanları, 1945), Bertrand Russel (Poitik İdealler, Din ile Bilim vb.), Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Louis Althusser (İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları)*” gibi düşünürler gelmektedir (Akpınar, 2014, s. 7-8). İnsana, topluma, doğa ve evrene yönelik her çeşit düşünce ve eylem az ya da çok ideoloji içerir ya da ideolojilerden etkilenmiştir. Özellikle siyasi ve toplumsal alanda amaçlanan siyasi yönetimi ya da



toplumun değer yargılarını değiştirmeyi amaçlayan ideolojiler, çoğunlukla bu düşünce ve eylemlerini haklı göstermeye çabalamaktadır. Pek çoğunun ortak görüşü kapitalizm, milliyetçilik, sosyalizm, faşizm, liberalizm veya muhafazakarlık olsun, ideolojileri tek taraflıdır ve hakikati kendi lehine çevirerek erki ele geçirmeyi ve toplumu belli bir biçime sokmayı hedeflemektedir.

Yunanca'da 'ideler öğretisi' anlamına gelen ideoloji kavramı bir dünya görüşünü ya da değer tasarımları dizgesini nitelendirir. İdeoloji düşünsel ve bireysel özerkliği öne çıkaran Aydınlanma devriminden bu yana, özellikle Marx ve Engels'in katkılarıyla, köken anlamından uzaklaştırılarak, akli bulandıran önyargılar, bilinci etkileyen ve yönlendiren dış etkiler ve bilinci bağımlılaştırıran etmenler olarak olumsuz anlamda kullanılmıştır (Kula O. B., 2009, s. 17-18).

İdeolojiler özü gereği kendilerine uymayan her türlü ideolojiyi reddeder, çünkü kendilerinin mutlak doğru diğer yaklaşımların ise sahte ve yanlış olduğunu ileri sürmektedirler. Theodor W. Adorno'ya göre farklı çağların ideolojileri "*tarihsel süreçlerin sonucudur*" ve birey tümel ideolojisi ile politika, din ve bilim gibi toplumsal yaşam alanlarındaki ideolojilerini birbiriyle karıştırmamalıdır (Kula O. B., 2009, s. 18). Ancak toplumsal açıdan bakıldığında ideoloji kavramı, günümüzde hala olumsuz anlamda değerlendirilmeye devam etmektedir. Hiç kimsenin kendi düşüncesinin ideolojik olduğunu onaylamamasıyla birlikte, ideoloji adeta pis kokan bir nefes gibi hep başkasına mal edilmektedir. Oysa ki Althusser'in önerdiği gibi insan doğası gereği ideolojik bir hayvandır (Althusser, 2012a, s. 70).

Aydınlanma hareketiyle düşünce dünyasında yer almaya başlayan ideoloji eleştirisi, Aydınlanmacı düşünürler tarafından insan bilincinin Orta Çağda erk sahiplerinin üstünlüklerini meşrulaştırmak için kullandıkları boş inanç, ve ön yargılardan arındırılması gerektiği düşüncesini vurgulamışlardır. Aydınlanmacılar aklın, bilimin ve bireyin özerkliği ve özgürlüğünün, demokrasinin ve insan haklarının politik olarak gerçekleştirilmesi konularına önem vermişlerdir (Kula O. B., 2009, s. 20-21).

İdeoloji eleştirisi tarihi, İngiliz pragmatist felsefesinin öncüsü olarak görülen Francis Bacon'a (1561-1626) kadar uzanır. Bacon'un ideoloji eleştirisinin özünü oluşturan, onun bilimi felsefenin merkezine yerleştirmesi, insan düşüncesini yanıltan ve hakikatten uzaklaştıran her türlü dogma ve boş inanlara karşı olmasıdır (Akpınar, 2014, s. 8). "*İdol*

*Öğretisi*”nde özgür düşüncenin önünde engel olarak görülen, kaynağı dil, din, ırk veya gelenek olabilen düşünceyi yanıltıcı imgeler olan idollerden kurtarılması gerektiğini vurgulamıştır. Bacon bilim dışı bütün öğeleri sahte saymaktadır, bu nedenle, insanın aydınlanabilmesi ve bilimsel ilerleme, ancak akıl dışı ne varsa ortadan kaldırılarak bilim ve felsefe öncülüğünde gerçekleşebilmektedir. Tarihin her döneminde ve dünyanın her yerinde insan bilincinin yanıltılmasına neden olan düşünceler gelişmiştir. Çünkü insanların edindiği bilgiler kendi edimlerinden çok, öğretilen ve dayatılanlardan oluşmaktadır.

Eleştirel açıdan bakıldığında, ideolojilerin tözsel nitelikleri, tek yanlılık, hoşgörüsüzlük, bireyliği yok sayma, güdüleme (manipülasyon) ve bağımlılaştırma olarak belirlenebilir. Bu niteliklerinden dolayı köktenci ideolojiler, başkalarına belli bir bakış açısını dayatma ve toplumsal-siyasal yaşamı belirleme eğilimini içlerinde taşırlar. Bu tür ideolojiler, dogmatik yapıları nedeniyle, bireysel özgürlük alanını kendi ülküsel anlayışlarına bağımlılaştırmak suretiyle, insanların bireyliğini tahrip ederler. İdeolojik dogmatizm, her türlü eleştiriye yıkıcılık, bozgunculuk hatta ihanet olarak damgalayarak daha baştan önlemeyi amaçlar. Böylece hem öz-sorgulama hem de dış sorgulama ilkesel olarak olanaksızlaştırılır (Kula O. B., 2009, s. 19).

Bacon’un ortadan kaldırmayı amaçladığı zihinsel yapı tarihsel süreçte çeşitli şekillerde süregelmiştir. Farklı felsefi veya siyasi düşünceye sahip kişiler mevcut olanın karşısında yeni bir dünya görüşü ve yönetim anlayışı için egemen güçlerle mücadele etmek durumunda kalmışlardır. Bu mücadele karşısında egemen güçler kendi ideolojilerini koruyabilmek için baskı ve şiddete varan çeşitli uygulamalarda bulunmuşlardır. Althusser de devletlerin doğru ya da yanlış kendi ideolojilerini ayakta tutabilmek uğruna şiddet de dahil birtakım yöntemleri kullanabildiğini, aynı zamanda devletin siyasal ideolojik araç dışında propoganda unsuru olarak kullanabileceği kilise, okul gibi araçlarının da olduğunu ifade etmektedir. Dahası kendi deyimiyle *“bir de gerektiğinde kara, deniz ve hava sınırlarını geçip, şöyle el ele verelim diye koşabilecek kardeş emperyalist devletlerin orduları var.”* (Althusser, 2003b, s. 17). Görüldüğü üzere ideolojinin meydana getirdiği suçlama ve etkilerle daha çok politik söylemde karşılaşılır. Kendisi de ideolojik olan politik söylem, kendi etkisini arttırmak ve karşıt görüşleri etkisiz hale getirmek için ulusal, dinsel ya da kültürel bakımdan hassas olunan duyguları harekete geçirecek söz ve eylemlerle kendini ortaya koymaktadır. Böylece kendi savunduğu değerleri kutsallaştırarak, söylemlerini sağlamaştırmış olacaktırlar. Dünyadaki bütün edebiyatların oluşmasında bu yönlendirmenin olduğunu görmek olanaklıdır. Yazın, ortak

fikir ve inançların oluşturduğu, kolektif düşünce ve tutumla serimlenen ideolojinin bir görünümüdür (Solaker, 2017, s. 133). Örnek olarak Nazi döneminde Almanya’da edebiyatın propaganda aracı olarak kullanılması, Nazi yanlısı yayınlar dışındaki her türlü yayına sansür ve yasak getirilmesi, yansız veya karşıt fikirlerle yazan şair, yazar ya da düşünürlerin sürgün edilmesi verilebilir. Görüldüğü üzere bunun amacı, sanatın motivasyon gücünden yararlanarak kurtuluş yolu olarak görülen ideolojiyi yaymaktır.

### 1.1.1.İdeoloji Kavramının Ayrıştırılması

Marx ve Engels, tarihin herhangi bir zamanı veya toplumunda, çıkarlarını korumak ve haklılığını savunmak için hakim sınıflar tarafından bir üstyapı oluşturduklarını belirtirler. Bu açıdan bakıldığında toplumun genelinin temel ihtiyaçlarını karşılamayan, sadece egemen sınıfın erkinin sorgulanmasının önüne geçebilmek için geliştirilmiş olan düşünce, inanç ve yönetim sistemleri, nesnel gerçeklikten uzaktır, uydurulmuştur. Kendilerinden önceki felsefe ve ekonomi alanındaki görüş ve anlayışların tümünü burjuva ideolojisi olarak gören bu iki düşünür, burjuva ideolojisini değişebilir toplumsal düşünce ve yapıları, bireyin bilme ve değiştirme yetisini göz ardı ederek bu olguları değişmez nitelikte gösterme çabasını eleştirmişlerdir. Ücret, para ve meta gibi kapitalist doktrinler toplumda yanlış bilinci yaratmaktadır (Kula O. B., 2009, s. 22). Dolayısıyla burjuva ideolojisi insanı gerçek hayattan uzaklaştırarak, toplumun gerçek sorunlarının üstünü kapatmaktadır ve böylelikle mevcut ekonomi sistemi varlığını korumaktadır. Kazancı kendi lehine çevirmek isteyen burjuva ideolojisi, kazancı emekçiye hak edene vermemektedir. Marx, “*İktisat Ahlakı*” adlı yapıtında bu ideolojinin insanlara az yemeyi, az kitap satın almayı, tiyatroya, eğlenceye az gitmeyi, az düşünmeyi, az sevmeyi, az türkü söylemeyi, az resim yapmayı, az şiir yazmayı öğütlediğini ve bu şekilde insanların daha çok biriktirip servetini daha çok arttıracığını, ne kadar az yaşarlarsa o kadar çok mal sahibi olacaklarını savunduğunu belirtmektedir. Marx, yabancılaşma kuramını da bu gerçeğe dayandırır. İktisatçı, insanın yaşamından ve insanlığından aldığı her şeyin yerine para ve zenginlik koymuş, böylece insan kendi olmaktan çıkmıştır, hayata ve kendisine yabancılaşmıştır (Akpınar, 2014, s. 10). Söz konusu açıklamalar uyarınca, Marksist düşünürlerin, burjuva ideolojisini insanları belli bir hedefe odaklamaları açısından eleştirdiği yönünde çıkarımlarda bulunmak yanlış olmayacaktır

### 1.1.2. Marksizm ve İdeoloji Eleştirisi

Yaşadığımız dönemde eksikliği en çok hissedilen düşünce belki de “*insanlık*” düşüncesidir. İnsana değer vermeyen, saygı duymayan hiç bir düşünce yaşamda temelli kalma olanağına sahip olamayacaktır. Dayandığı temel Platon’dan Aristoteles’e Kant’tan Hegel’e uzanan Marksizm, genel anlamıyla belli bazı ekonomik kavramları hakim kılmak için oluşturulan düşünce sistemidir ve kaynağı insansal bir kültür değeri taşıyan hümanizmadır. Marksizm, gerçekleri saptıran yanlı bir öğreti olarak kabul edenler ve gerçekleri gün yüzüne çıkaran bilimsel bir araç olarak görenler olmak üzere iki taraftan eleştirilir (Mardin, 1992, s. 16). İdeoloji kuramları ele alındığında Marx’ın negatif ideolojiyi benisediği görülmektedir. Marksist ideolojiye göre, ideoloji, kişilerin bilincindeki gerçekliğin yanlış bilgisidir. Marx ideoloji ile ilgili düşüncelerini Klasik Alman ideolojisinden etkilenecek oluşturmuş ve ideolojiyi şöyle örneklendirmiştir:

İnsanlar ve sahip oldukları ilişkiler tüm ideolojilerinde sanki camera obscura’daymış gibi baş aşağı çevrilmiş bir biçimde görülüyorsa, nesnelere gözün ağ tabakası üzerinde ters durmalarının onların dolaysız fiziksel yaşam süreçlerinin yansımasıdır (Marx & Engels, 2008, s. 45).

Vladimir İlic Lenin (1870-1924) tarafından bir toplumun temel ve resmi felsefesi haline getirilmiş olan Marksizm, Karl Marx ve Friedrich Engels’e dayanır (Tunalı, 1976, s. 12). Marksizmin yöntemi olan diyalektik, aynı zamanda marksist felsefenin tüm sistemini oluşturan bir düşünce biçimidir. Marx ve Engels diyalektik düşünce sistemini klasik Alman felsefesine dayandırır. Engels bu konudaki düşüncelerini “*Sosyalizmin Ütopyadan Bilime Doğru Gelişmesi*” adlı kitabında şöyle dile getirir:

Biz Alman Sosyalistleri yalnız Saint Simon’dan Fourier ve Owen’den geçmiş olmakla değil, aynı zamanda Kant, Fichte ve Hegel’den doğmuş olmakla gurur duyuyoruz (Akt:Tunalı, 1976, s. 13).

Hegel klasik Alman felsefesinin diyesi, idealist ve romantik felsefenin kültür, yaşam ve düşünmenin tüm varlık alanlarını bir araya getirmeyi amaçlamış, bir bütün oluşturmaya çabalamış ve felsefesiyle Alman felsefesinin zirvesine ulaşmıştır. Marx’ın felsefesini oluştururken izlerini taşıdığı Hegel diyalektiğinden kısaca söz etmek yerinde olacaktır. Hegel’in çıkış noktası mutlaktır. Bu mutlak duran değil gelişen bir öz olan ide’dir. Bu

gelişme Hegel felsefesinin de özüdür. Hegel gelişmeyi, karşıtlıklarla ortaya çıkan bir süreç olan diyalektik bir yol olarak gösterir. Bu diyalektik, tez, bunun karşıtı olan antitez ve sonunda karşıtlıkların ortadan kalktığı sentez gibi adımlardan oluşmaktadır. Kendi başına gerçeklikten yoksun bir olanaklar varlığı, aynı zamanda tez olan ide, kendi bilincine ulaşabilmek için gerçeklik kazanmak ister ve bu nedenle kendi dışına çıkar. Kendi kendinin dışına çıkmakla kendine karşıt ve yabancı doğa varlığı da denilebilen bir varlık olur ve bu da idenin gelişme aşamasında antitez basamağını oluşturur. Doğada kendini gerçekleştirirken özüne karşıt ve yabancı olan ide, diğer bir aşamada gerçeklik kazanarak özüne döner ve böylece diyalektiğin sentez basamağına ulaşmış olur (a.g.e. s.14-15).

Hegel'e kadar var olan özü ve içeriği açısından hareketsiz olan düşünceler dünyası, Hegel'le birlikte gelişmeye başlamıştır. Diyalektik salt muhakame biçimi olmaktan sıyrılarak, gerçeğin yalnızca çelişkiler arasından ortaya çıkacağı iddiasıyla bir var oluş felsefesi olarak belirmiştir. Bu belirleme uyarınca, birbirini reddeden ve birbirine zıt olan şeyler birbirlerini yok etmez, bilakis birbirlerinin var olabilmeleri için vardırılar (Göze, 2013, s. 59). Herhangi bir şeyi tanımlarken o şeyin zıddı ile tanımlama yapılmaya çalışılır. Buna göre her tez de kendi antitezini ortaya çıkarır. Materyalistler, evrende meydana gelen tüm olaylar -manevi ve spiritüel niteliği olanlar da dahil- tek gerçek olarak gördükleri maddenin farklı görünümüdür. Düşünce ne kadar yüksek değere ulaşsa da maddi bir varlığın, insan beyninin bir ürünüdür ve tek gerçek duyularla algılanan dünyadır (a.g.e. s. 57). Marx, kökleri çok eskiye dayanan materyalist görüşe, Hegel'in diyalektiğini yeni anlam ve farklı nitelikleriyle ortaya koymuş, kendi deyimiyle baş aşağı duran diyalektiği ayakları üstüne dikmiştir.

Marksizmi oluşturan özelliklerden biri de, Marksizmin klasikleri olan Marx ve Engels'ten bu yana, Genç Hegelcilerden özellikle Ludwig Feuerbach'tan aldıkları, din olgusu karşısında gösterdiği ateist tutumdur. Hegel'in ölümünden sonra, öğrencileri, başlangıçta din üzerine olan bir anlaşmazlık üzerine, İsa'nın ölümsüzlüğü ile ilgili kilise öğretilerini içselleştiren sağa eğilim gösteren ve Tanrıyı tümel bir öz olarak düşünmüş veya tanrıyı tümünden reddetmiş sol eğilime sahip gruplara bölünmüştür. Bunlardan marksizmi büyük ölçüde etkileyen en köktenci olanı Feuerbach'tır. Feuerbach tanrının insan tarafından

yaratıldığını, insanın sonsuzluk, ölümsüzlük ve yetkinlik gibi kendisinde bulunmayan nitelikleri olmak istediği şey olan Tanrıya atfettiğini bildirmektedir. Ancak insanın yarattığı Tanrı gerçek dışıdır ve insan bu Tanrıyı hümanist bir eylemle tekrar insan haline getirerek ondan kurtulur. Ona göre, Tanrı sevgisinin yerine insan sevgisinin, duanın yerini çalışmanın almasıyla, insan tam olarak insan olur ve böylece Tanrının varlığına da ihtiyaç kalmayacaktır. Marx, insanı toplumun ve devletin parçası, dini ise toplumun ve dünyanın bir yansıması olarak görür. Dinin insana hayali bir mutluluk verdiğini, bu nedenle de insanın gerçek mutluluğa ulaşmasını önlediğini ifade eder ve dinin eleştirisinin sosyo-ekonomik düzenin eleştirisi olduğunu vurgular (Tunalı, 1976, s. 24-26).

İlk başlarda Hegelci olan Marx, daha sonraları kendi felsefesinin biçim ve içeriğini Hegel eleştirilerinden oluşturur. Karl Marx, Ludwig Feuerbach'ın 1841 yılında yayınladığı "*Hristiyanlığın Özü*" adlı yapıtından sonra "*Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*" adlı yapıtıyla, Hegel'e ilişkin ilk eleştiri denemesini ortaya koymuştur (Türkyılmaz, 2016, s. 49). Hegel'in diyalektik yöntemini tarihsel sürece uyarlayan Marx, maddi ve ekonomik koşullarla temellendirdiği materyalist diyalektiği ortaya çıkarır. Tunalı'ya göre Marx, tarihsel süreci, tarihsel gelişmeyi yürüten toplumsal temelde üretim gücü ve üretim ilişkileri arasındaki sınıf çatışmasına neden olan ekonomik çelişkide bulmuştur (Tunalı, 1976, s. 18). Marx kendi materyalist tarih anlayışına göre, bireylerin kendilerine ilişkin tasarımlarının üzerine maddi ilişkileri koymuştur ve bu tarih anlayışının hareket ettiği kabuller, gerçek bireyler, onların etkinlikleri ve maddi yaşam koşullarıyla bağlantılıdır. Gerçek yaşayan bireyler kendi etkinliklerini gerçekleştirme sürecinde çeşitli üretim ilişkileri de denilebilecek maddi ilişkiler içerisine girerler. Marx bundan yola çıkarak gereksinmelerin giderilmesi için araçlar üretmeyi ilk tarihsel eylem olarak kabul etmektedir. Üretilen araçlar da yeni ihtiyaçlara yol açmaktadır (Türkyılmaz, 2016, s. 57-58). Buradan anlaşıldığı üzere, Marx'ın diyalektiği üretim gücü ve üretim ilişkileri arasındaki çelişkiden oluşan ekonomik bir temelde ortaya çıkmaktadır.

Marx, filozofların dünyayı sadece yorumladıklarını ancak önemli olanın dünyayı, yorumlamak değil değiştirmek olduğunu önermiştir ve tüm hayatı boyunca bu önerisini gerçekleştirmek için, diyesi, toplumu ve toplumsal gerçekliğiyle düzeni değiştirmek için çaba sarfetmiştir. Böylece Marx'ın felsefesi salt bir teorik felsefe olmaktan çıkarak sürekli devrime dayalı bir düşünce faaliyeti, bir eylem felsefesi olmaktadır. Bu nedenledir

ki Hegel felsefesi, Marx'a eylem açısından hareket noktası olmamıştır (Tunalı, 1976, s. 27).

Marx ideolojiyi, yaşam koşullarının bireyin duygu ve düşüncelerinde ifade edilmiş biçiminden dolayı, zorunlu ve nesnellik açısından *yanlış bilinç* olarak adlandırır. Diyalektik bir ideoloji kavramı, Marx'ın yanlış bilinç olarak tanımladığı, bireyin dünyaya ilişkin düşünce ve görüşlerini niteleyen genel ideoloji kavramından ayrılmalıdır. Yeni Çağ'da dogmaların eleştirisiyle ideoloji eleştirisi ortaya çıkmıştır ve Francis Bacon idolleri, yanlış tasavvurlar olarak görmüştür. Eleştirel teori, insanları faşizm, antisemitizm gibi düşüncelere iten koşulları sorgulayarak ve yetkenin ayakta kalmasını sağlayan unsurları anlamlandırmaya çalışır odak noktası olan bilincin şeyleşmesi veya körleştirme bağlamında ideoloji eleştirisini yapar (Behrens, 2011, s. 110). Metanın fetiş karakteri teorisi, Adorno'nun ideoloji eleştirisinin merkezinde yer almıştır. Adorno'ya göre kültür endüstrisinin yönettiği toplum bütünüyle ideolojidir, başka bir anlatımla, halihazırda dünya, tek ideolojidir, insanlarsa bu ideolojinin bileşenidir (Adorno T. W., 1997a, s. 217). Adorno'nun belirlemesiyle, ideolojinin bir görünümü olarak kültür endüstrisinin insanlığa vadettikleri ne denli az olursa ve yaşamın anlamını açıklamakta ne denli zorlanırsa, yaymış olduğu ideoloji de otomatik olarak değersiz olur (a.g.e. s. 169).

Yukarıda anlatılanlar uyarınca, Marksizmin, tarihsel materyalizm adıyla, tarihsel ve kültürel gelişmeyi maddi- ekonomik unsurlarla yorumlayan, sosyalist bir düzen kurmak için kapitalist düzeni devrim ile değiştirmek isteyen bir ideoloji çıkarımına ulaşabilmektedir.

### 1.1.3. Marksist Edebiyat Anlayışı ve Temel İlkeleri

Bütün yaşamları ideolojik bir çatışma içinde geçen Marksizmin kurucuları Marx, Engels ve Lenin dünya görüşü ve yaşamlarının ideolojik yoğunluğu nedeniyle estetik ve sanat sorunlarıyla kuram oluşturma açısından ilgilenmeye yeterli zamanları olmasa da, çağlarının sanatlarıyla ilgilenmiş ve edebiyatlarının sıkı okuyucuları olmuşlardır. Marx ve Engels sanat ve edebiyat üzerine estetik bir kuram oluşturmamışlardır, ancak yapıtlarında estetik, edebiyat ve sanata dair metodolojik sonuçlar çıkarılabilecek hususlar mevcuttur ve bu noktalardan yola çıkarak daha sonra yetişen marksist estetikçiler,

marksist çerçeveye oluşturulmuş bir marksist sanat teorisi ve marksist estetiği kurmuşlardır (Tunalı, 1976, s. 30-31).

“*Sanat ve Edebiyat Üzerine*” adlı yapıtta Karl Marx’a ilişkin kişisel anılar kısmında Paul Lafargue, Marx için kitapların lüks nesnelere değil, tinsel araçlar olduğunu, köle gibi istediği şekilde kullanabileceğini aktarmıştır. Yine Lafargue’nin söz ettiği üzere Marx, Hegel’in öğütlediği gibi bilmediği dillerden dizeler ezberlemek koşuluyla bilincini keskinleştirmiştir. Bütün Avrupa edebiyatlarından şairleri okuyan Marx, Heinrich Heine ve Johann Wolfgang von Goethe’yi ezbere bilir ve konuşmalarında çok sık isimlerini geçirmiştir. Drama türünde en büyük yazar olarak gördüğü Shakespeare’i ailesi de ezbere bilir hale gelmiştir. Zengin “*bir şiirsel fanteziye sahip olan Marx şiirler*” de yazmıştır (Kula O. B., 2013, s. 1-2). Romancıların zirvesinde Cervantes ve Balzac’ı görmüştür. Marx’ın üzerinde en çok etkisi görülen filozoflar Hegel ve Feuerbach’tır. Marx hukuk öğrenciliği yıllarında babasına yazmış olduğu bir mektupta *idea* ile *gerçeklik* arasındaki bağlantı sorununu “*ideayı gerçekliğin kendisinde arama*” arayışına değinir (Türkyılmaz, 2016, s. 49).

Marx ve Engels’in yapıtlarından ortaya çıkan siyasi, ekonomik ve felsefi bir öğretisi olan Marksizm, sınıflar arası mücadeleye ve proletarya devrimine dayalı olan özgün bir düşünce sistemidir ve diyalektik materyalist yorumlara yer verir. Marksist edebiyat kuramı ise, Marksist felsefenin edebiyata eleştirel bir yaklaşımıdır. Marksist edebiyat eleştirisinin temel kavramları burjuva, küçük burjuvazi, proletarya, tarihsellik, ideoloji, alt ve üst yapı, sınıf çatışması, kapitalizm ve yabancılaşmadır. Bu kavramların Marksist edebiyat eleştirisi yapabilmek için bilinmesi gerekmektedir. Marksist edebiyat eleştirisinin önemli hedeflerinden biri yazımsal bir yapıtta kapitalizmin eleştirisidir. Kapitalizm, toplumsal ilişkilerin “*üretim araçlarının özel mülkiyetine ve ücretli emeğin sömürülmesine dayalı*” olduğu sosyo-ekonomik sistemdir.<sup>1</sup> Bu sistemiyle kapitalizm toplumdaki bireyler arasında, eşitsizlik ve dengesizliklere yol açar ve alt yapı ve üst yapı arasında, burjuva, küçük burjuvazi ve proletarya arasında çatışmalar meydana gelir. Bu

<sup>1</sup> <https://www.marxists.org/glossary/terms/c/a.htm#capitalism>



nedenle kötülerin ve felaketlerin kaynağı olarak ortaya çıkan kapitalizmi ortadan kaldırmak, Marksizmin temel amacıdır.

In particular, they make plain Marx's belief that capitalism seriously impedes human self-realization and full flowering of human potentiality; however these notoriously vague phrases are interpreted. Moreover, the capitalist organization the production obscures the ways in which the members of a society are interdependent; it sets individuals in competition with each other so that they learn to be one another as potential enemies and are unable to perceive their mutual dependence and the interests they have in common. They conceive of themselves isolated individuals, alienated from each other, rather than as beings who are necessarily social (Jaggar, 1983, s. 58).<sup>2</sup>

Marx ve Engels'in Komünist Manifesto'sunun "*Kentsoylular ve Proleterler*" adlı bölümü şu cümleyle başlar: "*Gelmiş geçmiş bütün toplumun tarihi sınıf savaşmaları tarihidir*" (Marx & Engels, 2003, s. 69). Marksist eleştirinin diğer bir kavramı sınıf çatışmasıdır. Berger'in tanımlamasıyla sınıf, bir toplumdaki farklı grupların ekonomik kaynaklarına bağlı olan, kültürel ve sosyal ayırmadan kaynaklanan kategorileri temsil eder (Berger, 1995, s. 47). Marx ve Engels sınıf savaşımı ve sınıf ayrımı üzerine şu belirlemeleri yapmıştır:

Özgür ile köle, patricius ile plebeius, bey ile kul, lonca ustası ile kalfa, kısacası ezen ile ezilen sürekli birbiriyle karşıtlık içinde olmuş, kimileyin örtük kimileyin açık kesintisiz bir savaşım, her kezinde tüm toplumun devrim yoluyla dönüştürülmesiyle ya da savaşan sınıfların ortak yıkımıyla sonuçlanan bir savaşım yürütmüştür. Tarihin önceki dönemlerinde hemen her yerde toplumun baştan aşağı ayrı ayrı katmanlara bölünerek düzenlenişini, toplumsal konumların çok katmanlı sıralanışını görüyoruz. Eski Roma'da patricius'ları, şövalyeleri, plebeius'ları, köleleri, ortaçağda derebeylerini, vasalları, lonca ustalarını, kalfaları, kulları, ayrıca bu sınıfların hemen hepsinin içinde de yine özgül sıradüzenleri buluyoruz. Derebeylik toplumunun yıkıntısından doğan çağcıl kentler toplumu sınıf karşıtlıklarını ortadan kaldırmadı. Yalnızca eskilerin yerine yeni sınıflar, yeni ezme koşulları, yeni savaşım biçimleri koydu (Marx & Engels, 2003, s. 70).

---

<sup>2</sup> Özellikle Marx'ın kapitalizmin, insanların kendini gerçekleştirmesini ve potansiyellerini açığa çıkarmasını engellediği; ayrıca, kapitalist organizasyonun, toplumun üyelerinin bağımsız olmasına izin vermediği inancını ortaya çıkarır. Bireyleri karşılıklı olarak bir yarış içerisinde bırakır. Potansiyel düşmanlar olarak birbirlerini algılamalarına neden olduğu için ortak ilgi ve karşılıklı bağlılıklarını algılayamazlar. Kendilerini sosyal bir varlık yerine yabancılaştırılmış bireyler olarak görürler. (Taraftından çevrilmiştir).

Marksist düşünceye göre, geçmişten günümüze sınıflar arasında süregelen bir anlaşmazlık vardır. Toplumun farklı tabakalarının, tarihi ve materyal şartları tarafından belirlenen sosyo-ekonomik yapı eşit olmadığı, ayrımcı ve tutarsız olduğu için sınıf çatışmasına, sınıf çatışması ise toplumun bölünmesine yol açar. Sosyo-ekonomik sınıf farklılıkları, insanları din, ırk, köken ve cinsiyetteki farklılıklardan daha fazla bölme potansiyeline sahiptir (Tyson, 2006, s. 54). İnsanların sosyo-ekonomik durumlarından kaynaklanan sınıf mücadelesi, insanların alt, orta ve üst tabaka olarak sınıflandırılmasına neden olmuştur. Alt, orta ve üst tabaka, Marksist eleştiri de burjuva, küçük burjuvazi ve proletarya olarak ortaya çıkmaktadır. Genel olarak sermaye ve siyasi güç sahibinin ait olduğu, kapitalist sistemde proletaryayı, diyesi işçi sınıfını kendi yararı doğrultusunda kullanan tarafın oluşturduğu sınıf, burjuva sınıfıdır. Latince halk arasındaki alt sosyal sınıfı tanımlayan “*Proles*” sözcüğünden türeyen proletarya, Antik Roma’da bir mülkü veya geliri olmayan köle sınıfıdır.<sup>3</sup> Marksizmde proletaryayı, işçi sınıfı oluşturmaktadır. Bu kavramların yanı sıra burjuva ve proletarya arasında küçük burjuvazi olarak adlandırılan bir sınıf vardır. Roland Barthes, bu ara sınıfı, sömürenler ve sömürülenlerin arasında, temsilcilerinin belirsiz olduğu, biri köle ve diğeri sahip olan iki yabancıyı birleştiren bir sınıf olarak açıklamaktadır (Barthes, 1967, s. 45). Toplumdaki dengesiz mülkiyet dağılımından dolayı her zaman, burjuva, küçük burjuvazi ve proletarya arasında çatışma olmuştur. Burjuva, toplumdaki çoğu mülke sahip olduğu için, bütün kontrol ve gücü elinde tutmuştur.

Marksist edebiyat kuramının temel ilkesi, bu sınıflar arası sorunları yazınsal metinde tespit etmek ve Marksizmin anahtar sözcüklerinden olan alt yapı ve üst yapıyı incelemektir. Sosyal, ekonomik ve politik kurumları temsil eden üst yapı, toplum ve üretim arasındaki ilişkilerle ilgilenirken, alt yapı sosyal ve ekonomik araçları ve ilişkileri kapsar. Marx, alt yapı ve üst yapının ilişkisini mimari bir metaforla açıklamaktadır. Bu açıklama uyarınca, üst yapı (ideoloji ve politika) alt yapıya dayalıdır (Selden, Widdowson, & Brooker, 2005, s. 83).

Marksist eleştirinin diğeri bir yapı taşı tarihtir. Tyson’a göre insan etkinlikleri veya insan üretimleri, içinde bulunduğu olaylar ve durumlar dikkate alınmadan anlaşılmaz (Tyson,

<sup>3</sup> <https://www.makaleler.com/proletarya-nedir> 23.11.2020 01:26

2006, s. 54). Ekonomik, sosyal, politik ve ideolojik olaylar tarihi durumları oluşturur. Yazınsal metinlerde tarihi durumların incelenmesi, sosyo-ekonomik durumların belirlenmesini ve anlaşılmasını sağlar. Eagleton Marksist eleştirinin, yazını, onu üreten ve onun ihtiyacı olan durumlar açısından çözümlediğine dikkat çeker ve yazınsal yapılar ve tarih arasında çok önemli bağlantılar saptayan Marksist eleştirinin “*Yeni-Hegelci*” ekolündeki Romanyalı eleştirmen Lucien Goldman’ı işaret eder. Eagleton’un açıklamasıyla,

O halde Goldman’ın aradığı, edebi metin, dünya görüşü ve tarihin kendisi arasındaki bir yapısal ilişkiler kümesidir. Goldman bir toplumsal grubun ya da sınıfın tarihsel konumunun dünya görüşünün dolayımı vasıtasıyla edebi bir yapının yapısına nasıl aktarıldığını göstermek ister. Bunu yaparken de metin ve yapının dışındaki tarihle ya da tam tersiyle başlamak yeterli değildir; burada gereken, metin, dünya görüşü ve tarih arasında durmaksızın hareket eden ve bunların her birini diğerine göre düzenleyen diyalektik bir eleştiri yöntemidir (Eagleton, 2014a, s. 49).

Yukarıdaki açıklamalar uyarınca, Marksist edebiyat kuramında, yazınsal yapıları tarihin ışığında incelemenin, yapıt içerisindeki karakter ve olayların toplumdaki sosyal sınıf ayrımları hakkında önemli bilgiler vermesini sağladığı anlaşılmaktadır.

Marx, toplumdaki sınıf ayrımlarının, sosyo-ekonomik yapının ve kapitalizmin toplumun her kesiminde yabancılaşmaya neden olduğuna inanmıştır. Yabancı sözcüğünden türeyen yabancılaşma sözcüğü (alienation), MIA’nın Marksist terimler sözlüğünde, insanların yaşadığı dünyaya yabancı olduğu süreç olarak tanımlanmıştır.<sup>4</sup> Proletarya, sosyal ve ekonomik varlığa karşı yabancılaştırılmış, burjuva ise proletaryadan yabancılaştırılmıştır. Bundan dolayı yabancılaşma, Marksist edebiyat kuramında önemli bir kavramdır. Marksist edebiyat eleştirisi, bir yapının tarihinin ve materyallerinin açık bir anlatımını, toplumun sosyo-ekonomik mücadelelerini, sınıfsal farklılıkları ve kapitalist eleştirisini yapar ve yazınsal yapının oluşmasında rol oynayan tarihi etmenler ışığında biçim ve içerik açısından çözümler. Eagleton, Marx ve Engels’in sanat ve yazına ilişkin görüşlerinin dağınık ve bir bütün olmayışından dolayı bir estetik kuram ortaya koyamadıklarını, ancak Marksist eleştirinin sorunları salt rayına oturtmaktan daha fazla ilgilendiğini gösterdiklerini ileri sürmektedir. Eagleton’un belirlemesi uyarınca Batı adlandırılan şekliyle “*edebiyat sosyolojisi*”, bir toplumda yazınsal üretim araçlarıyla, bunların yayımı,

<sup>4</sup> <https://www.marxists.org/glossary/terms/a/1.htm#alienation>

yazar ve okurların ait olduğu toplumun yapısı ve yazın seviyesi ve “*beğenin toplumsal belirleyicileriyle*” ilgilenir ve yazınsal metinleri sosyolojik ilgiler ışığında inceler. Bu alandaki çalışmalar Marksist eleştirinin bir yüzünü oluştursa da, bu eleştiri türü kendi özelinde Marksist ve eleştirel değildir:

Marksist eleştiri, romanların nasıl yayımlandığıyla ve işçi sınıfından söz edip etmedikleriyle ilgilenen bir “edebiyat toplumbilimi” değildir. Amacı edebi yapıtı çok daha bütünlüklü bir biçimde açıklamaktır ve bu da edebi yapıtların biçimlerine, biçemlerine ve anlamlarına hassas bir ilgi göstermek demektir. Ne var ki bu, aynı zamanda söz konusu biçimlerin, biçemlerin ve anlamların özel bir tarihin ürünleri olarak kavranması anlamına gelir. Ressam Henri Matisse, bir seferinde bütün sanatların kendi tarihsel dönemlerinin izlerini taşıdığını işaret etmişti; ancak büyük sanat, bu izi çok daha derinlerde taşıyandır. Çoğu edebiyat öğrencisi aksini düşünür: En muhteşem sanat kendi tarihsel koşullarının ötesine geçen, zamansız olandır. Marksist eleştirinin bu hususta söyleyecek çok şeyi vardır; ancak edebiyatın “tarihsel” açıdan çözümlenmesi elbette Marksizmle başlamaz. Marx’tan önce pek çok düşünür edebiyat yapıtlarını içinde üretildiği tarih bakımından açıklamaya çalışmıştır ve bunlardan birisi olan Alman idealist G.W.F. Hegel, Marx’ın estetik düşüncesi üzerinde oldukça derin bir etki bırakmıştır. O halde Marksist eleştirinin özgünlüğü, edebiyata olan tarihsel yaklaşımında değil, tarihin kendisine ilişkin devrimci kavrayışında yatmaktadır (Eagleton, 2014a, s. 16-18).

Berger, Marksizmin yapıt ile ilgili bilgi verdiğini ve bir çok farklı eleştiriye kapsadığını belirtirken (Berger, 1995, s. 41), Tyson, Marksist teorinin tarihi ve güncel olayları anlamak için hala anlamlı bir yol gösterdiğini dile getirmiştir (Tyson, 2006, s. 53). Dogmatik düşünce yerine diyalektik düşünme yoluyla yazınsal bir yapıtın arkasındaki anlama ulaşılabilir. Marksist gelenek on dokuzuncu yüzyılda da Karl Marx ve Friedrich Engels’in öğretilerinden başlar ve günümüze kadar farklı yorum ve çeşitli gelişmelerle Lenin, Troçki, Lukacs, Benjamin, Brecht, Gramsci, Barthes, Goldmann, Eagleton, Jameson, Althusser, Marchery ve Williamsla gelir. Bu yazarlar ve eleştirmenler sadece politika ve toplumdaki edebiyatın rolü hakkında değişmez sorular ortaya atmamışlardır, aynı zamanda yazınsal yapıtın konuları hakkında fikirler ileri sürmüşlerdir. Kısacası, Marksist eleştirel teori, yazınsal diyalektik eleştirinin teorik temelini oluşturmaktadır.

## 1.2. FELSEFİK, TARİHSEL VE YAZINSAL BAĞLAMDA YANLILIK

İnsanı insan olarak var eden en önemli şey etik, estetik kazanımlar ve politik tartışmalarla gerçekleşen özgürlüktür. Yanlılık kavramı sosyolojik, politik, felsefi ve yazın kuramlarını içeren kaynaklara bakıldığında, kavramın çeşitli şekillerde tanımlarına rastlanılmaktadır. Söz konusu kavram en basit haliyle “*sanat eserlerinin ideolojik niteliği*”<sup>5</sup> olarak tanımlanmakla birlikte farklı kaynaklarda karşılaşılan, farklı kavramları da içerisinde barındırdığı görülmektedir.

Sözcük kökenine bakıldığında, on beşinci yüzyılda Orta Yüksek Almanca’daki *parthey* sözcüğünden gelerek on yedinci ve on sekizinci yüzyılda türeyen *Partili/Yanlı* ve *Partililik/Yanlılık* kavramları, retorik içinde, bir taraf için yürütülen tek taraflılık işleviyle, Marksist estetiğin olumlu etkisine kadar kendini muhafaza ettiği görülmektedir. Daha sonra terimin anlamına yönelik geniş bir öneri yelpazesi oluşturulmuş, yanlılığın esnek ilkeleri Lenin’in *propagandaya* dayalı parti edebiyatından ayrılarak Heine’nin *özerklik* düşüncesine eklenmesiyle estetik bir üretim ilkesine dönüşmüştür (Müller, 2003, s. 27).

Kavramsal olarak *Yanlılık/Partililik* sözcüğü, Aydınlanma edebiyatında terimsel anlamda gerçeğin bilgisiyle çelişen akıl söylemine *yanlı/partili* bir müdahalede bulunma anlamına gelmektedir. Bu müdahale Aydınlanma döneminin son safhasında Fransız Devrimi’nin sınıf çatışması için de gayrimeşru olarak kabul edilmiştir ve devrim partileri için sınırlanmamış bir taraflılık yasaklanmıştır. Bu nedenle de *Partililik/Yanlılık* belirli bir partinin tarafını tutmak değil, partiler arası anlaşmazlığın üzerindeki “*akılcılığın ışığı*” olarak kabul edilmiştir. Bu kapsam Vormärz Dönemi edebiyat olaylarına kadar hissedilmiştir. Heinrich Heine bu nedenle edebiyatın “*politik rejenerasyona*” etkisinin estetik materyalin değişiminden kaynaklanması gerektiğini, “*bilinçli partililikten*”, diyese dışarıdan dikte edilmiş parti isteğinden oluşmaması gerektiğini belirtmiştir.

Marx ve Engels söz konusu nedenden, parti yazarlarının propaganda temelli değersiz parti yazılarını, belirli bir hedefe yönlendirilmemiş dünya edebiyatını kapsayan *Eğilim*

---

<sup>5</sup> Parteilichkeit: Ideologische Prägung von Kunstwerken. (Taraftmdan çevrilmiştir.) (Bkz. Daha ayrıntılı bilgi için Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III. P-Z Jan-Dirk Müller (Hg.). Walter de Gruyter Berlin New York 2003. S. 27-29.)

*Edebiyatından (Tendenzpoesie)* ayırmıştır. *Temel ve üst yapının gelişi güzel ve nedensiz olmayan ilişkisi “konvansiyonel yanlısamayı parçalayan ama bununla ilgili doğrudan bir çözüm sunmayan Eğilim Edebiyatının”*, sonudur. Böylelikle ideolojik açıdan farklı düşünen yazarın isteği dışında okuyucuya yazın aracılığıyla “*kendiliğinden oluşmuş gibi görünen*” keskin düşünsel çağrılar uyandırılmak istenmiştir. Devlet sosyalizminin kültür-politik savunucuları bu düşünceleri “*yazarın/sanatçının partiyle aynı görüşte olmasını*” şart koşan kuralcı bir yanlılık anlayışına dönüştürmüştür. Bu düşünce bir taraftan önceki yazarların farklı politik bakış açılarına rağmen, bilinçsiz biçimde etki eden sınıf varlığının marksist düşüncesi tam olan okuyucu tarafından yazara eşit biçimde ve sonradan teslim edilmesi açısından izin vermesine karşın, yazınsal mirasın korunmasına (miras teorisi), diğer taraftan güncel edebiyatta “*partinin önemi*” “*yazarın isteği ve ilgisiyle*” yeni yapıtlarının yazılmasından önce etki ettirir. Benjamin ve Brecht’in, yazarın zamanının dolayım sal üretim araçlarını sadece ürünlerle doldurması değil, aynı zamanda müdahale ederek değiştirmesiyle gerçekleşecek yazınsal ve siyasi eğilimi sentezleme isteği veya çağrısı başka bir bakış açısına işaret eder. Her ikisinin de temsil ettiği, günümüz dolayım salarının “*siyasi olarak doğru eğilimin*” biçimsel dolayım tekniğini kapsadığı düşüncesi hala günceldir. Bu açıdan “*yanlılık sorunsalı*”, Kluge ve Negt’in güncel medya ve tarih kuramlarında önemli bir role sahiptir (Müller, 2003, s. 28).

Simon ve Schröder de olduğu gibi, sorunlu güncellemeleri ya da radikal üstünlük denemelerini görmezden gelirse “*eğilim*” ve “*yanlılık*” kuramıyla ilgili başlangıç düzeyinde de olsa geniş bir araştırma tarihinin mevcut olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda Franz Mehring resmi bir Alman Demokratik Cumhuriyeti-Kurumunun temsilcisi olarak 1985’te “*otonomi*” ve “*yanlılığın*” bağlantısı ile ilgilenmişlerdir. Bu düşüncede, “*Heine örneğinden güncel bakış açısıyla*” şimdiye kadarki “*sosyal sanat ve sanat kuramı tarihini*” eleştirel biçimde tekrar düşünülmesi gerektiği savunulmuştur. Ancak bu çatışmanın her seferinde nasıl “*sosyal sanat ve sanat kuramı tarihinin*” lehine sonuçlandığını Kaiser 1975 yılında Doğu Alman Edebiyatı ışığında ortaya koymuştur. 1988 yılında ortaya çıkan “*sanatsal ürünlere uygulanan kurumsal yargıların kaldırılması*” düşüncesi geç kalınmış bir anlayışı temsil etmektedir (a.g.e., s. 29).

Kısaca “*sanat eserinin ideolojik niteliği*” olarak tanımlanan yanlılık, marksist estetikte yapı ve yapıtlarının sınıflara özgü şekilde biçimlenmesidir. Marksist edebiyatın temel kategorilerinden olan ‘*Yanlılık*’, yanlılık tutkusundan arınması gereken estetiğin

karşısında yer almaktadır ve yarı resmi biçimden muhalif biçime çeşitlilik göstermektedir. Bu olgu Marx/Engels daha sonraları Walter Benjamin ve Georg Lukacs tarafından ‘*Tendenz*’ (*Eğilim*) kavramıyla tanımlanmıştır. Bundan dolayı Weimar Klasizmi ile ayrılan *Eğilim Edebiyatı (Tendenzpoesie)* ya da *Angaje Edebiyat* on dokuzuncu yüzyılın tartışmaları içinde yer almaktadır.

Lenin’e göre toplumcu gerçekçi edebiyatının temel ilkesi *yanlılık/partililiktir*. Yazarın zihinsel biçimde marksist-leninist taraflılığının gittiği yol ve hedefleriyle örtüşmesidir. Sanatçının öznel tutumu bütün yazınsal üretim sürecini etkilemekte ve yazınsal yapının her bir sanatsal parçasının içine nüfuz etmektedir. Bu eylem sadece bilinçli ve açık bir taraf seçme anlamına gelmekten çok devrimsel işçi hareketi ile işçi sınıfının savaşı ve sosyalist gelişimi ile organik bir bağ kurmak anlamına da gelmektedir. Yanlılık ilkesi şimdiye kadarki tüm siyasi ve hümanist taraflılığa (*Tendenz, Engagement*) kıyasla yeni bir yapı oluşturmaktadır. Toplumun ele alınış biçimi yenilenerek *toplumcu gerçekçiliğin* yeni bir biçimi ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle diğer yöntemlerden ayrılmasını sağlayan önemli bir kritere sahiptir. Bu kriter uyarınca, yanlılık ve gerçek, yanlılık ve sanatsal özgürlük toplumcu yazar için her ikisinin de birbirine ihtiyaç duyduğu bir bütünü oluşturmaktadır. Bu kavramdan türeyen Parti Edebiyatının (Parteiliteratur), birincisi yanlılık ilkesi tarafından biçimlendirilmiş yazın, ikincisi parti tarafından organize edilen yazın, diyesi yazının sosyalist düşünce yapısına en iyi biçimde hizmet edeceği üretim, yayım ve alımlamadaki organizasyonu olmak üzere iki içeriği vardır. Yanlılık ve yanlı yazın kavramları Lenin tarafından Rus devriminin önceki akşamında “*Parteiorganisation und Parteiliteratur (1905)*” yazısında ortaya koyulmuştur. Bu kavramlar Marksist devrim kuramının içinde yer alan ve işçi sınıfının, ancak sosyal bilimlere kapsayan ve bu devrime hizmet edecek tüm alanlardaki organizasyonla olanaklı olacağı düşüncesine dayanmaktadır. Bu yüzden de Lenin’in belirlemesi uyarınca, parti tarafından organize edilen bir yazın var olmalıydı ve bu yazından para ve mal ilişkisi tamamen çıkarılmalıydı. Böylelikle söz konusu yazın üstteki on binler yerine alttaki milyonlara hizmet edebilirdi (Träger, 1986, s. 389).

Marksist yazın anlayışının bir yöntemi olarak kabul edilen toplumcu-gerçekçi yöntemin gelişimine bakılacak olursa, 1934 yılında toplanan “*Sovyet Yazarlar Birliği’nin Birinci Kongresi’nde*”, Sovyetlerin resmi sanat görüşü olarak kabul edilmesinden önce de

sanatın ideolojik bir araç olarak sosyalist devrim için hizmette olması görüşü mevcuttur. Lenin, sanatsal etkinlikler yoluyla toplumun dönüştürülebileceği inancındadır. Marx ve Engels'in *sanatta yanlılık* ilkesinden yola çıkarak, Rusya'da Bolşevik gazetelerinden biri olan "*Novaya Zin*" adlı gazetede, 1905 yılında, "*Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı*" adlı yazısında sanat ve yazının egemen sınıfa hizmet ettiğini, diyesi sanatla sınıfların siyasal durumları arasında sıkı bir ilişki olduğunu ve bu nedenle sosyalist devrimi gerçekleştirme sürecinde yazının, işçi sınıflarının politik düşüncelerine hizmet etmesi gerektiğini net bir biçimde ortaya koymuştur:

Burjuva törelerine; kazanç sağlayan ticarî burjuva basınına, burjuva edebî kariyerizme ve bireyciliğe, "aristokratik anarşizme" ve kar peşinde koşmaya karşı yönde, sosyalist proletarya, *parti edebiyatı* ilkesini öne sürmeli, bu ilkeyi geliştirmeli ve elden geldiğinde onu tam ve eksiksiz olarak pratiğe geçirmelidir (Marx- Engels-Lenin, 1990, s. 236).

Bu yazısı uyarınca, Lenin parti yazını anlayışının özelliklerini belirlerken, burjuva yazını eleştirmiş ve bu anlayışın karşısında durmuştur. Lenin'e göre sanatı yanlı kılan şey, sanatsal tüm etkinliklerin sınıfsal ayrımlarıdır; yazın, sosyalist proletarya tarafından ne birey veya toplum için bir zenginleşme, ne de proletaryanın genel davasından bağımsız bireysel bir girişim olmalıdır. Lenin'in,

Kahrolsun partisiz yazarlar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat, proletaryanın genel davasının bir parçası haline gelmeli, bütün proletaryanın politik olarak bilinçli bütün öncüleri tarafından harekete geçirilen o tek ve büyük Sosyal Demokrat mekanizmanın "küçük bir çarkı ve vidası" olmalıdır (Marx- Engels-Lenin, 1990, s. 236).

sözleri toplumcu-gerçekçi sanat anlayışının temeli niteliğindedir. Lenin, parti yazını ve yazının parti denetimine alınmasından söz ettiği konuşmasında, herkesin istediğini söylemede ve yazmakta özgür olduğunu dile getirir. Lenin'in anlatımıyla parti de dahil olmak üzere bütün özgür kuruluşlar da, kendilerine düşman olanları kovmakta özgürdür. Söz konusu anlatım uyarınca, söz ve basın tam anlamıyla özgür olacaksa örgütlenme özgürlüğü de olmalıdır (Lenin V. İ., 2008, s. 31).

Jdanov, "*Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresinde*" (17 Ağustos 1934) yapmış olduğu konuşmayla sosyalist gerçekçilik olarak tanımladıkları yazın anlayışı ve eleştiri yönteminin görevinin, gerçeği ve somut tarihsel niteliğini sanatsal biçimde yansıtmak,



emekçileri sosyalist anlayışla eğitmek ve ideolojik dönüşümlerini sağlamak olduğunu söylemiştir. Jdanov, belirtilen görevden ötürü Sovyet yazınının taraflı yazın ithamıyla karşılaştığını ifade etmiştir. Jdanov söz konusu ithamı şöyle değerlendirmiştir:

Evet, Sovyet edebiyatı taraflı bir edebiyattır; çünkü sınıf mücadelesinin var olduğu bir çağda, sınıf edebiyatı olmayan, taraflı olmayan, siyaset dışı bir edebiyat olamaz. Bence, edebiyatımızın taraf tutma özelliğinden söz eden her kalın kafalı burjuvaya, her dar kafalıya, her burjuva yazarına Sovyet yazarı şöyle cevap vermelidir: "*Evet, Sovyet edebiyatı taraflıdır ve biz bundan gurur duyuyoruz. Çünkü biz emekçilerin ve bütün insanların kapitalist kölelik zincirinden kurtarılmasından yanayız.*" (Jdanov, 1996, s. 18).

Jdanov'a göre, sanat yapıtlarında yaşamı gerçeğe uygun biçimde durağan ve nesnel gerçeklikle değil, devrimci gelişimi içerisinde yansıtabilmek için hayatı tanımak gerekir. Bu bağlamda, Stalin'in toplumcu gerçekçi yazarları "*insan ruhunun mimarları*" olarak tanımlaması, hayatı iyi tanıyan ve ayaklarını gerçek yaşamın toprağına basan anlamına gelmektedir (Jdanov, 1996, s. 17-18).

### 1.2.1. Edebiyatta Yanlılık Sorunsalı ve Yanlılığın Toplumsal İşlevi

Ludolf Wienbarg "*Ästhetische Feldzüge*" (*Estetik Seferler 1834*) adlı yapıtıyla yazarların zamanın anlayışının sözcülüğünü yapmaları gerektiğini belirtir. Yazarlar/şairler yaşadıkları dönemin içinde hareket ederek, edebiyatı bir zevk ve eğlence ürünü olmaktan çıkarıp, toplumu eğitici ve politik açıdan öğretici bir ürün haline getirmelidir (Bandet, 2006, s. 86).

1900'lü yılların ikinci yarısından itibaren büyük edebiyatın insan amacına yönelik yüksek etik kavramı ve yazınsal yapıtların eylemsel yanlılığı arasındaki fikir ayrılığı ile ilgili düşünce ve çalışmalar gelişmeye başlamıştır. 1960'lı yılların sonuna doğru kurgusal edebiyat ve toplumsal tarih arasındaki bağlantı sorunu her tür metodoloji tarafından farklı bir biçimde gündeme getirildi ve bir şekilde yanıtlandı. Bunlardan alımlama estetiği ile birlikte edebiyatın gerçek etkisi, teorisi ve süreci araştırılarak edebiyat terimi bir iletişim terimine dönüştürüldü. Michel Foucault söylem kavramı ve teorisiyle kamusal tartışmaların tarihi ve politik önemine dikkat çekerek, tarihsel olarak gerçek varoluş

tezinde, sanat ve gerçeklik arasındaki ilişki sorununa ve kamusal yazınsal söylemin toplumsal olarak maddi etkisi olduğuna dikkat çekmiştir. Post-yapısalcı yaklaşımların çoğu, özellikle de yapıbozumculuk sorunu bir kenara koyarak, sanat yapıtına olan yöneliminin içkin yapısını açığa vuracak, onu özgürce ve ustaca ilişkilendirecek olan bireyi öne çıkarmıştır. Scholz'un belirlemesiyle yapıbozumculuk tarihsel bilinç çağıının bir dönüşümünü kurar, "*modernite*"nin sonunda başlar ve kendisini "*postmodernizm*" dönemine alır. Bu belirleme uyarınca yapıtların tarihsel bağıntıları, ait olduğu çağlardaki biçem özelliklerinden kaynaklanmaktadır (Scholz, 1996, s. 224).

Toplumsal ve tarihsel aile araştırmaları ve yenilenen kadın hareketinin edebiyat araştırmalarına etkisiyle, edebiyatın, toplumsal cinsiyet ideolojisinin gelişmesindeki rolü ve ailenin gerçekliği ve burjuva karakterlerinin toplumsallaşması gibi idealler gündeme gelmiştir. Söz konusu olan soru ise yazının hangi gerçek tarihsel süreçlere tepki verdiği ve içerik ve biçimlerin bu süreçlerle nasıl ilişkilendiği olmuştur. "*Gerçekçilik*" terimi söylem kuramında bir rol oynamasa da, toplumsal ve tarihsel edebiyat araştırmalarının merkezinde yerini almıştır. Althusser, Bakhtin ve daha sonra Jameson sayesinde, Lukacs'ın marksist edebiyat anlayışının eleştirilerine, yapısalcı kuramları ve psikanalitik yaklaşımları, Marksist edebiyat kuramının gelişmesinin devamı için dahil edilmeye çalışılmıştır (Kerkhoff, 1988, s. 315).

Göreceliliği daha doğru bir biçimde belirlenecek olan sanatın özerkliğinin, toplumsal ve tarihsel açıdan yazın biliminin görevi olduğu durum, modern dönemde yanlılığın belirlenmesini zorlaştırmakla beraber, yazın sanatının yanlılığı üzerine yürütülen araştırma ve tartışmaları ilgi çekici hale getirmiştir. Adorno'nun "*Estetik Teorisi*"den beri söz konusu tartışmalar süregelmiştir (Scholz, 1996, s. 225).

Etkisi ve kökeninden dolayı toplum tarihinin bir parçası olarak yazın kavramının somutlaştırılması, tüm detaylarıyla anlatılıp açıklığa kavuşturulması gibi bir müdahalenin niteliği, kalitesi soruları ortaya çıkmaktadır. Yazın yorumcularının koşulları üzerine yeni yorum-bilim tartışmalarında, Hans Georg Gadamer'in aksine, yorumlama yapan bireyin toplumsal boyutunun ön koşullarına dayanan bir kavram olarak Jürgen Habermas'ın "*ilgi*" (Interesse) kavramı önem kazanmıştır. Habermas'ın belirlemesiyle, bilgi daima bakış açısının keskinliğini belirleyen ve gizleyebilen, bireysel ve toplumsal ilgi tarafından yönetilir, bu durum, yapıtlarının konuları ve biçimleri son derece öznel ve gerçeklikten

uzak olan yazarlar için de geçerlidir. Söz konusu yapıtlar daha ayrıntılı incelendiğinde bir gruba veya sınıfa özgü ilgiyle yükümlü oldukları görülmektedir (Habermas, 1968, s. 221). Scholz, söz konusu belirlemeyle, diğer yaşam tarzları ve onların tinsel temsiline göre yazınsal fantazilerin hem kökeninden, hem de kasıtlı ve bilinçsiz etkisinden dolayı açıklayıcı ve yanlı bir tutum sergiledikleri sonucuna varılabileceğini belirtmekte ve yayımlanan yapıtların yanlı ilgisiyle tarih sürecine kasıtlı veya kasıtsız olarak müdahale etmekte olduğunu dile getirmektedir. Scholz'a göre bu bilgiyi bulmanın önündeki engel, aşırı şişirilmiş şiir kavramının yıkılmasının yazarlar için, hatta okuyucular ve en önemlisi edebiyatla profesyonel biçimde ilgilenen eleştirmenler, öğretmenler veya akademisyenler için narsistik hastalık anlamına gelmesinden kaynaklanmaktadır. Metin ve iletişim kuramlarında, yapısalcılığın ve postyapısalcılığın çeşitli yönlerinde, psikanalitik edebiyat yorumunda ve Marksist yaklaşımlarda edebiyat yorumunun bilimselleştirilmesi, salt görünüşte edebiyat kavramının değişimine yol açmaktadır ve sözü edilen durum güncel yazınsal yorumlama yöntemlerinin uygulandığı örneklerle gösterilebilir. Scholz, örnek olarak Paul de Man'ın yapı söküm (Dekonstruktion) metodunu uygulamak için Proust ve Yeats'in burjuva yüksek edebiyatını seçer ve bu yapı söküm sürecine uygulanabilirlik açısından Milton, Dante ve Hölderlin'i işaret eder. Scholz, Kafka'nın Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından psikanalitik yapısalcılık yöntemiyle incelendiğini, toplumsal ve tarihsel bir sanat kavramına bağlı olan Pier Bourdieu'nün ise politik yanlılık kavramına değinmeden algı ve bilgi biçimlerini tartışmakta olduğunu ileri sürmektedir. Ayrıca Scholz'a göre, Erich Köhler'in Marksist kategorilerin yükümlü olduğu "*edebiyat sosyolojisi üzerine 22 tezi*" de yanlılık sorunu dışlamakta ve sanat olarak burjuva niteliğinde bir edebiyat kavramını kabul etmektedir. Scholz'un açıklamasıyla, sanatın gerçek toplumsal işlevi farklı aşamalarda görülür, ütopyadan telafiye, isteklerin katıksız tatmininden en korkunç korku fantezilerinin nesneleştirilmesine kadar uzanır, ancak edebiyat her zaman diyalektik olarak deneysel gerçeklikten kaynaklanan *ilgiye* bağlıdır. Bu yüzden toplum üyelerinin bencil ilgilerinin sanatta bulunması kaçınılmazdır. Burjuva demokrasilerinde edebiyat ve sanatın 'dördüncü erk' olarak görüldüğü ve hükümeti, parlamentoyu ve mahkemeyi eleştiren rolünün var olduğu, yani güncel toplumsal yasaların eleştirisine ve değiştirilmesi ile yükümlü görüldüğü gibi, edebiyatta sosyo-politik akımlarının da tarih sürecinde yer alacağı öngörülebilir ve edebiyatın daha dar ve geniş anlamda siyasi kutuplaşma kadar tartışmalı bir şekilde yanlı olacağı varsayılabilir.

Scholz, politik konular alanında din ve kilise eleştirisi gibi büyük bir konuyu, 1649 yılında İngiltere’de Karl Stuart’ın idamını, on dokuzuncu yüzyıldaki Vormärz Dönemi edebiyatını, 1900’lerin 20’li, 60’lı ve 70’li yıllarda yapılan işçi röportaj edebiyatını, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki savaş karşıtı edebiyatta Edwin Dvinger’den Ernst Jünger’e ve Erich Maria Remarque’a gibi örnekleri kanıt niteliğinde göstermektedir. Bunların yanında halka özgü ütopyaları anlatan Jost Hermand gibi, sanat olarak sanatla değil de politik meseleyle ilgilenenler, kendilerini kanon edebiyatıyla sınırlamayacaklar ve alıntılanan edebiyattaki açık yanlılığı kötü anlamda görecektir (Scholz, 1996, s. 225-226).

Sholz, erkek ve kadın imgesinde yanlılığın geniş bir yelpazeyle uzun zamandır kanıtlanabilir olduğunu, sözde gelişim romanının (Bildungsroman) erkek kahramanlarla sınırlı olmasını, tüm içerik özetinden önce erkek yanlılığını göstermesi örneğiyle açıklamaktadır. Sholz’un belirlemesi uyarınca, burjuva dünya ideolojisinin oluşması sırasında, soylular ve onların dünya görüşüne yönelik anti-feodal yazımsal eğilimler, yüzyılın sonlarına doğru edebiyat tarih yazımı tartışmalarına konu olmuştur ve yeni burjuva toplumunun sorunlarının sunumu ve değerlendirilmesi, toplumun siyasi kavramları kadar geniş tutulmuştur. Burada söz konusu olan yazarın bilinçli yanlılık niyetini ifade eden üretim estetiği ile edebiyatla siyaset yapması değildir, söz konusu olan propaganda edebiyatı, 20. yüzyılın eski sosyalist devletlerindeki edebiyatın yanlılığı veya genç Almanların Vormärz Dönemi öncesindeki “Eğilim” (*Tendenz*) edebiyatıdır. Natüralizm, Ekspresyonizm 1933-1945 arasındaki sürgün edebiyatında da görülen yanlılık tartışmaları, tam olarak eğilim edebiyatı olarak açıklanamaz, söz konusu yanlılık kendini daha çok insana ve insanlığa karşı sorumlu gören, partiler üstü bir yanlı edebiyattır (a.g.e. s. 226-227).

Sanat yapıtlarının yanlılığı tezine karşı, büyük sanat yapıtlarının bu yanlılık hususunda birleşmemesine itiraz edilmiştir. Heinrich Heine, Vormärz Dönemi söz konusu eğilim şiirini, politik sanat yapıtlarının bilinçli yazarlarını ve Natüralizmin toplumsal yanlılığını eleştirmiştir. Lukacs’ın aktarımı uyarınca, Heinrich Heine eğilim edebiyatı anlayışına kuşkuyla bakmıştır. *Eğilim edebiyatının* öznellik yönüyle zihniyeti yansıtmamasına, bu yönüyle *soyut-tümel* doğrultuda oluşuna karşı duruş sergilemiştir (Kula O. , 2019, s. 119). Heine’nin “*Dönem Şiirleri*” içerisinde olan *Eğilim (Die Tendenz)* adlı şiirinde söz konusu duruşu sergilediği görülmektedir. Şiirine, Alman yazarlara özgürlük mücadelesi

vermeleri ve halkı cesaretlendirmeleri için çağrıda bulunarak başlayan Heine, iyi bir şiirin nasıl olması gerektiği düşünceleri üzerine bilgi vermektedir ve şiirin sonunda Alman yazarları ve onların politik netlikten yoksun oluşlarını ironik biçimde eleştirmektedir (Heine, 1972, s. 330-331).

Yanlılık sanat yapıtında kendini farklı şekillerde gösterebilmektedir. Yapıtın içinden bir figüre uygulanabilir, örnek bir anlatımla didaktik bir amaca hizmet edebilir ya da sosyal koşulların veya psikolojik kavrayışların başka türlü tanınamayacak gerçekliğinden sorumlu tutulabilir. Bu yönüyle sanatın yüksekliğine ilişkin yanlılığa karşı olarak politik savaşımlar *yansız* olabilir, fakat ilkesel olarak *yansız* olamaz, çünkü apolitik olduğunu açıkça ortaya koyan her yayımlanmış yapıt de toplumsal eylem gösterir. Fakat edebiyatın yanlılığı bir sorundur, çünkü apolitik karakter yaratmak amacındadır ve kurgu olarak statüsü genellikle taraf tutmasını gizler. Bununla birlikte, sadece sansür dönemlerinde değil, sanatın politik yönünün olduğu genel olarak öngörülebilmektedir. Burjuva demokrasilerinin tüm anayasalarına giren özel sanat korumasının, cinayet, tecavüz, soygun, ırkçılık ve soykırım gibi cezai suçların yüceltilmesinin ve dinlerin aşağılanmasının bir sınırı vardır (Scholz, 1996, s. 227).

Thomas Mann "*Literatur und Hitler*" (*Edebiyat ve Hitler*) adlı yazısıyla her yazarın, edebiyatta eğiliminin olup olmadığını, parti ya da politik etkilerden bağımsız davranıp davranmadığını sorgulamaktadır. Mann'a göre, sanatsal ve sosyo-politik olaylar arasında keskin bir ayırım yapmak zordur ve bu olaylar sanatsal yaratımda önemli bir rol üstlenir, dolayısıyla her sanat yapıtı açık ya da kapalı bir biçimde politik sorunlara bağlıdır (Mann, 1974, s. 325).

Scholz'un belirlemesi uyarınca, sanatın yanlılık rolü ancak bir sanat, hayal gücü ve dil teorileri bağlamına uygun olarak tartışılabilir. Bununla birlikte, söz konusu teori yalnızca toplumsal ve tarihsel olabilir, bu da, alt alanı "*Kamunun gelişim tarihi ve kuramı*" olan özel bir rol oynadığı tarih ve toplum teorisine dahil edilmesi gerektiği anlamına gelir. Söz konusu belirleme uyarınca, tarihsel bir alımlama teorisi olmadan, yazın sanatının toplumsal edimi yeterince araştırılmaz. Bu tür karmaşıklıklara ve zorunlu farklılıklara rağmen, özellikle feminist edebiyat çalışmaları göstermiştir ki, edebiyatın toplumsal çatışmalara ne ölçüde müdahale ettiğini gözden kaçırmak neredeyse imkansızdır. Son yıllarda, kadınlara yönelik gizli ve açık sadizmlere, kadınlara daha düşük bir statü veren,

fantastik kadın imgelerinin şekillendirdiği, yüksek sanat yapıtlarının ne ölçüde eril bakış açıları ve ilgi alanlarına ilişkin edebiyat olduğu ortaya çıkmıştır. Bu tür edebiyatın toplumsal işlevi, kadınların yaşama şanslarının aleyhine bir kadın imgesinin kamuoyunda tanınması ve yayılmasıdır ve bu edebiyat, tarihi henüz tamamlanmamış olan kadınlara yönelik onlarca yıllık baskıların bir parçasıdır. Sholz'un açıklamasıyla, Lessing'in Emilia Galotti'sinden, Flaubert'in Madame Bovary'sine, Tolstoy'un Anna Karenina'sından, Fontane'nin Effi Briest'ine kadar, Zola'nın Nana'sı, büyük uluslararası edebiyattaki kadınların imgeleri, erkeklerin kadınlara olan arzularını ve korkularını beslemekte ve cinsiyet savaşımına müdahale etmekte ve kadına karşı taraf tutmaktadır. Scholz, bu eril yanlılığa örnek olarak, sosyal, insani taraftarlığı tartışılmaz ve köleleştirilenler için örnek teşkil eden Büchner'in Woyzeck'ini verir. Sholz'a göre Woyzeck bile, erkeğin tarafında olup kadına karşı taraf tutuyor çünkü drama, hikayeyi Marie'nin bakış açısından değil, Woyzeck'in bakış açısından anlatıyor. Böylelikle Büchner, erkeğin katil olmasına izin veren ve onu ölüme sürükleyen sadakatsiz eş imgesini ortaya koyuyor. Bu tür yapıtların insanlığı, en azından erkeklerle sınırlıdır ve kadınlara karşı olma eğiliminde olduğu için sanatın insanlığı kavramı etik bir değerlendirme kategorisi olarak kuşku uyanmasına yol açıyor (Scholz, 1996, s. 227-228).

Yazının usta kalemlerinin elinden çıkmış güçlü ve kalıcı etkileri olan büyük yazınsal yapıtların insanlık dışı bir yanlılık gösterdiğine de rastlanmıştır. Sholz, bu tür yanlılığı yazınsallaştıran, ulusal yazınsal yapıt olarak kabul edilmiş ve sanatsal niteliği tartışılmaz olan yapıtlara İtalyan yazar Tasso'nun "*Das befreite Jerusalem*"(1581) (*Kurtulmuş Kudüs*)<sup>6</sup> adlı destanını ve Goethe'nin "*Faust*" (1790-1832) adlı dramasını verir. Tasso'nun İtalyan ulusal destanı, zamanının sömürgeciliğini ortaçağın haçlı seferleriyle, savaşan ve dünyayı fetheden Avrupa Hristiyanlığını yüceltir. Tasso, Tanrının Cebrail meleği aracılığıyla, Gottfried'in yakın doğudaki Arap halklarına karşı bir saldırı savaşı için, Kudüs'ü fethetmesine izin vermesini ister. Tasso, bu destanına, erkeğin idealinin, şiddetli Hristiyan savaşçısı olmasını ve kadınların Hristiyanları yok etmek isteyen cinsel açıdan çekici ve baştan çıkartıcı bir şekilde kötü oryantal kadınlar olarak görülmesini, cinsiyet savaşlarına da bağlayarak yazınsallaştırır. Hristiyan hoşgörüsüzlüğüne, emperyalist küstahlığa, erkek şiddetine ve kadınların aşağılanmasına ilişkin bu örnek

<sup>6</sup> Daha ayrıntılı okuma için bkz: Emil Staiger "Torquato Tasso, Werke und Briefe" Winkler Verlag, München 1991.

yüzyıllardır geçerliliğini korumakta ve bugün hala İtalyan kimliğinin bir yapıtı olarak kabul edilmekte ve büyük bir dil sanatı yapıtı olarak yorumlanmaktadır (Scholz, 1996, s. 228).

Goethe örneğinde, her iki Faust'unda da, yedi kişinin suçunu yüklenen kahramanın sonsuz çabasıyla kurtulması, tövbe eden Margeret'i geçip, cennetin daha yüksek mertebesine götürülmesi ve büyük bir yüklenici olarak cesetlerin üzerinde yürüyen bu adamın yüceltilmesinin anlatımı mesafeli bir ironi ile biraz göreceli hale gelir. Goethe'nin, kahramanını çabasından dolayı kurtarmak istemesi ve gül, merhem, bahar, mor, yeşil ve pembe gibi pozitif sembollerin tüm ihtişamıyla cennete gittiğini anlatması, kahramanın ölümünden önceki ironi hali ile günümüzde negatif kahraman yorumunun karşısında duruyor (Scholz, 1983, s. 225). Guenther'in deyişle kadın perspektifinden bakıldığında, gerçekten bir trajedi olarak nitelendirilen Faust, cinsiyetçi anlamda bir yanlılık taşımaktadır (Guenther, 1982, s. 76). Sholz'un belirlemesi uyarınca, büyük sanat, egoist, adaletsiz ve ahlaki açıdan sorgulanabilir bir yanlılıkla uyuşabilir ve insandan yana yan tutmayı bir ideoloji olarak gören ve pes etmeye hazır olanlar, yazınsal yapıtların gerçek yanlılığını görmeye başlayacaklardır (Scholz, 1996, s. 229).

Bir erkeğin kaleminden on dokuzuncu yüzyılın büyük sadakatsizlik romanları, örneğin - *Goethe, "Wahlverwandschaften 1809" (Gönül Yakınlıkları) ; Flaubert, Madame Bovary (1857); Tolstoy, Anna Karenina (1875-77); Fontane, Effi Briest (1895); ayrıca Swifter, Brigitta (1843)* - kadınların durumunun sınırlı ölçüde temsil edildiği, ağırlıklı olarak erkeklerin korkularının ve onların kadını cezalandırmaya yönelik fantezilerinin anlatıldığı yapıtlardır.. Kadınların sadakatsizlik romanlarına kıyasla - *Sophie Mereau, Amanda ve Eduard (1805); Ida Hahn-Hahn, Kontes Faustine (1841); Louise Aston, Bir Kadının Hayatından (1847); Hedwig Dohm, Sibilla Dalmor (1897)* gibi yapıtlar tamamen farklı bakış açısı ve değerlendirmelerdeki geniş ilgi alanlarını göstermektedir. Özellikle on sekizinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar olan edebiyat, kadın ve erkek imgeleri, burjuva toplumunun rehberleri olarak mücadele vermektedir. Görünüşte özgür olan edebiyatın konumu, özellikle yaşam şansları ve gücün dağılımı ile ilgili olduğu gerçeğini gizlememelidir. On sekizinci yüzyılda oluşmuş olan şoven milliyetçilik ise, sadece milliyetçi şiiri doğurmakla kalmamış, kişinin kendi ulusunu coşkun bir biçimde yüceltmesiyle, dramının milliyetçi mesaj içermesini sağlamıştır (Scholz, 1996, s. 229-230).

Kendisi de bir toplumsal gerçeklik olan edebiyat, insanın gerçekleri anlamasında, onları katlanabilir bir duruma getirmesine yardımcı olur ve aynı zamanda gerçekleri insanlığa layık insanca aktarma kararlılığını da arttırmaktadır. Bu açıdan toplum yazar veya şairlere, sanatçılara, toplumsal görevlerini hatırlatmak konumundadırlar. Çünkü yazarın amacı yalnız yaşadığı zamanın düşüncelerini ve yaşantılarını yansıtmak değil, onlara biçim de vermektir. Sanatı hayata karşı bir direniş olarak nitelendiren Zülfü Livaneli, dünyada olumlu yöndeki değişim ve gelişmelerin sanat yoluyla başarılabileceğini, duyarlı her bir bireyin “*hayata evrensel değerlerle müdahale etme mücadelesine dahil*” olması gerektiğini dile getirmektedir (Livaneli, 2012, s. 133).

Can Yücel, “*Güdümlü Değil Gönüllü*” adlı yazısıyla toplumcu fikirlere angaje olmuş yazarlar için “*güdümlü*” sözcüğünün kullanılmasının “*edebiyat piyasasına yeni düşen yosma*” olarak nitelendirmekte ve toplumcu sanatçının baskıcı egemen erk karşısında sanatını inandığı bir dava uğruna zorunlu ya da güdümlü olmaksızın, gönüllü olarak biçimlendirdiğini dile getirmektedir (Yücel, 1954, s. 1). Sanatçı içinde bulunduğu koşulları göz ardı edemez, çünkü koşullar onu bir şekilde içine alacaktır. Bir şekilde ortaya çıkan gerçeklik sanatçıyı belirli bir tarafa götürür. Sanatçının bu durumu kavrayamamasının sebebi, “*akışın tam ortasında, suyun derin ve akıntının güçlü olduğu yerde*” durmasındandır (Read, 2015, s. 157).

Uyumlu toplumların ve ilerlemenin önüne engel olmayan sınıfların yazarı toplumun kendisine önerdiği konuları yazma eylemini yaratıcılığının sınırlandırılması olarak nadiren görmekte, aksine bazı durumlarda toplumun önerdiği konular çoğunlukla gelenek ve eğilimleri aktaran konular olduğu için, yazar önerilen konuyu kendi üslubuyla biçimlendirerek hem kendini gerçekleştirmiş olmakta hem de toplumun gelişmelerini aktarmış olmaktadır. Fischer’e göre “*çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir*” (Fischer, 2012, s. 65). Yazarın da içinde bulunduğu çağın niteliklerini ve gerçeklerini başarılı bir biçimde anlatması, onun yaratıcılık değerinin bir ölçüsü olmaktadır

Toplumcu gerçekçi sanat anlayışının kuramcılarında biri olan Lunaçarski’ye göre, edebiyat, sanat için sanat ilkesini benimsediği dönemlerde bile egemen sınıfa hizmet



etmiştir. Lunaçarski, edebiyatı faydacılığı açısından irdelemekte, bunu yaparken gerçeklik fikriyle yola çıkmaktadır. Bütün bir toplumun değişimi ve insanın doğayla baş etmesi için yeni yöntem arayışında olanlar -hatta erken dönemlerinde burjuva bile-gerçekliğe meyletmişlerdir. Lunaçarski'nin belirlemesi uyarınca edebiyat var olduğundan bu yana sözcülüğünü yaptığı sınıfları örgütlemeyi kendine görev saymıştır (Lunaçarski, 1998, s. 81).

Sanat için sanat anlayışı, Lunaçarski'ye göre yalnızca sanatın tümüyle doyurabileceği ihtiyaçlar, yaşamın öbür yanlarıyla bir bağlantısı olmayan özel zorunluluklar anlamına gelmektedir ve bu anlayış saçmadır, insani değer taşımamaktadır.

... Oysa biz, hoş bir müziği dinlemek, güzel bir renk bileşimini seyretmek gibi insanın –yaşamsal ödevlerle ilişkisi bulunmayan – bazı estetik gerekliliklerin ancak yaşamları derin bir başka içerikten yoksun olan ya da bu içeriği aşağılayarak yahut tiksiniyerek gözlemleyen kimselerde üste çıktığını öne sürüyoruz. (Lunaçarski, 1998, s. 92)

Lunaçarski, insanın gereksinimlerini karşılamayı amaç edinmeyen her şeyi değersiz ve üzerine düşünmeye değmez nitelikte bulmaktadır.

### 1.2.2. Yanlılığın Aktarımında Dilin Rolü

Modern Dilbilimin kurulmasında Saussure'ün dil/söz ayrımının önemi büyüktür. Dilbilimle Marksist felsefeyi sentezlemeye çalışan Marksistler, dil/söz ayrımını, anlamlandırmanın *söze*, değeri de *dile* yönlendirmesinden ötürü yetersiz görmektedirler. Belge'nin aktarımı uyarınca, Saussure, sözcüklerin önceden var olan kavramlara denk düşmediğini, aksi takdirde her dilin sözcüklerinin aynı anlama geleceğini ileri sürer. Saussure'e göre önceden var olan fikirler değil değerlerdir, bunları ifade eden kavramların farklılıkları önemlidir ve bu kavramlar olumlu içeriklerinden çok, sistem içindeki diğer terimlerle olan bağıntılarına göre tanımlanabilir. Buna göre Saussure, değeri dil düzeyine indirger. Aynı dil içerisinde, birbirinden ayrı dilsel değerler sistemleri bulunabilir, buna göre dilin çok da masum bir yapısı yoktur. Belge'nin aktarımıyla, Macherey'e göre ulusal dil ortaktır, farklı toplumsal gruplara, farklı okur- yazarlık eğitimi

verildiği için, her bir toplumsal grup ortak ve genel dil içinde belli bir dilsel imkana ulaşabilir, buna göre dil masum olamaz (Belge, 1989, s. 263-264). Balibar'ın açıklamasıyla;

Eğer dil (langue) sınıf ayrımlarına ve mücadelesine karşı kayıtsızsa, bundan sınıfların da dile karşı kayıtsız oldukları anlamı çıkmaz. Tersine dili, kendi antagonizmalarının alanında, yani sınıf mücadelelerinde, belirli bir biçimde kullanışlı hale getirirler (Akt: Belge, 1989, s. 264).

Aktarılan anlatıma karşın, dil insandan ayrı düşünülemez, çünkü düşünce olmadan dil olmaz. Dilin iletişimi sağlamak işlevi yanında, duyguları harekete geçirerek imgelem gücüne etkilemek de vardır. Sözcüklerle yalnızca çevrede görünen gerçek görüntüler yansıtılmaz, aynı zamanda bireylerin bu gerçekliklere anlamlar yükleme, gerçeklikleri yorumlama ve onlara karşı edinilen tutum oluşturmaya, *bizatihi dünyayı yaratmaya* yardımcı olmaktadır (Heywood, 2012, s. 2).

Dilin diğer bir işlevi, kitleleri yönlendirme ve düşünceleri değiştirebilme özelliklerinden dolayı propagandadır. Kula, siyaset alanında da yaygın biçimde kullanılan propagandanın dolayımı olan dili şu sözleriyle açıklar:

Bireylerin bilinçlerini etkilemek amacıyla genellikle olgu ve olayları güzel gösteren, gizleyen, yorumlayan ve duygusallaştıran dilsel anlatımlar, yazın-bilimsel anlatımla, çoğunlukla “örtmeceler ve yerineler” gibi dilsel figürler, belli bir partinin, toplumsal kümenin ya da politikanın çıkarına uygun olacak biçimde seçilmiş bilgi içerikleriyle birleştirilir. Böylece, hem insanların bilinçleri, hem de dil beğenileri biçimlendirilir (Kula O. B., 2012a, s. 17).

Heywood'a göre dil, “*siyasi bir silahtır*”. Örneğin savaşta verilen kayıplar “*ikinci derece zayıflatlar*” olarak nitelendirilirken, soykırımda ölenler “*etnik temizlik*” olarak adlandırılarak, sözü edilen durumların toplum tarafından masum görülmesi ya da meşrulaştırılması amaçlanmaktadır (Heywood, 2012, s. 2). Klemperer, söz veya sözcüklerin minik arsen tüpleri misali, hiç yokmuş gibi, fark edilmeksizin yutulduğunu, sözcüklerin zehir etkisinin bir süre sonra çıkacağı söylemiyle, dilin bilinci yönlendirme ve düşünceleri güdüleme etkisine gönderme yapmıştır (Klemperer, 1947, s.21.). Klemperer, Nasyonel Sosyalizmin iktidarında olan Almanya'nın dilini “*Üçüncü İmparatorluğun Dili*” adlı yapıtında sorunsallaştırarak, Nasyonel Sosyalistler tarafından

kötüye kullanılan dilin, bireyleri ve kamuoyunu istedikleri yönde ne denli etkilediğini saptamıştır (Kula O. B., 2012a, s. 15). “*Sen hiçbir şeysin, halkın herşeydir.*” söylemi Klemperer’in bu konuda tespit ettiği en önemli söylemlerden biridir (Klemperer, 1947, s. 29). Kula’ya göre bu söylem, “*hak ve yükümlülükleri bakımından somut olan bireyi, soyut bir üst bütünlük içinde eritmek*” demektir. Bireyin hak, özgürlük, sosyal eşitlik gibi talepleri, halkın çıkarları doğrultusunda bağımlılaştırılmaya uygun duruma getirilir. Kula, dil güdümlenmesinin genellikle “*yurt, ulus, din, namus gibi duygusal, değerlendirci ve yorumlayıcı sözcük kullanımıyla*” gerçekleştirilmeye çalışıldığını belirtmektedir (Kula O. B., 2012a, s. 15-16).

Eagleton’un belirlemesine göre, yazınsal bir metni genel ideolojiye bağlayan unsurlar, dilin kullanılma biçimi ve kullanılan özel dildir. Masum ve kendiliğinden ortak mal olan dil, gerçekte tarihin felaketlerini yaşamış, yara almış, parçalanmış ve bunlar yetmezmi gibi, emperyalist, milliyetçi ve sınıfsal savaşların kutsal emanetlerinin bırakıldığı bir topaktır. Bu bağlamda dilsel olan, ulusun devletle, devletin ulusla ve sınıfların birbiriyle çatıştığı bir alan olarak, siyasal dilseldir. Edebiyat ise, bu savaşımın sonucu olmasının yanı sıra, baş rol oyuncusudur ve edebiyat:

...emperyalist bir sınıfın dilinin ve ideolojisinin hegemonyasını kurmasını ya da boyun eğmiş bir devlet, sınıf veya bölgenin siyasal düzeyde parçalanmış veya aşınmış bir tarihsel kimliği ideolojik düzeyde korumasını sağlayan can alıcı bir mekanizmadır (Eagleton, 2009, s. 61).

Eagleton’un anlatımıyla edebiyat, sınıf savaşımının istikrara ulaştığı, egemen ile boyun eğenin oluşturduğu, çelişkili siyasal birliğin ortak dil ekseninde eklemelenip yeniden üretildiği yerdir. Eagleton’un yukarıda anılan belirlemeleri uyarınca, dilin sınıfsal ve ideolojik kullanımına dikkat çektiği görülmektedir.

### 1.2.3. Edebiyatta Nesnellik ve Öznellik

Bütün sanat dalları, sanat yapıtının sanatçının deneyimlediği dış dünya ve dış dünyanın alımlanması sonucu bilincinde oluşan duygu ve düşüncelerin yansıması olduğu görüşünden dolayı öznel nitelik taşır. Sanatsal yaratımda kullanılan malzeme veya tema, sanatçının bu malzemeyi kullanışı ve konuyu işleyiş tarzı kadar önemli değildir. Sanat, gücünü işte bu ifade ediş biçiminden, diyesi biçemden alır. Aktaş biçemi, kaynağını

yazarın mizacından ve deneyimlerinden alan, yazarın saklı ve bireysel mitolojine dayanan ve kendi kendine yeten bir dil olarak tanımlamaktadır (Aktaş, 2002, s. 58). Dolayısıyla sanat ve onun bir dalı olarak edebiyat, öznenin bireysel bir yaratımı olduğu için, kendileriyle ilgili her türlü değerlendirme ve yorumlamalar öznel olacaktır. Okay'ın deyişiyle “*sanat ve edebiyat eseri nesnel değil öznel dir. Öznenin öznel olana yaklaşımı da öznel olur.*” (Okay, 2003, s. 783).

Lukacs'ın belirlemesi uyarınca, sanatsal yaratım etkinliğinde kendine özgü yapıları olan öznellik ve nesnellik devamlı bir dönüşüm içerisinde bütünleşerek (bütünleşme sırasında öznellik ve nesnellik kendi yapılarını muhafaza ederler) birbirini bir üst düzeye çıkarır, bu bütünleşme sanatçının gerçeği kavraması ve gerçeği aşmasıyla insanlığın kendilik bilincini en üst düzeyde ifade etmesini sağlamaktadır.

Lukacs, sanatsal yaratımda öznellik ve nesnellığın kendine özgü yapılarını ve ikilinin ayrılmaz bir ilişkiyle sürekli bir dönüşümle bütünleşmelerini “*Felsefe Ansiklopedisi*”nde nesnelleştirilmiş olanın yeniden insan yaratıcılığına dönmesi anlamına gelen “*Dışlaşma*” (Hançerlioğlu, 1979) ve “*İçleştirme*” olarak adlandırdığı iki süreçle açıklamaktadır. Yetişken, Lukacs'ın belirlediği bu süreçleri şöyle açıklamaktadır:

Estetik yansıtımda "dışlaşma", öznenin nesnel gerçekliğe yönelmesi, bu gerçekliği bütün boyutlarıyla bir bütünlük halinde algılamak ya da algılanabilir kılmak amacıyla kendini gerçekliğe adanması; öznelliğini bu gerçeklik içinde adeta eritmesi ve öznelliğini nesnellik ile bütünleştirerek nesnelleştirmesi anlamına gelmektedir. Dışlaşma, sanatçının yaratıcı etkinliğinin ilk aşamasında kendini nesnel gerçekliğe - bu gerçekliği tüm boyutlarıyla algılamak ve algılanabilir kılmak amacıyla- adanması anlamına geldiği gibi, yaratıcı etkinliği son aşamasında sanat yapıtının ortaya konulması veya sanatsal etkinliklerin gerçekleştirilmesi anlamına da gelmektedir. Öte yandan yaratıcı etkinlikteki "dışlaşmanın geri alınışı" ise, kendini dış dünyaya adayarak öznelliğini nesnellik içinde eriten öznenin, dışlaşmasını içleştirmesi ve nesnelliği daha üst düzeye çıkarmak üzere bu kez nesnelliği öznelliği ile yoğurması anlamına gelmektedir (Yetişken, 1999, s. 182).

Sanatsal yaratım sürecinde “*dışlaşma*” ile dışlaşmanın geri alınması olarak “*içleştirme*”nin oluşturduğu ayrılmaz bütünlük sanatçının yaratıcılığı etkinliğinin yanında, öznenin alımlayıcı etkinliği ve estetik yansıtılma süreci için de geçerlidir. Lukacs, “*İçleştirme*”yi tikel insanın ve o insanda bütün insanlığın geçmiş ve bugünüyle beraber kendi yapıtının kendine yaraşan yazgısıyla kendine ait olmasına vesile olan bir

yol olarak görmektedir. İçleştirme insanın çabalarıyla oluşmuş, nesnelere tam anlamıyla insanın bilme yetisi ve duygu varlığının en iyi yanlarını içeren nesnel gerçekliği uyandırır. İnsan bu eylem süreciyle aynı anda iç dünyasını da zenginleştirir:

İnsanın nesnelere dünyasındaki bu geçmişe ya da bugüne ait çabasının “içleştirme” ile özneye geri alınması sonucu tözün özneye dönüşebileceği görüşü, salt idealizmin bir yanılmasıdır; ancak sözü edilen geri alışı, insanın genesis’ini ve gelişmesini insanoğlunun kendi yaptığı, kendi tarihi olarak, uyandırıcı ve elle tutulur bir açıklıkla ortaya koyar (Lukacs G. , 1981, s. 155).

Lukacs’a göre, dışlaşmanın farklı şekiller içinde nesnel gerçekliğe kendini adadıkları, *“insanoğlunun kendine özgü olan düşünce ve duygu varlığının kazanmasını sağlayanlar burada özneye geri alınır;”* insanın hiç bir zaman yitirmeyeceği bir varlık özelliğiyle, kendine özgü dünyası olarak yaşanır. Birbirinden ayrılması olanaklı olmayan bu edimler insanın özbilincini oluşturur ve bu ayrılmaz iki edim sanatsal yaratımda en uygun nitelikte ve en üst düzeyde bir arılıkla birleşirler (a.g.e. s.155). Sanata süreklilik kazandıran da insanın gelişim sürecinde olumlu veya olumsuz anlamda önemli olan unsurlardan oluşan özbilincidir (a.g.e. s.172). Lukacs, sanatsal yaratmada, dışlaşma ediminde öznelğin dışlaşmanın geri alınmasındaysa nesnellüğün silindiğini, ancak bu silinmenin gerçekleşme sürecinde daha yüksek seviyeye çıkarma ögesinin ağırlık kazandığını belirtir, bu türden bir bütünlük günlük yaşantıda olduğundan daha fazla vurgulanan nesnellik ve *“gerçekliğin yansıtılmasıyla biçimlenmiş bir nesnelere dünyası”* olarak ortaya çıkarmaktadır. Lukacs’a göre, özgün sanatsal yaratım etkinliğinde kendini gerçekliğe koşulsuz adayış ile söz konusu gerçekliği aşma arzusu birbirinden ayrılmazdır, çünkü bu aşma arzusu herhangi bir idealin zorla benimsetilmesi değildir, gerçekliğin içinde kendiliğinden meydana gelen öğelerin belirlenmesidir (a.g.e. s.113). Burada gerçekliği aşmadaki kasıt başka deyişle insana uyan ve yaraşan, hayatı anlamlandıran bir nesnellik düzeyine çıkmaktır.

Lukacs’ın belirlemesiyle her estetik nesnellik, yalnızca estetik nitelik taşımasından dolayı bile olumlu ya da olumsuz bir tutum taşımaktadır, çünkü insanın davranışı öncelikle dolaysız biçimde öznel bir karaktere sahiptir Sanatçı kendi dünya görüşü doğrultusunda bir yan tutar (a.g.e. s. 122). Bu bağlamda, sanatsal yaratımda dışlaşmanın, bu dışlaşmanın

geri alınıp içleştirilmesiyle ayrılmaz bir bütün oluşturması önemlidir. Lukacs'ın açıklamasıyla;

Öznenin dışlaşma yoluyla kendini gerçekliğe vermesi, gerçeklik içinde erimesi, böylece içsel bakımdan yoğunlaşmış bir nesnellğin doğumuna yol açar. Ancak bu nesnellik -özneye geri alınışın anlamı da budur- her zerresinde belli bir öznelliği taşıyan ya da belli bir öznellikte yoğunlaşmış bir nesnelliktir. Gerçek mimesis oluşumunda bu öznellik ne bir eklenti, ne de herhangi bir yorum ve ne de nesnelere çevreleyen bir atmosfer niteliğini taşır; sözü edilen öznellik kendi nesnellğinin tamamlayıcı bir ögesi, varlığının zorunlu ögesi ve temelidir (a.g.e. s.120).

Fischer'e göre, yaşadığımız çağda nesnellğın sağlanmasının yollarından biri, ulusal bağımsızlık hareketlerini destekleme ve emekçi sınıftan yana yan tutmakla olanaklı olabilir. Çünkü, gelişmekte olan gerçekleri aktarabilmek için toplumsal ilkeleri bilmek ya da toplumculuğa inanmak yeterli değildir. Doğruya varmak için gerekli olanlar sağlansa da, yazarın gelecekteki günleri önceden belirlenmiş bir kalıba uydurmak istemesi görüşünü sağlamlaştırmak için katı kurallar dayatıyorsa ve bunlar da bugünü yaşamayı kısıtlıyorsa, burada nesnellik her şekilde sarsılır (Fischer, 2012, s. 134)

#### 1.2.4. Yazının Nitelendirilmesi, Sanat ve Edebiyatta Yan Tutma

Sanat yapıtında oluşturulan yanlılık, belirli çalışmalarda yer alan insanlara, topluma ve dünyaya bakış, yaşanan gerçekliğe ve gerçeğe bir tepki olarak anlaşılmalıdır. Buna bağlı olarak da söz konusu yapıtın sosyo-politik amaç ve etkileri araştırılmalıdır. Tarihe tanıklık yapan yazın kavramının sonuçları, ona dayanan toplumsal ve tarihsel bir hayal teorisi ve kurgusal yazın gibi fantastik ürünlerin gerçek-tarihsel anlamının sadece içeriği açısından değil, aynı zamanda estetik açıdan da araştırılmasıyla ilgilidir. Edebiyat çalışmaları, nesnelere mitleştirilmesine devam ederse, bunun sonucunda edebiyatın değerine ilişkin hümanist, etik ve sanatsal kavramına bağlı kalan bir yazınsal çalışma olmayacak ve böylece edebiyatın tarihteki gerçek rolünün uzun süre daha açığa çıkamayacaktır. Yanlılık kavramıyla, sanatsal açıdan başarılı edebiyatın yüksek etik kavramının terk edilme durumu ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, edebiyatla uğraşmayı meşrulaştırmak için kullanılan bir terim olarak oldukça değerli görülmekte ve savunulmaktadır. Sanatta insandan yana olmanın ideolojik kavramı, konularını gerçek

anlamda toplumsal ve tarihsel süreçlerin politik kanıtı olarak anlayan, onları bu şekilde çözümleyen ve kendisini toplum tarihinin bir parçası olarak gören ve bir edebiyat tarihide sunan edebiyat çalışmalarının gelişmesini engellemektedir. Scholz, edebiyat araştırmalarında, sanatsal özgünlük ölçütünün gerçek sosyal etki ölçütü ile değiştirilmesinin gerektiğini ve bu kritere dayanan bir yapıt kanonunun günceliyle kısmen aynı olacağını ifade eder ve buna örnek olarak Heinz Konsalik'in 1945'ten beri Almanca yayınlanan tüm yazınsal yapıtlarının muhtemelen en büyük baskısına sahip olan "*Der Arzt von Stalingrad (1958)*" romanının incelenmesini verir. Bu yapıtta Almanlar yüceltilirken, Ruslar ve özellikle eski Sovyetler Birliği'nin Slav halkları aptallıkla ve ahlaki olarak düşük olmakla nitelendirilir, yalnızca erkekler el üstünde tutulur, her şeyi silip süpüren berbat bir kadın imajına sahip kötü bir ırkçı roman olarak değerlendirilir. Gerçek yanlılık yargısını, sanatçılığın olağan kılınması ile karıştırmayan biri, söz konusu olan Konsalik'in anlatımının yirminci yüzyılın anlatı sanatının dışına çıkmadığını görebilir. Fakat, kadınlarla ilgili fantazilerininin Goethe, Fontane veya Clemens Brentano'nun "*Godwi oder das steinerne Bild der Mutter (1800-1802)*" romanındaki tasvirleriyle yerleşmiş edebiyat biliminin kabul etmek istediğinden daha fazla ilgisi olduğu, hikayesinin kompozisyonunun ve anlatım tarzının ustaca olduğu anlaşılmaktadır (Scholz, 1996, s. 233)

Scholz'un mevcut durumu açıklaması uyarınca, pek çok psikanalitik yazınsal yorumun gösterdiği kurgusal edebiyat fantazilerininin maddi etkisi, temel üst yapı, imge ve yansıma gibi Marksist kavramların ve aynı zamanda ideolojisinin temelini oluşturan maddi gerçeklik ve yaratıcı düşüncenin ikili karşıtlığı, en kapsamlı diyalektiğinde bile yetersiz kavrayışa neden olmaktadır. Toplumsal yanlılık kategorisi, edebiyatın tarihsel süreçlerdeki payını özel olarak araştırmak ve tarihsel olarak materyalist bir fantezi teorisinin temeli haline gelmesi için uygun görülmektedir (Scholz, 1996, s. 234)

Yirminci yüzyılda sanat ve edebiyatın büyük ve önemli isimlerinden söz edilirken, bu isimlerin ideolojilerinin, sanatları açısından neredeyse bir varoluş gerekçesi sayılmaktadır. Ahmet Cemal'in açıklamasıyla ideoloji kavramı, en geniş anlamıyla, yöneten ve yönetilen ilişkilerinin saptandığı politika, hukuk, ekonomi, eğitim ve felsefi görüşün de içerisinde bulunduğu toplumsal düşünce ve eylemlerin, mevcut sınıfsal

çıklarlar doğrultusunda belirli bir sistem çerçevesine yerleştirilerek, davranış ve tutumların önceden tahmin edilmesidir. Söz konusu tanımıyla Cemal, sanatçı ve ideoloji arasında zorunlu bir bağ olduğunu ileri sürmüştür:

Gelgelelim - bugüne kadar çoğu kez yapılageldiği gibi – sanatçı ile ideolojinin birlikte anıldığı her konumda, “Yoksa sanatçıya dışarıdan bir görev mi verilmeye çalışılmakta?” sorusunun ortaya atılması, ortalığı bulandırmaktan başka bir sonuç vermemektedir. Sanatçı, politik olmak zorunda mı? Felsefeden, hukuktan, siyasetten anlamak zorunda mı? Sanatçı, sınıfsal konumları göz önünde bulundurmak ve bilmek zorunda mı? Politikacının politika yapması gibi, sanatçının da tek işi, sanat yapmak olmamalı mıdır? Tek kimi zaman sanatın ve sanatçının özgürlüğünü sözde güvence altına alma kaygısıyla sorulan bu sorular, çoğu kez ne yazık ki hedef şaşırtıcı niteliktedir. Belki de buradan kaynaklanan en büyük yanlış, bu soruları birbirinden – ve bu arada sanattan! – aşırı yalıtılmış ve soyutlanmış bir tarzda ortaya atmaktır.

Her şeyden önce, yanlış noktalara götürmemesi için, son sorunun yanıtı, soru biraz değişik sorularak verilmelidir. Sorulması gereken, sanatçının tek işinin sanat olup olmadığı değildir. “Sanatçı, her yaptığını sanatı aracılığıyla yapmak zorunda değil midir?” biçimindeki soru, bu bağlamda doğru olan sorudur ve Brecht “Tiyatro aracılığıyla politika yapabilirsiniz, ama politika aracılığıyla tiyatro yapamazsınız!” derken, soruyu yukarıdaki biçimiyle sormuştur (Cemal, 2015, s. 87-88).

Sanat tarihi ve kuramcısı Arnold Hauser “*Sanatın Toplumbilimi*” adlı yapıtında “*Sanatçının Toplum Yaşamındaki Rolü, Propaganda ve İdeoloji*” başlıklı bölümünde, bireyin toplumsal görevini yerine getirerek var olabilmesi gibi, sanatçının da insanlarla ilişkiler içine girmesiyle sanatçı olabileceği ifadesiyle, sanatçının toplumun bir parçası olması nedeniyle, toplumsal sorunlara eğilmesi gerektiğini belirtmektedir (Hauser, 2011, s. 215). Yine aynı yapıtın “*Yaşamın Bütünlüğü ve Sanatın Bütünlüğü*” bölümünde, Hauser, Yaşamı değiştirmenin sanatın sürekli yönelimi olduğunu ileri sürerken, Vincent van Gogh’un ifadesiyle, dünyanın *tamamlanmamış bir taslak* olduğu duygusu olmasa, sanattan geriye pek de bir şey kalmayacağına dikkat çekmektedir. Hauser’in belirlemesi uyarınca, sanat her zaman gerçekçi ve etkin tutuma sahiptir, uygulamadan kaynaklanan problemler karşısında yansız ve ilgisiz bir davranış tutumu göstermesi kuraldışıdır (Hauser, 2011, s. 11). Sözkonusu belirlemelerden yapılan çıkarıma göre, sanatçı tamamlanmamış taslak olarak algıladığı dünyayı, tamamlayabilmek için bir tavır sergilemeli, dünyada gelişen olaylar ve toplumsal sorunlar karşısında bir duruş sahibi



olmalıdır. Sanatçının herhangi bir şeyi olduğu gibi kabul etmeyip, tartışmalara girmesi de sanatçının politikliğinin göstergesidir.

Yazarlar ve şairler kendi ideolojileri doğrultusunda ve bu ideolojiler uyarınca yapıtlarındaki karakterlerini, olaylarını yorumlayarak ortaya koymaktadır. Söz konusu duruma örnek olarak Rus Edebiyatının ünlü yazarı Aleksandr Puşkin verilebilir. Puşkin, İngiliz şairi Lord Byron'ın yapıtlarıyla ilgilenmiş, bu yapıtları ayrıntılı incelemiş ve kendi düşünce ve yaratım tarzına uygun gördüğü özelliklerden yararlanmış, beğendiği yönleri, sanatsal hedeflerine ulaşmak için yapıtlarında yer vermiştir (Pospelov, 1984, s. 37).

Edebiyata ve müziğe büyük ilgisi olan Lenin, daha çok klasik sanatı sevmiş ve çağının sanatına ilgi duymamıştır. Lermontov, Puşkin, ve Hegel'in yapıtlarını sürgününde her akşam okuduğunu belirtmiştir, Sibiryaya sürgününde ise Goethe'nin Faust'unu ve Heine'nin bir kitabı yanındadır. Lenin parti güdümlülüğünü öne çıkaran sanat üzerine yazılar da yazmıştır (Tunalı, 1976, s. 34-35). Marksist kuramı takip eden düşünür ve yazarlar, Marx, Engels ve Lenin gibi Marksizmin klasik isimlerinin yapıtlarını, ideolojik bakış açısıyla değerlendirerek sanat teorisi ve estetik teori gibi marksist estetik modeli oluşturmaya çalışmışlardır.

#### 1.2.5. Edebiyatta Yanlılık Sorunsalı ve Yan Tutma Üzerine Kuramsal Birikim ve Görüşler

Bu çalışmada yazın alanında yanlılığı tartışırken bazı düşünürlerin görüşlerine ayrıca yer verilmiştir, ancak başlangıçta aydınlanma filozofu Kant'ı anmak yerinde olacaktır. Kant "*Yargı Gücünün Eleştirisi*" yapıtı ile estetiği, kendi öz amacı ve kanunları olan bir alan olarak belirlemiştir. Estetiği diğer alanlardan ayırmak amacıyla, Kant, onu nicelik, nitelik, ereksellik ve kiplik olmak üzere dört kategoride irdelemiştir (Güngör, 2018, s. 71-72). Kant, güzel sanatları da üç ana başlıkta sınıflandırmıştır. Bunlar, konuşma sanatları, biçimlendirici sanatlar ve duyumların güzel oyunu sanatlarıdır. Kant, konuşma sanatlarını ise vadedileni gerçekleştirme ve vadedilenden fazlasını yapabilme bakımından retorik ve şiir olarak iki kolda inceler. Bu belirleme uyarınca bir hatip, dinleyicilere vadettiğini idelerle oynanan bir oyun gibi gerçekleştirerek eğlendirirken, sanatçı ise (şair) vadettiğinden fazlasını anlama ve hayal gücü yetileriyle idelere hayat vererek yerine

getirir. Sanatçı bu noktada, “*dinleyicinin hayal gücü ve dinleme yetisini amaçsızca ve kendiliğinden bir oyunda bulmasına*” yardımcı olacaktır (Keskin, 2019, s. 38)

Bir sanat yapıtının yaratımı ve alımlanmasında belirleyici etmenin katıksız ve arı beğeni yargısı olduğunu ileri süren Kant, sanat yapıtında güzeli ve güzeli algılama yeterliliğini farklı taraflarıyla ele almıştır. Kant’ın diğer bir belirlemesi sanatta amaçlılık üzerinedir.<sup>7</sup> Kant’a göre, özne herhangi bir nesneden hoşlandığı zaman, onu dışsal biçimiyle, diyesi, söz konusu nesnenin kendi zihninde yarattığı biçimle algılar ve bu biçiminden hoşlanır. Beğeni, öznenin duygularıyla oluşur, fakat öznedeki duygu uyandıran etmenler nesnenin tasarımının birtakım özellikleridir. Kant, sözü edilen özelliklerin incelenmesinde “*amaçsız amaçlılık*” kavramını ortaya atmıştır (Kant, 2011, s. 72-73). Kula’nın güncel Alman felsefecisi Georg Bertram’ın “*Kunst. Eine philophische Einführung*” (*Sanat. Felsefi bir Giriş*) adlı yapıtından aktarımıyla, Kant’a göre estetik deneyim, bilgi güçlerinin etkileşimi içinde bilginin işlediğini göstermektedir ve bu gösteri deneyimdir. İnsan estetik biçimleri irdelediğinde, anılan etkileşimin sorunsuz bir şekilde işlediğine tanık olur. Kant, estetik deneyimin söz konusu işlevini *amaçsız amaçlılık* kavramına bağlar. *Amaçlılık* kavramının temelini inşa eden düşünce, sanata bir görev yüklenmemesidir. Örnekle açıklanacak olursa, sanat herhangi bir binayı yapmaya veya insanı eğlendirmeye hizmet etmez, etmemesi de gerekir. Kant’ın belirlemesince, söz konusu amaçsızlığa rağmen, sanat her türlü amaçtan tamamen ayrılamaz. Kant, amaçlılığı ya da amaçsallığı nesnelere anlamlı biçimde düzenlenmeleri olarak açıklamıştır. Bu açıklamaya göre sanatla belli bir amaca ulaşılmasa da, sanatı oluşturan öğeler anlamlı bir şekilde düzenlenmişlerdir (Kula O. B., 2012b, s. 10-11). Kula’ya göre her özne düşünme ve etkenleşme eylemiyle “*doğayı özne gücü ve amacı doğrultusunda değiştirir.*” Doğayı değiştirme üzerine yapılan çalışma, özgüleştirme eğilimini ve yeterliliğini de içinde barındırır. Söz konusu özgüleştirme yeterliliği sanatın da esas kaynağıdır. Buna göre amaçlılık, doğayı özgüleştirmenin özne bir ilkesi ve doğal nesnelere aracılığıyla estetik bir yaratımın aracıdır (Kula O. , 2019, s. 29). Kula’nın aktarımıyla, “*beğeni yargısı salt biçime göre özgür güzelliğin değerlendirmesinde arıdır*”. Beğeni yargısının neyi tasavvur etmesi gerektiği dayatılması, güzeli duyumsama ve üretmenin temel ilkesi olan imgelem

<sup>7</sup> <https://www.edebiyathaber.net/sanattaedebiyatta-yanlilik-yansizlik-sorunsali-prof-dr-onur-bilge-kula/>  
11.06.2015 16:00

gücünü daraltır. <sup>8</sup> Bu nedenle beğeni yargısının hiçbir kavrama dayanmaması ve amaca hizmet etmemesi gerekir. Sanat, özelinde edebiyat öz-amaçtır.

#### 1.2.5.a. Marx'a Göre Yazın, Öz-Amaçtır

Marx, “*Basım Özgürlüğü ve Yayın Üzerine Tartışmalar*” adlı yazısında, yazarların çalışmalarının, başlıca amaç olduğunu vurgulamakta, ve yazınsal yapıtların araçsallaştırılmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Çünkü Marx’a göre bir yazınsal yapının varoluş nedeni kendisidir, bir amaç taşımadığı gibi herhangi bir amaca da hizmet etmez (Marx & Engels, 1967, s. 143-144). Kula’nın anlatımıyla yazınsal üretimi ortaya koyan tikel özne, “ürünü olan yazınsal yapıtı araç olarak görmez ve araçsallaştırmaz” (Kula O. B., 2013, s. 16) Marx, F. Lassalle’in “*Franz von Sickingen*” adlı tragedyasında söz konusu durumu görmüş ve bu tragedyanın yüzeysel parlaklığı ve bireylerin adeta zamanın düşüncesinin megafonlarına çevirmesinden ötürü eleştirmiştir. Lassalle’e Shakespeareleşmesini, diyesi durum ve olayların kendiliğinden oluşmasını, eğilimin yapıt içindeki gösterim ve anlatım tarzından gösterilmesini, bir yönlendiricinin olmaması gerektiğini salık vermiştir (Marx & Engels, 1978, s. 602).

Kula’nın, Marx’tan aktarımı uyarınca, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar Almanya’ında “*aydınlar doktorahılar ve karakersiz üniversite yazarları halk ile tinin, yaşam ile bilimin, özgürlük ve insanların arasına girmiş*” ve bunun üzerine “*Voltaire ayrıcalıklar bağımlılaşmayı gerektirirken, özgürlükler genel köleliğin istisnalarındır*” ifadesini kullanmıştır (Kula O. , 2014, s. 127-128). Marx, 10 Kasım 1877 tarihinde Wilhelm Boss’a yazdığı mektupta, her fırsatta dile getirdiği kişilerin kutsanmasından duyduğu tiksintiyi belirtmiştir (Kula O. B., 2013, s. 17).

<sup>8</sup> <https://www.edebiyathaber.net/sanattaedebiyatta-yanlilik-yansizlik-sorunsali-prof-dr-onur-bilge-kula/>  
11.06.2015 16:00

### 1.2.5.b. Engels'e Göre Yanlılık, Durumdan Oluşmalıdır

Engels, Minna Kautsky'nin tuzlalardaki işçilerin hayatlarını anlattığı “*Eskiyle Yeni*” adlı romanını eleştirdiği 25 Kasım 1885 tarihli mektubunda, edebiyatta eğilimi konulaştırarak yazarın kendi kahramanını yüceltmesini ve kendi düşüncesini ortaya koymasını yazınsal açıdan uygun bulmadığını ifade etmektedir (Marx & Engels, 1967, s. 155-156). Engels'in belirlemesi uyarınca;

... Her biri bir tip, ama aynı zamanda iyice belirlenmiş bir kişi – koca Hegel'in “Dieser” (bu olan) diyeceği çeşitten. Bütün bunlar olması gerektiği gibi. Ancak, taraf tutmama konusunda olumsuz bir şeye takılıyorum ve burada Arnold aklıma geliyor. Çok kusursuzdu aslında, dağdan düşerek ölmesi, bu dünya için fazla iyi olması bakımından şiiresel adaletle uzlaşabilirdi ancak. Yazarın kişisine vurulması her zaman kötüdür, sanırım siz de bu zayıflığa kapılmışsınız. Elsa da epeyce ülküleştirilmiş, ama onda kişilik izleri görünüyor hala; oysa Arnold'da kişilik soylu ilkeler içinde büsbütün eriyip gitmiş. Bu kusurun kökü romanın kendi içinde belirtiliyor zaten. Belli ki inançlarınızı açık açık ilan etmek, bütün dünyaya böyle düşündüğünüzü söylemek ihtiyacını duymuşsunuz. Bunu zaten yapmıştınız, gerinizde kalmıştı bu iş, bu şekilde tekrarlamamız gereksiz (Marx & Engels, 2016, s. 53-54).

Engels, bu mektubuyla eğilimli şiiire karşı olmadığını dile getirirken, tragedyanın babası Aeschylus ve komedyanın babası Aristofanes'i eğilimli şairler olarak örnek gösterir ve bunlara Cervantes ve Dante'yi ekler. Engels'e göre, muhteşem romanlar yazan Ruslar ve Norveçliler de eğilimlidir, Schiller'in “*Hile ve Aşk*” adlı yapıtı da, Alman politik propaganda tiyatrosunun ilk örneği olması özelliği ile önemlidir. Engels, yaşadığı zamanın koşullarında romanın daha çok burjuva okurlarına hitap etmesi nedeniyle, yazar herhangi eğilim göstermese bile, sosyalist eğilimli bir romanın gerçekte var olan karşılıklı ilişkileri anlatmanın ve bunlar üzerine yerleşmiş yanılığarı kırmanın burjuvanın iyimserliğini yok edeceğine ve halihazırdaki düzenin sonsuza dek süreceğine dair şüpheler uyandıracağı görüşündedir (Marx & Engels, 1933, s. 413-416). Engels'in görüşü özetlenecek olursa; eğilim, konum ve eylemden kaynaklanarak kendiliğinden oluşmalıdır. Yazar eğilimini kasten belirtmemeli, aynı zamanda işaret ettiği toplumsal çatışmaların tarihi çözümlerini yapma zorunluluğunu hissetmemelidir.

### 1.2.5.c. Georg Herwegh, Ferdinand Freiligrath ve Franz Mehring'in Sanat ve Edebiyatta Yanlılık Sorunsalına İlişkin Görüşleri

Alman sosyalist şair ve çevirmen olan ve 1848 devrimci hareketlerine etkin biçimde katılmış ve yönlendirme etkisine sahip olan Georg Herwegh, edebiyatı bir savaşım aracı olarak görür; Herwegh'in görüşü uyarınca, partililik ve partiler-üstülük, bireyin öznel bir kararı olarak, sınıf savaşımının silahıdır ve ilerleme için gereklidir. Bu görüş edebiyatı politik bir ideolojiye yönelten ve dahi bağımlılaştırılan bir anlayışın temsilidir. Lukacs'ın deyişiyle, partililik/yanlılık için savaşım vermiş olan Herwegh'in görüşü, kökeni burjuva tabakasından gelen bir yanlısamadan ibarettir. Yaşadığı dönemin en önemli Marksist tarihçisi olmasının yanında, Alman politikacı ve gazeteci Franz Mehring, “*proleter devrimci edebiyat hareketi*” açısından önem taşıyan bir isimdir. *Burjuva eğilim sanatı* anlayışıyla hareket ettiği için, Mehring de sözü edilen çelişkilerden arınmamıştır. Alman şair ve çevirmen olan ve 1848 devrimci hareketlerinde boy gösteren Ferdinand Freiligrath ise, Herwegh'in aksine edebiyatın parti denetimine girmemesi gerektiğini savunmuştur (Kula O. , 2019, s. 119-120).

Eğilimin, “*öznel-idealist bir öz-yapı*” taşıdığı görüşü Lukacs'a göre, kuramsal anlamda kendini kabul ettirse de doğru olduğu anlamına gelmemektedir. Franz Mehring, Kant estetiğini, sonu yaklaşan burjuvazinin sanat kuramı için temel kuram olarak görmektedir, Kant estetiğinin, amaçsız amaçlılık ilkesi, sanata bakıştan ortaya çıkan her tür ilginin dışlanması yaklaşımı, apaçık arı sanat kuramıdır. Söz konusu kuram, Mehring'in de kabul ettiği Schiller'in biçimle malzemeyi yok ederek daha da yetkinleştirmesi, söz konusu öznel-idealist yapının gücünü artırmaktadır (Lukacs G. , 1969, s. 142).

Mehring eğilim sorununu, sanat ve ahlak ilişkisi sorununa dönüştürdüğü için, burjuva estetiğinin ötesine geçememiştir. Bu noktada, eğilimin bir istem, bir olması gereken ve yazar/şairin gerçekliğin karşısına konumlandığı bir ideal olmasından kaynaklanan, eğilimin öznel-idealist yapısı belirlemektedir (Kula O. , 2014, s. 132).

### 1.2.5.ç. Georg Lukacs'a Göre Sanat ve Edebiyatta Eğilim/Yanlılık

Macar asıllı düşünür Georg Lukacs, Manfred Buhr tarafından, düşünsel ve ahlaksal bütünlüğü yönünden tartışılmaz nitelikleriyle, yirminci yüzyılın en önemli ve en etkili düşünürlerinden biri olarak gösterilmiştir (Buhr, 1987, s. 11).

Lukacs, “*Eğilim veya Yanlılık*” yazısıyla, edebiyatta yanlılığın özsel bir belirti olduğunu ve edebiyatın özü ile ilgili yeni kuramsal bilgiler içerdiğini belirterek, edebiyatın eğilimli olup olmadığı tartışmasının salt kavramsal bir tartışma konusu olmadığını öne sürmüştür. Lukacs, eğilimin ne anlama geldiğini ve edebiyata nasıl girdiğini açıklamaya, eğilimin çok anlamı olan bir kavram olduğunu ve bir şeye ulaşmak için çabalamak olarak tanımlanan anlamıyla başlamaktadır. Eğilime öznel bir anlam yüklediğini ifade eden Lukacs, Marx’ın gençken, Prusya sansür uygulamaları üzerine yapmış olduğu eleştiride uygulamacının zihniyetini, diyesi politik eğilimini belirleyici ölçüt haline getiren devletin keyfiğinin ne denli tehlikeli olduğunu dile getirmiştir (Lukacs G. , 1969, s. 139).

Lukacs’ın açıklamasıyla yanlılık, sanat yapıtında gösterilen dünyaya ilişkin sanatsal araçlarla yapıtta biçimlendirilen tutum veya tavidir. Sanat yapıtlarında, gerçek yanlılık, hayatın somut sorunlarına ve eğilimlerine karşı somut bir tavır sergilemekle kendini gösterir:

*Yapıtın “kaçınılmaz yanlılığına bakış” ve yanlılığın ruhunu, “somut içeriksel yaşamsal sorunlara ilişkin somut ve içeriksel tutum takınmanın” oluşturduğu düşüncesi, yapıtların hakiki özgünlüğünü, o yapıtlarda somutlaşan “zamanın büyük sorunlarına, bu sorunlarda ortaya çıkan yeniye ilişkin içeriksel bakımdan doğru tavır takınma, söz konusu düşünce içeriğine ve bu içeriği uygun olarak anlatan biçimde” açığa çıkar (Akt: Kula O. , 2014, s. 403).*

Sanatsal açıdan bir olgunun tespit edilmesi demek, söz konusu olgunun biçimlendirimi demektir. Bir sanatsal yapıt, parçaların ve bu parçaların karşılıklı devinimi, ulaşılması planlanan amacın belirginleştirilmesi ve açıklanması, yaşamın bilinen eğilimlerinin estetik yönden olumlanması ya da olumsuzlanması sonucu bütünleştirilir. Buna göre, gerçek sanat yapıtı en küçük parçasına kadar yanlıdır (a.g.e. s. 404).

Lukacs yazınsal yapıtlardaki yanlılığın oluşturma biçimlerini de eleştirmiştir. İlk başta kahraman tiplerini inceleyen ve kahramanların tipik olmaları gerektiğini savunan

Lukacs'ın belirlediği tipik kahraman, her dönem geçerli olan değişmez ve mutlak bir tipik değildir, aksine yaşadığı dönemi ve toplumu o dönemin koşullarına göre doğru yansıtır. Buna göre Lukacs'ın gerçekçiliğe bakışı güdümlüdür. Daha sonra edebiyatın birincil görevi olarak gördüğü gerçekçilikle bağdaştıramadığı için, Sovyetler Birliği'nin öne sürmüş olduğu olumlu kahraman yaratmaya karşı durmuştur (Erkman Akerson, 2012, s. 197).

Lukacs sanat, özellikle edebiyat üzerine düşüncelerini kuramsallaştıran ve edebiyat kuramına kendi felsefik birikimiyle kalıcı ve önemli katkılar sağlayan sayılı düşünürlerden olma özelliğiyle modern edebiyat kuramının klasikleri arasında yerini almıştır (Martinez & Scheffel, 2010, s. 9).

1.2.5.d. Walter Benjamin: *“Belirleyici olan politik eğilim değil, yazınsal niteliktir.”*

Walter Benjamin'in 27 Nisan 1934 yılında *“Faşizm Üzerine Araştırmalar Enstitüsü”*nde yapmış olduğu konuşmasına dayanan *“Üretici Olarak Yazar”* adlı makalesinde, yazarın eğilimi ve yapıtın niteliği arasındaki bağıntıya ilişkin görüşlerini ortaya koymuştur. Konuşmanın başında, Platon'un devlet modelinde kamusal çıkarı korumak amacıyla yazar veya şairlere toplum içinde yaşama hakkı vermediğinin altını çizerek, yazarın/şairin özerkliğinin, onun istediğini yazma özgürlüğüyle gerçekleşeceğini belirtmiştir (Benjamin, 2011, s. 513).

Kula'nın anlatımıyla, Benjamin'e göre proletaryanın tarafını seçen bir yazar için özerklik söz konusu olamaz. Çünkü o, sınıf mücadelesinde proletarya için yararlı olan şeye göre etkinliğini ve konusunu belirleyecektir. Bu yazarlar için bir eğilim söz konusudur (Kula O. B., 2013, s. 156). Benjamin, eğilim ile nitelik arasında nasıl bir ilişki bulunması gerektiğini ve bu bağıntının talimatla yerine getirilebileceği görüşündedir:

Yazarın eserlerinden bir yandan doğru eğilim talep edilirken, öte yandan eserin üstün nitelikli olmasını umma hakkımız da vardır. Bu formül, eğilim ve nitelik öğeleri arasındaki ilişkinin doğasını kavrayamadığımız sürece kuşkusuz yetersiz kalır. Doğru eğilim gösteren bir eserin başkaca bir niteliği gereksinmediği söylenebilir. Ya da doğru eğilim gösteren bir eserin, zorunlu olarak, tüm diğer niteliklere sahip olması gerektiği de buyurulabilir (Benjamin, 1984, s. 110).

Benjamin'e göre, bir yazınsal yapıtta, politik eğilim nitelikle bütünleşmedikçe işlevsizdir. Yazınsal metnin eğilimi edebiyat açısından doğruysa, politik açıdan da büyük olasılıkla doğrudur. Diğer bir deyişle, politik bakımdan doğru olan bir eğilim, yazınsal eğilimi de içerir. Sözü edilen yazınsal eğilim, içkin ve dışkın olarak politik açıdan her doğru eğilimi içermesi yapıtın niteliğini oluşturmasını sağlar (Kula O. B., 2013, s. 157). Benjamin'e göre, hayatın ve özelde politikanın estetize edilmesi diyalektik olarak karşıtını doğuracaktır. Bu belirlemeye göre, yaşamın veya siyasetin estetize edilmesine karşılık olan, estetiğin politize edilmesidir. Bu karşıt durumların oluşturmundaki amaç, günlük yaşamın gerçekliği karşısında belirli bir eleştirel mesafeye olanak tanıyacak olan özerkliğin sanatta meydana getirilmesidir (Yarar, 2010, s. 40).

Benjamin'in Alman sanat yazarı Lichtenberg'den aktarımı uyarınca, önemli olan insanın inançları veya görüşleri değil, bu inanç ve görüşlerin onları nasıl bir insan haline getirdiğidir. Dolayısıyla fikirler elbette çok önemlidir, ancak bu fikirler sahibini yararlı hale getiremedikten sonra pek bir işe yaramazlar. Bu nedenle en iyi eğilim bile, kendisine nasıl bir tavırla yaklaşılabileceğini göstermezse, yanlış olacaktır. Bu tavır kendini ancak yazarın yazısında gösterecektir. Eğilim, bir yazınsal yapıttaki görüşlerin örgütlenmesi için gerekli bir koşul olsa da, kesinlikle yeterli bir koşul değildir. Eğilim, yazarın yol gösterici ve öğretici davranışını gerektirir (Benjamin, 1984, s. 123).

#### 1.2.5.e. Theodor W. Adorno'da Angaje Edebiyat: *“Yazarın Yükümlülüğü Karar Değil Konu Yükümlülüğüdür”*<sup>9</sup>

Theodor Adorno, *“Sartre'in Edebiyat Nedir?”* adlı makalesinden sonra ortaya çıkan bağlanmayı ve bağımsız kalmayı öngören edebiyat üzerinde çok durulmadığını belirtmektedir ve edebiyattaki bağlanma sorununun ele alınıp tartışılması gerektiğini düşünmektedir. Adorno'ya göre, Sartre'ı anılan yazıyı yazmaya götüren, düşünsel alanda yetiştirici görev üstlenen edebiyatın yanında, bir de sanat yapıtlarının kültürel meta haline gelmeye başladığını görmesidir. Bir yazınsal yapıt, yazarın niyeti olmaksızın üst değerlere yönelerek özel bir etkide bulunmayı amaçlıyorsa, bu amacı olmayan yazınsal

<sup>9</sup><https://www.edebiyathaber.net/theodor-adornoya-gore-sanatta-yanlilik-prof-dr-onur-bilge-kula/>  
10.10.2015 14:30



yapıtı dışlar. Söz konusu dışlama, tek tek sanat ürünleri de dahil olmak üzere, estetik türleri ve davranışları için de geçerlidir (Adorno T. , 2006, s. 377). Düşünce yaşamının birbiriyle didişen iki ayrı nesnellik tavrı vardır. Birincisi, politik bakımdan en üst seviyede “apolitik olanı büyüünden arındırmaktan başka bir şey” istemeyen yanlı/bağımlı sanat yapıtıdır, yönlerini gerçek çıkarlar için yapılan savaştan başka yöne çevirmişlerdir. Nesnellğin diğer tavrında ise, özerk yazınsal yapıt “*kendi saf somutlaşmanın özgürlüğü ve yükümlülüğünden vazgeçmeyi*” yazınsal yapıttan vazgeçmek olarak saymaktadır. Kula’nın aktarımı uyarınca, Adorno’ya göre angajman ve eğilim ayırmlaştırılmalı; angaje sanat, önceden “*yapılan frengiye, düelloya, kürtaj yasasına ya da zorunlu eğitim yurtlarına karşı eğilim kitapları gibi yasa koyucu eylemler veya edimsel etkinlikler yerine bir tavır*” ortaya koymaktır. Sanatsal açıdan bakıldığında, “*angajmanı eğilimin önüne geçiren şey şair/yazarın angaje olduğu içeriği çok anlamlılaştırın öğedir*” (Kula O. B., 2009, s. 293-295).

Adorno, özerk sanat anlayışı ile Brecht ve Benjamin’in karşısında durmaktadır. Adorno, politik içerikli sanata karşı dururken, kastettiği aslında “*Sanat sanat içindir*” düşüncesi değildir. Onun özerk sanat anlayışı da, “*Estetik Kuram*” adlı kitabının “*İçeriğin Gerçekliği*” bölümünde yer almış ve burada belirttiği üzere, gerçekte, sanat yapıtının toplum ve tarihten ayrı düşünülemez olmasıdır. Adorno’ya göre, toplumsallık sanatın karşısında özerk sanat olarak konumunu alır. Özerk sanat, “*Toplumsal olarak yararlı*” niteliğine bürünmez, kendini kendine özgü oluşuyla saflaştırarak, “*toplumu salt var oluşuyla eleştirmek*” için ortaya çıkar.

Sanatın toplumsal yanı, belli bir toplumun belli biçimde olumsuzlanması sürecidir. Şurası gerçek ki, özerk sanat, biçim yasaı aracılığıyla yüceltmeye eşdeğer olan toplumu yadsırken, bir yandan da ideolojinin taşıtı olarak sunar kendisini; bıraktığı mesafe ile, tiksinti duyduğu toplumu, ona dokunmadan öylece bırakır. Buysa ideolojiden de fazlasıdır: Yalnızca olumsuzluğu değil toplumu da mahkum eder estetiğin biçimsel yasaı; ama en sorunsallı biçiminde bile, bu yasa, üreten ve kendi kendini üreten insani yaşamın tasarımıdır. Toplumsal süreç kendisini ortadan kaldıran bir yöne sapmadıkça, sanat ne bu insan yaşamı toplamı olmaksızın ne de eleştiri olmaksızın edebilir; bu ikisini ayırmak da sanatın elinde değildir. Bir katıksız üretim gücü olarak estetik üretim gücü, kendi dışındaki yasa koyuculuğun buyruğundan bir kez kurtulunca, nesnel olarak, bağımlı yapmanın karşıtı, ama yazgılı bir kendi-uğruna yapmanın da paradigmasıdır (Adorno T. W., 2015, s. 319-320).

Adorno'nun bu açıklamasına göre sanat, yalnızca toplumsal direnme gücüyle kendi varlığını sürdürmektedir ve topluma katkısı ise bu karşı koymada açığa çıkmaktadır. Adorno bu düşünceleriyle ilgili olarak bağımlı bir sanatçı olarak nitelendirdiği Brecht'in sanatsal bir tutum ortaya koyabilmek uğruna, oyunlarında göstermeyi amaçlamış olduğu toplumsal gerçekten saptığını ifade etmektedir. Öyle ki Adorno'ya göre, Brecht “yazdıklarını sosyalist gerçekçilik kılıfına sokmak için Cizvit yöntemlerine başvurmuş”, bu sayede başarılı olmuş ve engizisyonundan kurtulmuştur (Adorno T. W., 2015, s. 320).

Sanat her ne kadar toplumu yansıtıyor gibi görünse de, Adorno'ya göre aslında bu bir “sanki öyleymiş” durumudur. Buna örnek olarak müziği işaret eder. Müzik, Adorno'nun belirlemesince her sanatın deneyini iletmektedir. Toplum, müzikte belirsiz bir biçimde ortaya çıkmaktadır, ancak bir şekilde, burada bir özdeşleşme ihtiyacı söz konusudur. Dolayısıyla diğer sanat alanlarında da bu gereksinme duyulmaktadır.

Adorno, “*Kültür Eleştirisi ve Toplum*”<sup>10</sup> adlı yazısında, söylemiş olduğu “*Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır*” sözleri yanlış anlaşılmalara yol açtığı için Adorno, bu cümleyi alıntılıyarak başlık attığı bir yazı kaleme almıştır. Söz konusu iddiasını, Sartre'ın “*Mezarsız Ölüler*” oyunundan bir kesitle açıklamaya çalışır:

CANORIS - Bir hiç için ölmeye hakkımız yok.

HENRI - Kemiklerin kırılıncaya dek sana dayak atan insanlar varken bu dünyada yaşamak bir anlam taşır mı? Her şey simsiyah! (Sartre J. P., 1964, s. 87).

Sartre'dan yapmış olduğu alıntıda işkence gören insanın bu dünyada yaşamının anlamı sorusunu, Adorno böyle bir zamanda herhangi bir sanatsal yapının var olma hakkı var mıdır yok mudur şeklinde sorar:

Auschwitz'ten sonra şiir yazmanın barbarca olduğu iddiamı yumuşatmak gibi bir niyetim yok; bu söz, angaje edebiyata ilham veren dürtüyü olumsuz biçimiyle ifade ediyor... Toplumdaki gerileme yüzünden, angaje edebiyat kavramında doğası gereği entelektüel gerilemenin söz konusu olup olmadığı sorusudur. Fakat edebiyatın bu hükme direnmesi gerektiğini söyleyen Enzensberger'in cevabı da doğruluğunu koruyor: Başka deyişle, edebiyat, Auschwitz'ten sonra var olmasının kinizme teslimiyet anlamına gelmeyeceği bir varlık göstermeli. Gerçek acının boyutları

<sup>10</sup> Bkz. Theodor Adorno (2015) Edebiyat Yazıları, s. 159

unutuşun hiçbir türlüsünü affetmez; Pascal'ın teolojik bağlamdaki sözlerini –*On ne doit plus dormir*<sup>11</sup>–sekülerleştirmek gerekir.<sup>12</sup>

Sartre'ın “*Mezarsız Ölümler*” oyunundaki alıntıya ve kendi sözü üzerine yazdığı yazısından anlaşıldığı üzere, Sartre ve Adorno sanata dair farklı düşüncelere sahiptir. Adorno, sanatın sanat için var olması gerektiği görüşündedir. Adorno'nun acının estetize edilip edilmeyeceği tartışmasında, Adorno'ya göre ölümün estetize edilecek bir tarafı olmadığıdır. Anılan yazısında Adorno:

Schönberg'in bestesinde utanç verici bir şeyler vardır – ama Almanya'da öfke uyandıran bir özelliğinden, yani insanların her ne pahasına olursa olsun hafızalarından silmek istedikleri bir hatırayı unutmalarına izin vermemesinden ötürü değil: acıyı –ne kadar haşin ve tavizsiz olsalar da– imgelere dönüştürmek suretiyle, kurbanların huzurunda hissettiğimiz utanç yarasına tuz bastığı için. Çünkü bu kurbanlar, onları yok etmiş bir dünyanın önüne tüketsin diye atılan bir ürün, bir sanat eseri yaratmak için kullanılmışlardır. Dipçiklerle dövülen insanların hissettiği katıksız bedensel acının ‘sanatsal’ temsili, uzaktan uzağa da olsa, o acıdan haz devşirmeyi sağlama gücünü içerir. Bu sanattan çıkarılacak ders –bir an için bile olsa unutmamak gerektiği–, kendi karşıtının uçurumuna sürüklenir<sup>13</sup>

Adorno'nun alıntılanan görüşü uyarınca, sanatsallaştırılmış her acı, farkındalık yaratmak amacıyla oluşturulunca anlamlı olacaktır. Sanatsal yapıtlar adaleti sağlayamaz, ancak acıyı yaşamış olanları insanların belleğinde sonsuza kadar yer etmesini sağlayabilir. Bu noktada sanat yapıtı tarihe tanıklık eden bir olgu niteliğinde görülebilir.

#### 1.2.5.f. Ernst Bloch: “*Düşünme Yanlı Olmak Zorundadır*”

Yahudi kökenli Marksist düşünür Ernst Bloch, “*Felsefi Makaleler*” adlı yapıtının “*Yanlı Bilgelik*” bölümünde bilimde ve dünyada yanlılığı açıklamıştır. Bloch 1951'de yazdığı “*Bilimde ve Dünyada Yanlılık*” adlı denemesinde her türlü bilgi üretimi aşamasında düşünmenin var olduğunu ve bu düşünmenin yanlı olma zorunluluğunu dile getirmiştir. Bloch'a göre bu yanlılığı reddedenler, rengini belli etmemeyenlerdir. Bloch'un

<sup>11</sup> “Artık bize uyku yok” Çevirmen (Elçin Gen), Adorno'nun bu cümleyi değiştirerek aktardığını belirterek, cümlelerin aslını Pascal'ın *Pensees* kitabından şu şekilde aktarmıştır: “*Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde. Il ne faut pas dormir pendant ce temps-là*” (İsa'nın çilesi dünyanın sonuna kadar sürecek. O güne kadar uyumamalıyız)

<sup>12</sup> [https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-auschwitzten-sonra-siir-yazmak/3042\\_13.12.2020](https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-auschwitzten-sonra-siir-yazmak/3042_13.12.2020) 23:45

<sup>13</sup> Anılan web adresi.

belirlemesi uyarınca, toplumsal açıdan bakıldığında bağımsız bilim sayısı çok azdır ve bu yüzden katıksız bilim imgesi öznel bir görüntüdür. Bu görüntüyü oluşturan ekonomik ve sosyal koşulların düşünülmemesidir. Bloch, bilimin tarihin hiçbir döneminde olayları anlama ve açıklamada yansız olmadığını ileri sürmüş ve toplumsal çıkarlardan arınmış hakikatin yansızlığının da istisna oluşturmadığını, aksine partiler-üstü olma inancı, yanlı/partili nitelikte olduğunu dile getirmiştir. Ortaya atılmış her türlü katıksız bilgiye rağmen, yanlılık yaşamın her alanındaadır. Nesnelere seçimi ve bunların inceleniş biçimi, bilmenin veya bilmemenin oluşturduğu alanı belirleyen yanlılıktır. Yanlılığı sorgulamada önemsenmesi gereken hususlar, yanlılığın ne tür bir görevle, hangi toplumsal içerikle oluşup bir güç haline gelmesidir (Bloch, 1969, s. 330-334). Kula'nın aktarımı uyarınca:

Önemli olan yanlılığın, “*üretim güçlerinin bağlarından kurtulmasına ve yükselmesine mi, yoksa çöküşe mi*”, “*yeni sosyal oluşumların özgürleşmesine mi, yoksa çökmekte olan toplumun ayakta tutulmasına mı*” veya “*doğmakta olan gerçekliğin gün gibi aydınlık yansıtımına mı, yoksa sislendirilmesine ve tersyüz edilmesine mi*” hizmet ettiğidir (Kula O. , 2014, s. 517).

Bloch, “*Deutschfrommes<sup>14</sup> Verbot der Kunstkritik*” (Nazi Sanat Eleştirisi) adlı yazısıyla Nazi Almanyası'nda sanat eleştirisinin ürkütücü durumunu ele alarak, Nazi Eğitim ve Propaganda Bakanı, Hitler'in en çok güvendiği kişilerden biri olan Joseph Goebbels'in basın, radyo, film ve eğitim gibi bütün kültür alanını kapsayan tek sesleştirici ve yok edici uygulamalarını eleştirmiştir. Demogojik retorikle, modern tekniği propagandaya alet ederek etkin şekilde kullanmış, Alman halkının büyük bölümünde, nasyonel sosyalizmi aşılıyarak Yahudi ve sosyalizm düşmanlığı oluşturmayı başarmıştır. Bütün sanat dallarını, özellikle edebiyatı tek seslileştirmek amacıyla “*soysuzlaşmış sanat*” kavramı oluşturulmuştur. Rejimin sakıncalı olarak gördüğü her türlü sanat ve kültür ürünü ortadan kaldırılmış, 10 Mayıs 1933 tarihinde kitap yakma eylemiyle, sanatsal ve kültürel çeşitliliği tekilleştirme ve yok etme istemi belirgin hale gelmiştir. Goebbels 1936 yılının Kasım ayında her türlü sanat eleştirisini yasaklamıştır (a.g.e. s.523-524). Bloch'un

<sup>14</sup> *Almanca, Almanlığı öne çıkaran anlamlarına gelen Deutschfrommes sözcüğü, alman ırkçılığını vurgulamak amacıyla kullanıldığı için anılan yapıtta, Kula tarafından Türkçe'ye Nazi olarak çevrilmiştir.*

anlatımıyla, bu yasağı meşru kılmak amacıyla, kendi eleştirmenlerini motive etmek amacıyla estetik olarak ne kadar gerekli olduklarını göstermek için boş sözler söylemiştir:

Kültür yaşamımızın durdurulamaz zafer yürüyüşü, hiçbir yoruma veya eşlik eden sözcüğe gerek duymayacak denli açıktır. Bir zamanlar bomboş olan veya kapatılan tiyatrolar, eğitimin özentinin ve neşeli hazzın dolup taşan yerleri durumuna gelmiştir. Alman filmi geçen yılın hakiki usta verimleriyle sınavını kazanmıştır; Alman güzel sanatları/santaçları şimdi yeni görevler edinmiştir ve bu görevlerde yaratıcı yeteneklerini sınavabilmektedir (Akt: Kula O. , 2014, s. 526).

Bloch, söz konusu açıklamaya yönelik, Goebbels'in Alman sanatçıların Üçüncü Reich dönemine kadar hiçbir dönemde bu denli özgür ve mutlu olmadığını ileri sürdüğü yalanlarına yalnız eleştirmenlerin değil, dinleyicilerin bile tahammül edemediklerini dile getirmiştir (a.g.e. 526).

Bilimde ve dünyada yanlılık sorunsalı, geçmişte ve günümüzde olduğu gibi gelecekte de tartışılacak bir konudur. Yanlılık sorunsalının tartışılması eleştirel ve akla yatkın, gerçeğe ulaşmayı hedefleyen doğru bir bilinçle gerçekleştiğinde anlamlı ve değerli olur.

### **1.3. EDEBİYATTA GERÇEKLIK VE GERÇEKÇİLİK**

Sanat ve gerçeklik ilişkisi iki ayrı görüşle açıklanır. Bunlardan biri yansıtma kuramıdır, bu kuram uyarınca, sanat iç veya dış gerçeklik farketmeksizin gerçekliği doğrudan yansıtmaktadır. İkinci görüşe göre ise, sanat ve gerçeklik ilişkisinin yansıtma kuramındaki gibi basit ve doğrudan değil, aksine karmaşık ve dolayımıdır ve bu nedenle *dolayım kuramı* denir. Yansıtma kuramı, gerçeklik görünüştedir önermesinden yola çıkar, fakat bilim, gerçek nesne ile bilginin nesnesinin farklı olduğu savıyla, görünüş ve gerçekliğin bire bir uyuşmadığına işaret etmektedir. Yavuz'a göre görünüşün yansıtılması, gerçekliği göstermediği için, yansıtma kuramı edebiyat için yetersizdir. Somut gerçekliğin estetik düzeyde yeniden üretilmesini ise, dolayım kuramı ele alır (Yavuz, 1999, s. 25).

Genel bir belirleme uyarınca, edebiyat gerçekliğin yansımasıdır. Edebiyat, toplumsal olgular yansıtıken ve yansıma olarak kendi toplumsal işlevini yerine getirir. Gerçekliğin tam olarak anlaşılması için, edebiyatta gerçekliğin yansılanmasına değerlendirici yansılama olarak bakmak gerekir. Redeker'e göre, edebiyat gerçekliği yalnız yansılama, aynı zamanda değerlendirir, edebiyat gerçekliği değerlendirici yansılarını gösterir (Redeker, 1986, s. 6).

Sanatta gerçekçilik kavramı, hem nesnel bir gerçekçiliği öngören bir tutum hem de bir anlatım biçimi olması bakımından bir yöntem olarak belirmektedir. Bu iki tanım kesin çizgileriyle ayrılamadığından *gerçekçilik* kavramı esnek ve belirsizdir. Watt'ın deyişiyle, eleştirmenler *gerçekçilik* kavramının Fransız gerçekçi okuluna ait olduğunu ileri sürerler. Gerçekçilik kavramı, ilk olarak 1835 yılında yeni klasik resmin "*şüursel ideal*"ine karşı Renbrandt'ın "*insani gerçek*"inin estetik niteliğini belirtme için kullanılmıştır. Yazınsal anlamda ise, 1856 yılında Duranty'nin yayımlanmış olduğu *Realisme* dergisinde kullanılmıştır (Watt, 2006, s. 9). Hegel'in estetiğindeki anlatımıyla, gerçekçi; toplumsal nedensellik karmaşasını açığa çıkaran, egemen bakış açılarının erk sahplerinin bakış açıları olduğunu ortaya çıkaran, toplumun ivedi sorunlarını en ayrıntılı bir şekilde çözecek olan sınıfın bakış açısından yazan, gelişmelere dikkat çeken ve somut ve soyutlamaya olanak tanıyandır (Akt: Wright, 1998, s. 87). Fischer'e göre "*Gerçekçi*" tanımı bir yandan Homeros, Sophokles, Phidias, Michelangelo, El Greco, Polykletus ve Shakespeare için kullanılırken, diğer yandan Gorki, Tolstoy, Fielding, Smollet, Courbet ve Gericault için kullanılmaktadır. Gerçeklik özne ve nesne arasındaki, geçmiş ve gelecekteki ilişkilerin, bireylerin yaşantılarının bütünüdür. Sanat yapıtı gerçeklikle düş gücünü sentezlediği için, bu gerçekliği belirleyen sanatçının bireysel ve toplumsal görüşüdür (Fischer, 2012, s. 128). A.Robbe Grillet'e göre, bütün yazarlar gerçekçi olduklarını ileri sürerler ve bunu söyleyenlere, onları ilgilendiren gerçek dünya olduğundan ve hepsinin kendi gerçeğini yaratma uğraşından dolayı inanmak gerekir. Grillet'in belirlemesi uyarınca gerçekçilik, her birinin diğerine karşı durduğu ideoloji ve her birinin yalnızca kendinde bulunduğu inandığı bir niteliktir:

Gerçekçilik önce romantiklerin klasiklere, sonra doğalcıların (natüralistlerin) romantiklere karşı başvurduğu paroladır. O kadar ki gerçeküstücüler (surrealistler) bile gerçek dünyayla ilgilenmekten başka bir şey yapmadıklarını ileri sürmüşlerdir. Yazarlar için gerçekçilik, Descartes'ın *sağduyusu* gibi iyi paylaşılmışa benzemektedir. Doğrusu bu noktada, hepsi de haklıdır. Gerçekçilik konusunda anlayamıyorlarsa, bunun sebebi her birinin gerçeklik üstüne ayrı bir düşünce taşımasıdır (Robbe Grillet, 1981, s. 106).

Grillet'in anlatımıyla, klasikler gerçeğin klasik olması gerektiğini öne sürerken romantikler gerçekliği romantik olanda aramışlardır. Camus'nun saçma diye nitelendirdiği gerçeklik, Claudel'de tanrısaldir. Güdümlü yazarlar ise gerçekliği ekonomi ve toplumla ilişkilendirir (Robbe Grillet, 1981, s. 107). Buna göre gerçeklik herkes tarafından aynı biçimde görülmez, kim nasıl görüyorsa gördüğü şekilde anlatır.

Aktaş, yazınsal yapıtlardaki gerçeğin kurmaca bir gerçek olduğunu belirtir. Yazınsal yapıt, yazar/şairin tasarımıyla ve yeni bir kurgu dünyasıyla -bu gerçek dünyanın öznel aktarımıdır- somut hale gelerek ortaya çıkan kurgusal bir varlık olur. Yazar/şair, dikkat çekmek istediği konuyu kendi bakış açısıyla ortaya koyar, dolayısıyla yazınsal yapıttaki dünya yazar/şair tarafından tasarımılanmış ikinci bir dünyadır (Aktaş, 1998, s. 90).

Fransız eleştirmen Roland Barthes, estetik göndergelerle göndergesel gerekleri birbirini tamamlayan bir bütün olarak görmektedir. Estetik ve göndergesel gereklerin iç içe olmasının çift yönlü yararı vardır. Bunlardan ilki estetik işlevin "*parçaya*" bir anlam yüklemesidir ve bu anlam sayesinde göndermenin sınırı aşmasının ve aşırılığa kaçmasının önüne geçilir. İkincisi ise anlatımın nesnel kalabilmesi için gönderge gerçek olarak gösterip, onu sürekli takip eden bir betimleme, düşsel bir etkinliğe kapılma önlenir (Barthes, 2006, s. 54-55). İşlevsel çözümleme yaparken çoğunlukla, somut gerçek olarak nitelendirilen sıradan jest ve mimikler, tekrarlanan cümleler ve önemi olmayan eşyalar ortadan kaldırılamamaktadır. Bundan dolayı gerçeğin saf ve yalın gösterimi anlama direnmektedir:

"Gerçek" in (elbette yazılı biçimiyle) yapıya direnişi kurmaca anlatıda çok zayıftır (çünkü bu tarz, ana hatları itibarıyla, akılla kavrananın gereklerinden başka bir zorlamaya ihtiyaç duymaz); oysa söz konusu "gerçek", "gerçekten olup bitmiş" i aktarmak iddiasında bulunan tarihsel anlatıda temel dayanak durumuna gelecektir (Barthes, 2006, s. 55-56).

Barthes'e göre tarih, yapısal bakımdan önemsiz göstermelerle oluşturulan anlatıların içerisinde boşlukları doldurmasında kullanılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yazınsal gerçeğin biraz zaman farkıyla nesnel tarihle aynı seviyeye ulaşması mantığa yatkın görünümündedir. Barthes'in belirlemesiyle "gerçek" herhangi bir işleve gereksinim duymayan, bir durum ya da yapıyla bütünleşmeksizin var olan ve kendi kendine yetendir (a.g.e. s.56). Barthes'e göre Antikçağ'dan bu yana gerçekçiliğe, diyası anlatının temel düzenine itiraz etme kaygısından dolayı, "gerçek" tarihi besleyen ya da destekleyen bir etmen olmuştur:

Bir kere, gerçeği olan, görüşten, kanaatten başka bir şey değildir; her yönüyle kamuoyunun etkisi altındadır. Pierre Nicola bu konuda şöyle diyordu: "Eşyayı kendi haliyle de, onun hakkında konuşan ya da yazan kişinin bildiği biçimiyle de değil, o kişiyi okuyan ya da dinleyenlerin anladığı kadarıyla göz önüne almak gerekir." İkincisi, Tarih'e ait olanın tikel değil, genel olduğu düşünülüyordu (...); ve nihayet, gerçeği olanda karşıtlık hiçbir şekilde olanaksız değildir, çünkü işaret edilen mutlak olana değil, çoğunluğun görüşüne, kanaatine dayandırılır (a.g.e. s. 56-57).

Rene Girard'ın, yazarın nesnel hususunda değil, arzular hususunda gerçekçi olduğu düşüncesi, yukarıda anılan Pierre Nicola'nın görüşünü destekleyici niteliktedir (Girard, 2013, s. 79). Barthes'in yukarıda alıntılanan belirlemesine göre eskilerin gerçekçilik anlayışı ile modern gerçekçilik birbirinden ayrılmış, ve yeni bir gerçekçilik ortaya çıkmıştır, bu da gerçekçiliktir (Barthes, 2006, s. 57)

Marx ve Engels, "hayat irade ile değil, irade hayatla beslenir" ifadeleriyle insanların düşünce tarzının, sosyal ve ekonomik durumlar tarafından şekillendiğini dile getirmişlerdir. Marksist düşünceyi benimsemiş çoğu yazar, eleştirmen ve düşünür bu bilinçle hareket etmiştir. Pierre Macherey ve Etienne Baribar'ın belirlemesi uyarınca;

Literature is not fiction, a fictive image of the real, because it cannot define itself simply as a figuration, an appearance of reality. Literature is the production, by a complex process, of a certain reality – not indeed an autonomous reality, but a material reality- and of a certain social effect... Literature is not therefore fiction, but the production of fictions: or better still, the production of fiction-effects (Balibar & Macherey, 2013, s. 46).<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Edebiyat, bir kurgu değildir, gerçeğin bir kurgusal sembolüdür. Çünkü kendisi sadece bir biçimlendirme, gerçeğin dış görünüşü olarak tanımlanamaz. Edebiyat, kapsamlı bir süreç yoluyla kesin bir gerçeğin ürünüdür – aslında özerk bir gerçek değil, maddi bir gerçekçiliktir ve kesin bir sosyal etkidir... Dolayısıyla



Gerçek olanın tek ve şaşırtıcı özü kavramamıza, onun yansıtılmasıyla başlayan model yardım etmektedir (Jameson, Marksizm ve Biçim, 2006, s. 29). Cemal'in Leonardo da Vinci'nin on beşinci yüzyıldan kalma "Not Defterleri" nden yapmış olduğu bir alıntı uyarınca, Da Vinci, öncelikle bilimin incelenmesini, sonrasında bilimi temel alan uygulamanın izlenmesi gerektiğini söylemektedir. Akıl süzgecinden geçirmeden, yalnızca gözlerinin yargısıyla resim yapan ressam, resmettiği nesnelere, haklarında bilgi edinmeksizin yansıtan bir ayna gibidir (Cemal, 2015, s. 23). Sözü edilen aktarıma göre Da Vinci, nesnelere yalnızca kopyalamanın sanat olmayacağı, bir sanatın oluşabilmesi için oluşturulacak yapıya yorum katılması gerektiği düşüncesindedir. Nesnelere yorumlanması demek, onlara eleştirel gözle bakmak demektir.

Buraya kadar verilen bilgilerden çıkarılacak sonuç, gerçekçi kategorisine girecek bir sanat ve sanatçının ön koşulu eleştirel olabilmesidir. Eleştirel düşünme, yeri geldiğinde beraberinde kendi kendine bile karşı çıkmayı gerektirmektedir ve gerçekçi sanat veya sanatçı bunu kabul etmelidir. Çünkü insan başkalarının düşüncelerini kolayca ayırt ederken, kendi düşünceleriyle hesaplaşma söz konusu olduğunda zorlanır.

### 1.3.1. Sanat ve Edebiyatta Gerçekçiliğin Başlangıcı, Romantikten Toplumcu Gerçekçiliğe Geçiş: *Eleştirel Gerçekçilik*

Edebiyat tarihi incelendiğinde farklı zamanlarda oluşmuş birçok akımla karşılaşmaktadır. Bu akım veya ekollerin, kim tarafından kurulduğunu ya da ardıllarının kim olduğunu saptamak zor bir iştir. Çalışmanın esas konularından biri olan *Toplumcu Gerçekçilik* de uzun bir sürecin sonucunda ortaya çıkmış olduğu için, bu ekolün yazınsal ve kuramsal ilkelerini belirlemeye çabalayanlardan kısaca söz etmek yerinde olacaktır. Sanattaki öz ve biçim savaşımında, özü, diğer bir deyişle içeriği öne çıkaranlar, *gerçekçilik* adı altında birleşmişlerdir ve biçime öncelik tanıyanları gerçek dışı ya da gerçeğe karşı olmakla itham etmişlerdir. Her iki düşünce de sanatın yaratıcı bir özgürlük ürünü ve yeniden üretim olduğu görüşünde birleşmişlerdir (Alkan, 2006, s. 51).

---

edebiyat kurgu değildir, fakat kurgu üretimidir, daha iyi ifadeyle kurgu efektlerinin üretimidir. (Taraftından çevrilmiştir)

Sanayi devrimi sonrasındaki gelişmeler insan yaşamını bir yandan kolaylaştırırken diğer yandan yaşamın hızla tüketilmesine neden olmuştur. Bu hıza ayak uyduramayan insan ve toplumda yabancılaşma, yozlaşma, korku, kaygı gibi olumsuz durumlar baş göstermiştir. Daha sonrasında yaşanan devrimler ve iki Dünya Savaşı ve bunların sonuçları, sanat, sanatçı ve entelektüellerin, sanat ve felsefe alanında yeni akımlara yönelmelerine yol açmıştır. Kapitalizmin ekonomi, siyaset gibi yapıları değiştirmesi, toplumun aynası olarak görülen sanatçıyı üretici olarak görmesi, gerçek sanatçıları etkilemiş ve bunun sonucunda, sanatçı bu üzücü olaylara karşı gözü kapalı kalamamıştır. Bu açıdan bakıldığında toplumcu yazarların, burjuvazinin zaferini, tüm insanlık için kazanılmış bir zafer olduğunu kabul etmedikleri görülmektedir. Bu olaylar karşısında kapitalizm zirveye ulaşmış, toplumcu gerçekçilik ise yeni yeni kendini göstermeye başlamıştır. Kapitalizm, üretici ile tüketici arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırmış, mal üretimini yaygınlaştırmış, iş bölümünü arttırmış, iş bölümünün artması da işin dağılmasına ve insan ilişkilerinin bitmesine neden olmuştur. İnsanın hem kendine, hem topluma yabancılaştığı böyle bir ortamda sanat adeta bir mal, sanatçı ise bir mal üreticisi haline gelmiştir. Nitekim Ernst Fischer de “*Sanatın Gerekliliği*” adlı kitabının “*Sanat ve Kapitalizm*” bölümünde, Kral Midas’ın dokunduğu her şeyi altına çevirdiği gibi, kapitalizmin de el attığı her şeyi mala çevirdiğini ileri sürmektedir. Üretim ve verim anlamında daha önce görülmemiş bir artış meydana gelmiş ve yeni dünya düzeninin insanın yaşantısının her alanına yayarak üreten tüketen arasındaki ilişkiyi yok etmiştir. Böylece bütün ürünlerin alınıp satılacağı bir pazar kurulmuştur. Bu kapitalist çağda sanatçı da kendini çok garip bir ortamda bulmuştur (Fischer, 2012, s. 66). Kapitalizm, sanatın ilerleme ve gelişmesi için bir ortam sağlamasa da, ekonomik üretime sağladığı gibi, yeni duygu ve düşünce yaratmasıyla sanat ve edebiyata da kaynaklar sağlamıştır. Sanatta, kalıplaşmış anlatım tarzları ve sözü edilen anlatım türlerine biçim veren yerel sınırlar aşarak, hızla ilerleyen bir zaman ve genişleyen mekanla gelişmeye başlamıştır (a.g.e. s. 68).

Fischer, Romantizmi başlarda sergilemiş olduğu devrimci tavır nedeniyle toplumculuğun hazırlayıcısı olarak görmenin yanlış olmayacağını savunmaktadır. Rousseau’nun “*Konuşmalar*”ından Marx ve Engels’in “*Komünist Bildirisi*”ne kadar Avrupa sanat ve yazını romantizm ekolü tarafından belirlendiğini ifade etmektedir (a.g.e. s. 53).

Ama kapitalizmin henüz daha üstünlük kurmadığı ve insanların çökmekte olan bir derebeyliğin boyunduruğu altında köle gibi çalıştığı Doğu Avrupa’da Romantizm açıkça başkaldırma anlamına geliyordu (a.g.e. s. 73).

Romantizm öncelikle soylu sınıfına, klasiğin ölçü ve kurallarına ve her türlü sıradan konunun dışlanmasına karşı burjuvanın itirazı niteliği taşımaktadır. Romantikler her şeyin edebiyata konu olabileceğini savunmaktadırlar. Merimee ve Stendhal hayranı olan Goethe, 14 Mart 1980’de “*Eckermann’la Konuşmalar*”ında bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

Aşırılıklar ve fazlalıklar zamanla ortadan kalkacak, ama hiç değilse şu olumlu değişiklik gerçekleşmiş olacak: daha geniş bir biçim özgürlüğünün yanı sıra daha zengin ve değişik konular ele alınacak, dünyanın genişliği ve hayatın çok yanlılığı içinde hiçbir şey şiiresel değil diye ayıklanmayacak (Akt: Fischer, 2012, s. 71).

Bu açıdan bakıldığında, başkaldırı, ulusal bilinçlenme ve baskıya karşı savaş niteliği taşımaktadır. Marx ve Engels ile birlikte bu çelişkilerin kendisi ve nedenleri gün yüzüne çıkmıştır ve emekçilerin bunları yenebilecek güçte olduğu savunulmuştur. Batıda işçi sınıfı burjuvaziden sonra ortaya çıkmıştır. Alman romantikleri idealize edilmiş derebeylik düzenini bir kurtuluş yolu olarak görmüşlerdir. Böylelikle kapitalizmin olumsuz yanlarının karşısına, geçmişin olumlu yanlarını çıkarmışlardır. Fischer, Heinrich Heine’nin Almanya’da bazı şairlerin geçmişe kaçmasını ve Ortaçağ’a dönme özlemini duyumsatan şeyin zamanın para düşkünlüğünden ve bencillikten tiksintmelerinden kaynaklandığını ileri sürdüğünü aktarmaktadır. Burjuvanın kötü gidişatının farkında olsalar da, Alman işçi sınıfını geleceği oluşturmada yeterli bulmamışlardır. Bu açıdan bakıldığında yaşamın bütünlüğünü arzularken, toplumsal oluşumun gerçek bütünlüğünü fark edememişlerdir. Tam da bu yüzden romantikler kapitalist burjuva dünyasının gerçek çocukları olarak nitelendirilmektedir (a.g.e. s. 75).

Bugün Marksist düşünür ve eleştirmenlerin de benimsemiş olduğu “*Eleştirel Gerçeklik*”e karşı “*Toplumcu Gerçekçilik*” deyimini Maksim Gorki ortaya atmıştır. Burjuva edebiyatı ve burjuva sanatının bütününe kapsayan “*Eleştirel Gerçekçilik*” meydana geldiği ortam ve zamanın toplumunun eleştirisini de ortaya koymaktadır. Toplumcu sanat ve toplumcu edebiyat ise sanatçının, yazarın, oluşmakta olan toplumcu sistemin ve emekçi sınıfının hedefleriyle genel olarak uyumludur. “*Toplumcu Gerçekçilik*” ile “*Eleştirel Gerçekçilik*”

ayrımı yeni anlatım biçimlerinin olduğu kadar yeni bir tutumun sonucunda oluşmuştur (a.g.e. s. 131).

Aristoteles'in sanat kuramını, Homeros, Aiskhylos ve Sophokles'in yapıtlarına dayanarak ortaya çıkarması gösteriyor ki, “*yeni bir sanat öğretilerle değil*”, *yapıtlarla* doğmaktadır:

Elimizdeki anlatım yolları zenginleştikçe, yaygın bir gerçek açıkça belirecektir. “Eleştirel Gerçekçilik – Toplumcu Gerçekçilik” karşıtlığı bir yalınlaştırma olsa bile, köklü bir doğruyu da içeriyor. Toplumcu gerçekçiliğin bir yöntem, bir anlatım olarak tanımlanması karşısında, hemen şu soru geliyor akla: Kimin anlatımı, kimin yöntemi? Gorki'nin mi, Brecht'in mi? Mayakovski'nin mi, Eluard'ın mı? Makarenko'nun mu, Aragon'un mu? Şolohov'un mu, O'Casey'nin mi? Bu yazarların yöntemleri olabildiğince birbirinden ayrı, ama temelde ortak bir tutumları var. Bu yeni Toplumcu tutum, hepsinin emekçi sınıfının tarihsel görüşünü ve bütün çelişmeleriyle toplumcu düzeni ilke olarak benimsemelerinin sonucudur (a.g.e. s. 133).

Yine de Fischer, romantizm içinden bir kısmının toplumu gerçekçi biçimde eleştirdiğini vurgulamaktadır. Romantizm ile Gerçekçilik akımlarını, kimi zaman birinin diğeri üzerine ağır basması şeklinde Kleist ve Grillparzer, Hoffman ve Heine, Puşkin ve Gogol, Stendhal ve Balzac, Byron ve Scott'da bir arada görmek olanaklıdır. Çağdaş burjuva yazarı Thomas Mann'ın, temel içgüdülerin yansıması olarak tanımladığı alaycılığı da Alman Romantik geleneğe dayanmaktadır (a.g.e. s. 80).

Johannes R. Becher “*Toplumcu Gerçekçilik*” kavramının kuramı daha yokken bile kavram olarak birçok yazar tarafından dile getirildiğini ve Schiller'in aşağıdaki dizelerinin toplumcu gerçekçi görüşü yansıttığını iddia etmiştir:

Yiğitçe kanat çırparak  
Yüksel çağımın üstüne,  
Yansısın yarımın şavkı  
Aynandan belli belirsiz (a.g.e. s. 135).

Becher'in Schiller örneği sorunu yalın biçimde ele almıştır, çünkü Romantik dönem, toplumsal hayallerle doluydu, bugün ve gelecek belirsizdi. Fakat toplumcu sanat belirsiz düşlerle ilgilenmez, bugünden yarına geleceği ele alır.

### 1.3.2. Marx ve Engels'e Göre Sanat ve Edebiyatta Gerçeklik

Friedrich Engels, Nisan 1888 tarihli Margaret Harkness'e yazmış olduğu mektupta, Harkness'in *A City Girl (Şehir Kızı)* adlı yapıtını incelemiş ve bu yapıttan yola çıkarak gerçekçilik üzerine görüşlerini dile getirmiştir. Engels için yazınsal yapıtlarda gerçekçilik, ayrıntıların gerçekliğinden farklı olarak, tipik durumlarda, tipik karakterlerin, tipik konumlandırılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Engels'e göre gerçekçilik, yazarın görüşüne rağmen de yapıta girebilir ve yazarın görüşlerinin gizli kalması yapıtının yararına olacaktır (Marx & Engels, 2016, s. 51).

Engels, önerdiği gerçekçiliğe örnek olarak Balzac'ı verir. Balzac'ın en önemli özelliği, Engels'e göre, kendi sınıfından insanlarla olan ortak duygularını ve yargılarını silerek, soyluların çöküşünün gerekliliğini görüp, onları en fazla bu kadarını hak eden insanlar olarak anlatması ve geleceğin gerçek insanlarını görmesidir, bu da gerçekçiliğin en önemli kazanımıdır (a.g.e. 52-53).

### 1.3.3. Toplumcu Gerçekçilik

Toplumcu Gerçekçiliğin biçimlenmesine öncü olan isimlerden ilk sayılabilecek nitelikte, "*Devrimci Romantizm*" ve "*olumlu tip*" kavramlarını ortaya atan Maksim Gorki (1868-1936) olmuştur. Gorki bu kavramlarıyla Sovyet Yazarlar Birliği Kongre'sinde belirlenecek olan partili edebiyat ilkelerine uygun düşecek belirlemeleri kongreden önce yapmıştır. Nikolay Aleksandroviç Dobrolyubov (1836-1861), Vissarion Gregoryeviç Belinski (1811-1848), Nikolay Gavriloviç Çernişevski (1828-1889) gibi isimler ise Toplumcu Gerçekçiliğin kuramsal ve yazınsal ilkelerini büyük ölçüde saptayanlardır. Toplumcu Gerçekçilik ile eleştirel gerçeklik arasındaki çizgiyi belirleyen ise Georg Lukacs'tır (Akpınar, 2014, s. 13).

Temelini Marx ve Engels'in oluşturduğu Marksist düşünce sistemi, öncelikleri tarih, ekonomi ve toplum olan çeşitli alanlarda tarihsel maddeci bakış açısına sahip ve bu bakış açısıyla her türlü toplumsal olgu ve olayları inceleyen bir sistemdir. Sosyal bir teori olmasının yanında Marksizm, kendine özgü bir perspektifle, çeşitli yazar ve kuramcılarının

görüşleriyle bir edebiyat anlayışı ve estetik kuramı da oluşturmuştur. 1934 yılında Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde, Sovyet Rusya, sanata ve sanatçıya ideolojik birtakım görevler yükleyen *Toplumcu Gerçekçilik* adı verilen yöntemi resmi sanat görüşü olarak ilan etmiştir. Kısa süre zarfında diğer ülke ve milletler tarafından da benimsenmeye başlayan Toplumcu Gerçekçilik, Cumhuriyet sonrası birçok sanatçı ve yazarın Marksist düşünce yapısının toplumcu ve halkçı söylemlerinin Cumhuriyet anlayışına uyduğu gerekçesiyle Türk edebiyatında da etkisini göstermiştir (Kacıroğlu, 2016, s. 28).

Yirminci yüzyılın başlarında bireysel ve toplumsal hareketlerin yoğunlaştığı sosyalist görüşün edebiyata yansımalarıyla ortaya çıkan toplumcu gerçekçilik, işçi ve emekçi sınıfını konuşturır ve gerçekçi edebiyatın estetik ve kuramsal yapısını belirlemeye çalışır<sup>16</sup> Toplumcu gerçekçilik (sosyalist gerçekçilik) Sanatın ideolojik düşüncelerin dışında salt kendi için oluşturulması gerektiğini savunanlara karşı, sanatı halkçı, gerçekçi, diyalektik realizm gibi toplumsal işlevleri olan bir kurum gibi düşünenler toplumcu sanatın temel ilkelerini ortaya koyarlar (Kurdakul, 1992, s. 50). 1940'lı yıllarda eleştirel gerçeklikten farklı olarak köy ve köylü gerçeği, işçi ve emek gibi sınıfsal kavramlar çerçevesinde biçimlendirilen pragmatik bir edebiyata dönüştürülen bir yaklaşım ortaya çıkar. Gülendam, sözü edilen yaklaşımı şöyle açıklar:

Marksist ideolojiye bağlı kalarak halkın çektiği sıkıntılara, sefalet sahnelerine değinen; kimi zaman çözüm öneren, tüm insanlığın mutlu olacağı güzel bir geleceğe, bir ütopyaya yer veren bu sınıf edebiyatı, insanlığı ve toplumu maddî etkenlerle ve ekonomik şartlarla açıklamaya çalışır (Gülendam, 2010, s. 215).

Başlarda açlık, yoksulluk, işçi sınıfı, emek sömürüsü, kapitalizm eleştirisi gibi belirli konuları ele alan toplumcu gerçekçi sanata, edebiyatla politikanın faaliyet alanlarının birleştirilmesiyle, görev yüklenmiştir (Sarı, 2006, s. 203). Toplumcu sanatçılar için, ideolojik bir aygıt olan sanat, önemli bir işleve sahiptir. Eğitici işlevle yüklü olan bu edebiyat yaklaşımının amacı sosyal bireyciliği geliştirmektir.

Lunaçarski, toplumcu gerçekçiliği, diğer bir söyleyişle sosyalist gerçekçiliği, sosyalist gerçekçi sanatçının öncelikle etkin olmasından, dünyayı tanımak ve onu değiştirme

<sup>16</sup> Thema Larousse- Tematik Ansiklopedi, *Toplumcu Gerçekçilik*, s. 90

arzusundan ötürü ayırmaktadır. Tanıma ve bilmenin değişimin ön koşulu olarak görmektedir. Sosyalist gerçekçi, doğa ve toplumun özünde diyalektik olduğunu ve içindeki tezatlıklarla bir evrim geçirdiğini bilmekte ve bu sürece tanıklık etmektedir. Daima hedefe yönelerek, iyiyi kötüyü birbirinden ayıran sosyalist gerçekçi, “büyük isteğine omuz verenlerin hareketini frenleyenleri” geniş bakış açısıyla gözler önüne sermektedir. Sosyalist gerçekçi yaşamı doğrudan ya da dolaylı ilgilendiren her şeyle özellikle sosyalist ilkelerle özden ilgilenmekte ve temel dönüşüm için mücadele etmektedir (Lunaçarski, 1998, s. 84).

Bu açıklamalar göz önünde bulundurulunca yeni yazarın burjuva gerçekliğinden ayrılan, yeni ve özgün anlatım tür ve biçimler bulması zorunlu olmuştur.

#### 1.3.4. Georg Lukacs’ın Gerçeklik Değerlendirmesi

*Hakiki olan bütündür.*

*Hegel<sup>17</sup>*

Batılı yorumcuların belirlemesi uyarınca Georg Lukacs, yeni Kantçılık döneminin ardından Simmel ve Lask’la çalışmış, sonrasında Max Weber’le yakın ilişkilerde bulunmuştur, *Roman Kuramı* (1914-1915) ile Hegelci Lukacs ortaya çıkmıştır. Kantçı iken Hegelci olan Lukacs savaş yıllarında Marksçı olmuştur. Macar Komünist Partisi’ne katıldıktan sonra ise Bela Kun’un devrimci hükümetine girmiş ve daha sonrasında eylemci ve Hegelci eğilimleri olan Lukacs *Tarih ve Sınıf Bilinci* (1923) adıyla bir kitap yazmıştır. İlerleyen zamanda yeni yollar gösterecek olan bu kitap parti tarafından doğrudan suçlanmıştır. Lukacs, 1930’lu yıllarda Avrupa edebiyatının gerçekçilik ve natüralizm ayrımını yapan tartışmalı kuramını geliştirmiştir. Lukacs’ın belirlemesi uyarınca, 1789 ile 1848 yılları arası Avrupa burjuvazisi iyi niyetle ve kahramanca politik mutlakçılığa ve aristokratik topluma karşı durmuşken, bu dönemde Batı’nın klasik ve insancıl geleneklerinin mirasçısı olarak edebiyatta gerçekçilik akımı ortaya çıkmıştır. Lukacs, Shakespeare döneminden başlayarak on dokuzuncu yüzyıla kadar olan estetik anlayışı incelerken, Tolstoy ve Balzac’ın romanları üzerinden girilen gerçekçilik tartışmalarına yönelmiştir (Lunn, 2010, s. 118):

---

<sup>17</sup> (Hegel G. W., 1986, s. 31)

Yaşamın tarafsız bir araştırılması ve modern edebiyatın bu yanlış geleneklerinin bir kenara bırakılması hakiki durumun ortaya çıkmasına, on dokuzuncu yüzyılın başlangıcında ve ortasındaki büyük gerçekçilerin çoktan keşfettikleri ve Gottfried Keller'in "Her şey politikadır." sözleriyle dile getirdiği gerçeğin anlaşılmasına yol açacaktır (Lukacs G. , 1987, s. 18).

Lukacs'a göre Keller, her şeyi direkt olarak politikaya bağlamamıştır, alıntılanan sözleriyle kastettiği –Balzac ve Tolstoy da böyle düşünür- insanın her türlü duygu, düşünce ve hareketi yaşamla, toplumsal savaşımla ve dolayısıyla politikayla bir bütün halinde olduğudur. İnsanlar bunu kabullenseler de, reddetseler de nesnel anlamda duygu, düşünce ve eylemlerinin yolu bir şekilde politikaya çıkar. Lukacs'ın belirlemesine, hakiki büyük gerçekler söz konusu durumun farkında oldukları için, bu durumları anlatmakla yetinmeyip, insanlığa dair yerine getirilmesi gereken bir vazife olarak görüyorlardı (a.g.e. s.18).

Gerçekçiliği yazınsal bir tarz olarak niteleyen Lukacs, tekil karakterlerin yaşamlarını, bağlı oldukları toplumun tarihinin içine yerleştirerek anlatının bir parçası olarak göstermiştir. Lukacs'a göre büyük gerçekçi romanlar, geriye dönük anlatım sayesinde epik olaylar ve nesnel hiyerarşik biçimde sıralanırken, tekil karakter tarihsel açıdan koşullanmış biçimde önemli olan şeyleri açığa çıkarmaktadır. Marx ve Engels'in gerçekçilik yorumlarını defalarca inceleyen Lukacs, bireyselliğin yanı sıra tarihsel tipikliğin betimlenişini vurgulamıştır (Lunn, 2010, s. 118).

Döneminin resmi sosyalist gerçekliğiyle uyuşan, Doğu Berlin'de on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl Alman edebiyatı ve düşüncesi üzerine bir çok inceleme kitabı yayımlanmış olan Lukacs, roman yazarken o dönemin koşulları neyse, o koşullar dikkate alınarak yazmanın gerektiğini savunan bir kuramcıdır. (Belge, 2009, s. 343). Lukacs yaşadığı dönemin edebiyatını yüzeysel biçimde üç ana akıma ayırıyor:

- a. Var olan sistemin savunmasını yapan, ya da onun varoluşuna haklılık kazandırmayı üstlenmiş bulunan açıkça anti-realist ya da sözde-realist (pseudo-realist) edebiyat...
- b. Natüralizmden gerçeküstüçülüğe değin, *avantgarde* edebiyat (...) denen türden edebiyat. Bunun genel özelliği nedir? Genel bulgularımızdan söz



etmeden önce, burada kısaca söyleyelim; bunun temel özelliği realizmden gitgide artan uzaklaşması, realizmin adım adım çözüntüye uğratılması olmaktadır.

c. Günümüzün belli başlı gerçekçilerin edebiyatı. Büyük bölümüyle bu yazarlar herhangi bir edebiyat alanındaki akımlara karşı yüzen; yukarıdaki iki eğilime karşı kendi çizgilerini sürdüren yazarlardır. Bu çağdaş gerçekliğin ne denli karmaşık bir özellik taşıdığını belirtmek için Gorki'nin, Thomas ve Heinrich Mann'ın ve Romain Rolland'ın adlarını vermek yeter (Lukacs G. , 2006, s. 55-56).

Bloch, Lukacs'ın düşüncelerinin başından sonuna kapalı ve bütünleşmiş bir gerçek ideasına dayandığını ileri sürmektedir. Bloch'un iddiası uyarınca, Lukacs klasizmin özelliğini oluşturan su katılmamış objektif realizm anlayışını reddetmektedir:

Otantik realite aynı zamanda bir süreksizlik ise ne olacak? Lukacs kapalı, objektivistik bir gerçeklik konseptiyle düşündüğünden, dışavurumcuları incelemeye başladığında da, kapitalizminki bile olsa, yaşanan dünyanın imajını parçalayarak kendilerince yeniden kurgulayan sanatçıların bu girişimini inatla reddetmek zorunda kalıyor. Yüzeyde görülen ilişkiler-arası reel kopmaları, çatlakları ele alıp işlemek; sanatındaki algılamasında bunlardan yola çıkarak realiteyi tasvir etmek ve yeni-olanı bu çatlaklardan, bu kopukluklardan yakalamak, bulmak isteyen bir sanat akımı onun gözüne yalnızca özentili bir kasıtlı yapılmış yıkıcılık olarak görünüyor. Bu nedenle de, sanatçının yüzeydeki görünümünün asıllığını bulmak için yaptığı yıkım ile dekadansı bir ve aynı şey sayıyor (a.g.e. s. 58-59).

Georg Lukacs, halk kitlelerinin deneyimlerinin olumlamasının, tek estetik biçim olarak gördüğü gerçekçiliği kanıksamakla olacağını belirterek, dışavurumculuğun öznelciliği vurgulamasından dolayı gerçekliği görmediğini belirtmiştir (Oktay, 2006a, s. 8).

Wright'ın aktarımı uyarınca Lukacs, yazara ihanet edilmeden yapılan tek bir bütünlük halinde olan anlatıdan meydana gelen gerçek çelişkilerin peşindedir. Buna göre gerçekçi yazar iki yönlü göreve sahiptir:

Birincisi bu bağlantılardan meydana çıkarılması ve sanatsal olarak şekillendirilmesi; ikincisi soyutlama yapıtıyla bağlantıların sanatsal olarak gözlenmesi ve soyutlanması – ki bu görev, birincinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu ikili çaba aracılığıyla yaşamda yeni biçimlenen bir doğrudanlık gelişir. Bu da her an özün kendini hissettirmesine fırsat tanıdığı halde bir doğrudanlık, yaşamın yüzeyi, ve hatta bütün vazgeçilmez belirleyicileriyle birlikte yaşamın bütün yüzeyi olarak görünür ve bu bütünlüğün bağlamından yalıtılmış, soyut bir biçimde yoğunlaştırılmış ve öznel olarak algılanan her an olmakla kalmaz (Akt: Wright, 1998, s. 86).

Lukacs'a göre, edebiyat nesnel gerçekliğin yansıtıldığı özgül bir yöntem biçimi olarak algılanacaksa, edebiyat için realite, neyse o olarak kavramak ve yansıtmak, sadece dolayimsız ve yüzeydeki şekliyle kendini açığa vurmak ve onu yeniden üretmek ciddi derecede önemlidir. Gerçekliği olduğu gibi anlatmaya yönelen bir yazar, diyese otantik bir gerçekçi için, soruna felsefi açıdan yaklaşıp yaklaşmaması olmasa da, totalite problemi o yazar için belirleyici olacaktır (Lukacs G. , 2006, s. 62). Lenin, bir nesneyi baştan aşağı, ayrıntılarıyla bilebilmenin, o nesnenin tüm yanlarını, ilişkilerini, tüm dolayımını ortaya çıkarmak ve bu çıkarımları kavramakla olanaklı olacağını ifade etmektedir. Lenin, eksiksiz bilme işini tam anlamıyla yapmanın zor olduğunu ancak bunun üzerindeki ısrarların yanlışlıkların ve zihinsel anlamdaki katılık ve durgunlukların önüne geçilebileceğine dikkat çekmiştir (Lenin V. , 1973, s. 94). Lukacs, Lenin'in totalite kategorisinin pratikteki önemiyle ilgilenmiş olduğunu dile getirmiş ve gerçekçi yazarların büyük, başarılı ve kalıcı olmasını özellikle bu yazarların anlattıklarının gerçek önemini ne derece açıklıkla algılayıp aktarmasına bağlamıştır. Lukacs, bu görüşünü Lenin'den alıntıladığı “*Esasa ait olmayan, görünen, yüzeydeki görüngü, esasa oranla, daha sık yıpranıp yok olup ortadan kaybolur, daha az katıdır ve daha az sağlamdır*” sözleriyle desteklemektedir (Lukacs G. , 2006, s. 63-64).

### 1.3.5. Brecht - Lukacs Tartışması

Marksist estetikte gerçekçilik, bilindiği üzere doğalcılıkla karıştırılmıştır. Brecht'te Danimarka'da kaldığı dönemde gerçekçilik tartışmalarına girmiştir. Brecht, Lukacs'la, savundukları ideoloji olan Marksizmden ileri gelen ana çerçevesi gerçekçi bir yapının oluşturulma etmenleri üzerine sundukları karşıt fikirlerden oluşmakta olan bir tartışmaya girmiştir (Wright, 1998, s. 81).

Marksizm, sanata “*şeyleşen şeyleri insanlaştırmak*” gibi yüce bir görev vermiştir. Ürünlerin nesnel dünyasından ve onun piyasasının mecburi yarattığı kurumsal ilişkilerin kendi içerisinde gerçek gibi görünse de, insanların kontrolü dışında nasıl bir katı hal aldığı ilk olarak Marx ileri sürmüştür. “*Ürünün serbest bir nesne olarak şeyleşmesini meta fetişizmi*” olarak adlandıran Marx, şeyleşmeyi bu yönüyle hayali özelliklere nesne statüsünün verildiği bir aldanış olarak yorumlamaktadır. Lukacs, Marx'ın şeyleşme

kavramını kapitalist toplum düzeninin temel yapısal problemi olarak görmüş ve bu konu üzerinde ayrıntılı çalışmalar yapmıştır (Lukacs G. , 1998, s. 158). Lukacs'ın açıklaması uyarınca, Marx'ın kuramındaki söz konusu hayali nesneleştirme, bireylerin aldanmalarının, onların gerçek potansiyellerine yabancılaşmalarına neden olacak derecede eylemlerine işlemektedir. Lukacs ve Brecht, her ikisi de kapitalizmin yol açtığı *şeyleşmenin* etki ve sonuçlarını yok etmeye çabalamaktadır. Hegel, somut dünyanın evrim geçiren soyut bir düşünceye göre biçimlendiğini, Marx ise kapitalizmin devrilmesini ancak diyalektik ilerlemeyi sağlayacak olan gerçek insan olduğu fikrindedir. Lukacs, Marx'ın belirlemesinden yola çıkarak Hegel üzerine bir düşünce ortaya atar. Lukacs'ın belirlemesi uyarınca, düşünce ve kültürün soyut üst-yapısı somut dünya ile devamlı etkileşim halindedir ve somut dünyanın gelişimi çelişkilerin aşılmasına bağlıdır. Somut deneyimler aracılığıyla diyalektik meydana gelir. Lukacs'ın deyişiyle, yazar, gerçekçilik anlamına gelen, somut ve soyut arasındaki çelişkileri görünür kılabilmek amacıyla belirgin bir gösterim tarzı oluşturmaktadır. Bu gerçeklik, nesnel gerçekliği yansıtanın yanında, bunun eksiklerinin nedenlerini de bulmaya yönelik olan bir çeşit katkılı taklittir (Wright, 1998, s. 82).

Gerçekçilik ve onun yaşamda konumlanması sorunu, gerçekçiliğin işçi sınıfının yaşamını nasıl ele aldığı ve işçi sınıfına karşı nasıl bir tutum sergileyeceği sorularıyla süregelen ve Lukacs ve Brecht arasındaki tartışma 1930'lar boyunca sürmüş ve böylece Marksist geleneğin iki karşıt görüşü ortaya çıkmıştır. Lukacs, kamusal yaşamı ve onu meydana getiren güçleri açık yüreklilikle anlatan on dokuzuncu yüzyıl romanıyla gerçekçi sanatı savunmuştur. Lukacs'a göre, modernist bir sanatçı denemecilikten sakınmalıdır. Yüzeysel, karmaşık ve bilinmez anlatımıyla dışavurumculuk da toplumsal gerçeği yansıtamadığı gerekçesiyle Lukacs'ın eleştirisine hedef olmuştur. Bu noktada Lukacs, Engels'in yaşamı olduğu gibi ve aynadaki yansıması misali bozmadan göstermesinin gerekliliği görüşüne katılmaktadır. Yazınsal türlerden roman örnekleminde, anlatım biçimi ve tür özelliklerinin gösterilmesini, tipik karakterlerin tipik durumlardaki tepkileri ve etkileşimleriyle, toplum yapısı ve toplumu meydana getiren güçlerin anlatım biçimiyle sergilenmesini önemsemiştir. Lukacs'ın söz konusu görüşleri deneysel sanata ve bu sanata uyum sağlayacak seyirci/okuyucuya güvenen Brecht'in görüşleriyle uyumsuzdur. Brecht'e göre sanat öğretici bir amaç taşıyorsa, sanat yapıtı seyirci/okuyucunun da etkin olduğu ve eleştirel yaklaştığı bir deneyim sunmalıdır.

Sanatçıların, edilgen bir okur/izleyicide eleştirel düşünceyi harekete geçirip, anlam yaratımına katılmalarını sağlayabilmek için yeni tekniklere ihtiyaçları vardır (Clark, 2017, s. 33-34).

Alman yazın bilimci Werner Mittenzwei'in saptamasıyla, devrimci demokrasi anlayışıyla yola koyulan Lukacs'a göre, gerçekçilik, burjuva yazarlarının demokrasiye ve ilerlemeye olan bağlılıklarında ortaya çıkar. Lukacs, sınıfsal bağlarından kopmuş yazarlardan çok, düşünsel olarak devrimci demokrasiye sadık kalan yazarlarla ilgilenmektedir. Bu yüzden, Brecht'in toplumcu edebiyata hizmet etmek amacıyla kullandığı yöntem ve araçlara karşı durur. Lukacs'a göre gerçekçilik, on dokuzuncu yüzyılın büyük, önemli ve ilerici akınlarının devamıdır. Brecht için son derece önemli olan yeni üretim ilişkileri için yeni sanat araçlarının bulunması gerekirken, Lukacs için önemli olan edebiyatın dekanlık kalıntılarından temizlenmesi gerekliliğidir (Mittenzwei, 1967, s. 235).

Brecht "*Gerçekçi Yazma Tarzının Genişliği ve Çeşitliliği*" adlı yazısında ve Lukacs'la yapmış olduğu tartışmada, "*gerçekçi yazma tarzına biçim yönünden sınırlar getirilmesine*" karşı durmuştur (Kesting, 1985, s. 93). Brecht'e göre yazarın, izleyicide dikkat uyandıracak yaşanan çelişkilerin içine çekecek yeni biçimsel yöntemlerle, katılaştırılmış dünyayı doğal halinden çıkarması gerekir, bu nedenle Lukacs'ın tutucu biçim ve biçem anlayışına karşı yenilikçi yöntemleri savunmuştur (Oktay, 2006a, s. 9). Biçimcilik olarak nitelediği Lukacs'ın gerçekçilik anlayışı, Brecht'e Chaplin'in kapattığı bavuğundan taşan şeyleri makasla kesmesini anımsatır (Raddatz, 1984, s. 58).

Brecht ve Lukacs arasındaki tartışmayı özetlemek gerekirse, her iki düşünür de kendilerine göre marksist gerçekçiliğe dayandırdıkları, birbirini dışlayan iki teori geliştirir. Lukacs her ne kadar kendi yansıma kuramındaki çelişkileri yok etmek istemese de, söz konusu çelişkileri aşmaya çabalamıştır. Sanat yapıtının başarısının kaynağı olarak öz ile görüntünün uyumunu gösterir. Brecht ise, öz ile görüngüyü birleştirmek istemez. Brecht'e göre yansılar yansıtılanların gerisinde kalmalıdır (a.g.e. s. 59).

Lukacs'ın, Brecht'le yapmış olduğu tartışmada edebiyatla ilgili ortaya koyduğu düşünceleri *Blum Tezleri*<sup>18</sup>'nin estetik alanına uygulanmıştır. Berlin Dorotheen

<sup>18</sup> Parti içinde Lukacs'ın lakabı Blum'dur, bu nedenlere tezlerine Blum Tezleri olarak adlandırılmıştır. Bkz. Yılmaz Onay(2012), Gerçekçilik, Yeniden!, 12. Dipnot, sf. 228

mezarlığında, Hegel'in tam karşısında yatan karşıtı Bertolt Brecht'in mezarının başında yapmış olduğu konuşmada bile, Brecht'le giriş olduğu tartışmayı sürdürdüğünü göstermiştir. *Blum Tezlerinin* estetikle ilgili görüşleriyle ilişkisi, hayatı boyunca sürdürmüş olduğu anılan tartışmada belirgindir (a.g.e. s. 57).

### 1.3.6. Brecht'in Gerçeklik ve Toplumcu Gerçekçilik Anlayışı

Brecht'e göre sosyalist gerçekçi edebiyatın ilk ve tek görevi edebiyattır. Gerçekçi sanat, savaşmıcıdır ve insanlığın yararına ilişkin çelişkili görünen yanlış düşüncelerle mücadele eder ve doğru düşüncelerin geliştirilmesine olanak sağlar. Sosyalist gerçekçi sanatçılar, insanlar arası ilişkilerin güçlenmesine yardım edecek şekilde betimleme yaparlar. Söz konusu sanatçılar, konularına olduğu kadar seslendikleri kesime karşı da gerçekçi bir tavır sergilerler. Seslendikleri kesimin kültür seviyesine, bu kesimin hangi sınıfa ait olduğu ve savaşmalarının derecesine göre değerlendirme yaparlar (Brecht, 1976, s. 256).

Walter Benjamin'in "*Svenborg Notları*" adı altında yazmış olduğu Brecht'le yapmış olduğu sohbetlerinde 24 Temmuz tarihli notunda, Brecht'in çalışma odasının bir kirişinde "*Hakikat somuttur.*" yazılı olduğunu ve pencere kenarında duran bir eşek figürünün boynuna ise "*Ben de onu anlamalıyım*" diye bir not bulundurduğunu belirtmiştir (Benjamin, 2017, s. 27).

Adorno, Brecht'in yalın düşünceye önem verdiğini ve idyomatik, atasözü gibi deyişlerin realiteye daha yakın olduğu düşüncesine sahip olduğunu ifade etmektedir. Düşüncenin eyleme dönüşmesini sağlamak için bir düşüncenin bu niteliğe sahip olacak kadar kuvvetli ifadesinin gerekliliğinden söz etmektedir (Benjamin , 1995, s. 17).

Dünyada var olan düzenin değiştirilip dönüştürülmesi gerektiğine inanan Brecht, yazınsal yapıtlarıyla bir çok şeyin değişimine katkıda bulunmuştur. Brecht'in yapıtları göz önünde bulundurulursa, yapıtlarında *durmak ve kalıplaşmanın* olmadığı görülmektedir. Gerçekliğe kattığı farklı bakış açısından dolayı, Brecht'in ölümünden sonra, gerçeklik kavramı bile artık eski anlamını taşımamaktır.

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde, başta resim olmak üzere sanat yapıtlarında ekspresyonizm akımı hüküm sürmektedir. Toplumsal olaylardan uzak durmayı savunan, özellikle Alman sanatçıları vahşeti, ölüm takıntılarını, bireyin çaresiz ve güçsüzlüğünü betimlemeyi yeğlemişlerdir. Toplumsal olgulardan uzak kalan bu sanatçılar, *öğretilenin dışında kalabilmek* için gereği ve işlevi pek olmayan bir özgünlük elde etme çabasındalardır. Brecht ilk gençlik zamanından itibaren toplumculuğu savunmakta, “*halka bir şey anlatmayan sanata*” karşı durmaktadır. Brecht bununla ilgili olarak genç resamlara çağrı yaparak aslında dönemin tüm sanatçılara hitaben şu sözleri dile getirmiştir:

Alışkanlıklarımızı çizmek zorundasınız. Yüzyıllardan beri resmini yaptıklarınızın alışkanlıklarını çizdiniz. Geliştirdiniz son moda şu: kendi alışkanlıklarınızı çiziyorsunuz. (Ortaya çıkan ürünler hekimler ve mazoistler için bir değer taşıyor yalnızca!) Size öğüdüm: resimlerinize bakacak olanların alışkanlıklarını çizin (Brecht, 1976, s. 27).

Bu belirlemeye göre bir sanat yapıtının hitap ettiği kitleyle bütünlük sağlayamayan özgünlüğünü, o sanat yapıtını yersiz kılmaktadır. Brecht’in somut anlatım tarzı sanatın gerçekçi yönünü ortaya koyar, Brecht’in “*Toplumcu Gerçekçilik*”in özünü tanımlama denemesi şu şekildedir:

Düşler ve o altın “eğer”  
Çağırıyor muştulanan  
Yeşeren buğday denizini.  
Orakçı, söyle bugünden  
Yarınki hasadın  
Senin olacağımı. (Akt: Fischer, 2012, s. 135-136)

Bentley, Brecht’in doğa bilimci olmadığını ancak bir gerçekçi olduğunu ve nesnel gerçeklere mümkün olduğunca sadık kaldığını ileri sürmüştür (Bentley, 2008, s. 44).

### 1.3.6.a. Brecht’e Göre Hakikati Yazmanın Zorlukları

Brecht’in kuramsal yazılarının en önemlilerinden biri olan “*Hakikati Yazmanın Beş Zorluğu*” 1934 yılında yazılmış, Paris’te yayımlanan *Unsere Zeit* adlı dergide 1935

yılında yayımlanmıştır. Brecht bu yazıyla, baskıcı ortamlarda düşünce ve yazın alanında mücadelenin yollarını açıklamaktadır.

Brecht, yalan ve bilgisizlikle mücadele etmek isteyen herkesin yenmesi gereken beş zorluğu “*Hakikati Yazmanın Beş Zorluğu*” adlı yazısında saptamıştır, hakikati yazmak isteyen kişinin sahip olması gereken becerileri; hakikati yazabilme cesareti, hakikati bilecek düzeyde sezgisel akıl, hakikati kullanılabilir duruma taşıyacak sanat, hakikati kimlerin kullanabileceklerini seçme yargısı ve hakikati kullanacaklar içerisinde yayma olarak belirlemiştir (Kula O. , 2014, s. 17). Brecht, faşizm baskısı altında olanlar için, bu güçlüklerin çok büyük güçlükler olduğunu belirtirken, kovulan ya da kaçanların burjuva özgürlüklerinin egemenliğinde yaşayanlar için de bu zorlukların geçerli olduğunu ifade etmektedir (Brecht, 1981, s. 117).

Brecht’in belirlemesiyle, hakikati yazmanın güçlüklerinden ilki, hakikati yazma cesaretidir. Brecht’e göre yazar hakikati, gizlemeden, baskılamadan yazmak zorundadır. Hakikate olmayan hiçbir şeyi yazmamalı, güçlüler karşısında boyun eğmemek zor olsa da dik durmalı, güçsüzlere ezmemelidir, aldatmamalıdır. Mülk edinebilmek uğruna mülk sahiplerine yaranmak için çalışmak, ün kazanmak ve övülmekle taçlandırılır. Dayanılmaz baskıların yaşandığı dönemler, çoğu zaman büyük sözlerin verildiği zamanlardır. Fedakarlığın ve tasarrufun gerekliliğinin vurgulandığı zamanlarda işçilerin, çalışanları temel gıda ve temel barınma ihtiyaçlarından söz etmek cesaret gerektirir. Köylülere övgüler yağdırılırken, onların yüce emeklerini hafifletecek makinalardan söz edebilmek yürek gerektirir. Bütün basın yayın organlarının bilgisiz insan bilgiliden daha iyidir diye bağırırken bu durumun kimin yararına olduğu sorusunu sormak cesaret işidir. Üstün olan ya da üstün olmayan ırklardan söz edilirken, açlık, savaş ve cehaletin ne gibi felaketlere yol açtığını sormak cesaret gerektirir. Bunun gibi yenilen, ezilen kişi de kendi hakikatini dile getirme cesaretini göstermelidir. İzlenen insanların çoğu, izlenmelerini çok büyük bir haksızlık olarak nitelendirmekte ve iyi oldukları sebebiyle izlendiklerini iddia etmektedirler. Ancak bu iyilik engellenmiş ve alt edilmiş olduğundandır ki güçsüz ve dirençsiz bir iyiliktir ve güvenilmezdir. Bundan dolayıdır ki iyilikle bu güçsüzlüğü bir tutmak yağmurun ıslaklığını kabul etmek gibi bir durumdur. Brecht yine burada “*iyilerin iyi oldukları için değil güçsüz oldukları için yenildiklerini*” söylemenin cesaret istediğini vurgulamaktadır. Hakikat, genel, ulaşılmaz ve belirsiz bir şey değildir, şüphesiz biçimde

hakikat, hakikat ile savaşımla gösterilmelidir. Hakikati söyleyen kişi, somut ve yadsınamaz olanı, söylenmesi gerekeni söylemiştir (Brecht, 1977a, s. 202-203).

Dünyada var olan kötülüklerden ve düşüncenin özgür olduğu yerlerde *zaferinden* söz etmek cesaret ister. Bu gibi durumlarda birçok insan uğruna kılının bile kıpırdatmadıkları hak ve adalet istemi önceden beri almış oldukları ganimetlerden pay almak için genel bir özgürlük istemiyle hareket ederler. Bu insanlar için hakikat yalnızca onların işine gelendir. Eğer hakikat, sayılabilen, kuru, edimsel ve bulunması biraz uğraş gerektiren bir şeyse, bunlar için hakikat değildir. Onlar hakikate sadece gösteriş olarak sahiptirler. Onlarla olan sefalet, hakikati bilmemeleridir (Brecht, 1981, s. 119).

Hemen hemen her yerde gizlenen ya da baskılanan hakikati yazmak için yalnızca cesaret yetmemektedir. Hakikati yazmada yaşanan ikinci güçlük "*hakikati bulma zekasıdır.*" Burada zor olan hangi hakikatin bulunup söylenmesi bir değer taşır sorusuna verilecek yanıttır. Kula'nın belirlemesiyle, dünyada en uygar sayılan ülkeler bile katı biçimde barbarlaşabilir, En ürkütücü araçlarla sürdürülen iç savaş, bir anda dünyayı darmadağın edecek bir dış savaşa dönüşebilir. Hiç şüphe yoktur ki bu bir hakikattir, ama yağmurun gökyüzünden yeryüzüne doğru yağması da bir hakikattir. Çoğu şair veya yazar da ortaya çıkarılması önemli olan hakikati yazmaz, adeta batan geminin duvarlarını resimleyen ressamın misali, bu son hakikati yazmaktadır (Kula O. , 2014, s. 18-19). Brecht, bu insanların sanatsal biçimlendirmeyi sıradan olan bir şeyi önemli gösterme çabaları olarak gördüklerini belirtir ve bu insanların bilgilerinin yetersiz olmasından dolayı hakikati bulamayacaklarını eklemektedir. Bu kişiler hurafe ve ön yargılarla dolu olduğu için, dünyayı çok karışık bulur ve karşılaştıkları durumları değerlendiremezler. Brecht, emek sarfederek bilgi edinmeye ve öğrenilebilecek yöntemlerin gerekliliğine vurgu yapmaktadır (Brecht, 1977a, s. 207). Buna göre, hakikati bulmak ve araştırmak isteyen bir yönteminin de olması elzemdir.

Hakikati ayımsayıp yazma istemi olanlar için aşılması gereken *üçüncü zorluk* ise "*hakikati bir silah olarak yöneltilebilir kılmak*"tır. Hakikat doğuracağı sonuçların davranış ve tutumları belirleme münasebetiyle dile getirilmelidir. Kendisinden herhangi bir çıkarım yapılamayan veya yanlış çıkarımlar yapılmasına yol açan hakikate örnek olarak, bazı ülkelerde barbarlıktan gelen kötü durumların hüküm sürdüğü yönünde yaygın bir kanaat vardır. Bu yaygın kanaat, faşizmin bazı ülkelerin üzerine doğa gücü ile çöken



bir barbarlık dalgası olduğu yönündedir. Bu görüşe sahip olanlar faşizmi kapitalizm ve sosyalizmin üstünde yeni bir güç olarak görmektedirler, aynı zamanda faşizm olmadan sosyalist hareketin ve kapitalizmin varlığını sürdüremeyeceği yönünde bir görüşe sahiptirler. Hiç şüphesiz bu iddia faşistçedir. Faşizm, hem yeni hem de eski bir şey olarak kapitalizmin girdiği tarihsel bir evredir. Brecht'in belirlemesiyle kapitalizm faşizmle var olur. Kapitalizmin en açık, en sert, en aldatıcı ve en baskıcı biçimi faşizmdir, kapitalizmle mücadele etmek, faşizmle mücadeledir (a.g.e. s. 208).

Brecht, kapitalizmi görmezden gelerek yalnızca faşizme karşı çıkanları, diyesi barbarlıktan kaynaklanan barbarlıktan şikayet edenleri, sığır eti yemek isteyip de sığırın kesilmesini istemeyenlere benzetir. Brecht'in örneği uyarınca, bunlar sığırını yemek isterler, fakat kanını görmek istemezler. Kasap, etlerini bunlara sunmadan önce ellerindeki kanı temizlerse sorun olmayacaktır. Bunların karşı çıktığı nokta barbarlığa neden olan mülkiyet ilişkileri değildir, barbarlıktır (Kula O. , 2014, s. 20).

Brecht'in söyleyişiyle hakikatin ne olduğunu bilmeyen, düşüncesiz insan, genel, yüksek ve belirsiz bir biçimde kendini ifade eder, Almanlar hakkında konuşur, kötülükten sızlanır, dinleyen ne yapacağını bilemez. Barbarlığın barbarlıktan kaynaklandığını ileri süren boş söz de bu tarzdır. Kula'nın ifadesiyle, "*devindirici güçleri denetlenemez güçler olarak gösteren ve hiçbir işe yaramayan genel sözler felakete hazırlayan güçleri gizleyen büyük bir karanlık içerir*" (Kula O. , 2014, s. 21). Biraz ışık olunca, yıkımlara neden olanlar ortaya çıkar, çünkü insanın yazgısının yine insan olduğu bir zamanda yaşamaktayız (Brecht, 1981, s. 123). Brecht'in açıklamasına göre, faşizm insanın tabiatıyla açıklanabilecek bir doğal felaket değildir. Doğal afetler bile, insanın mücadele gücüne seslenen anlatım biçimleriyle ve insana yaraşır şekilde betimlenebilir. Faşizm, savaş ve büyük felaketler gibi durumlara ilişkin hakikati yazmak isteyen kişi, bu yıkımların üretim araçları sahiplerince meydana geldiğini göstermek ve bu felaketlerin önüne geçilebilir nedenlerinin bilinmesini sağlayacak şekilde yazmalıdır. Böylece bu korkunç durumlardan kurtulunabilir (Kula O. , 2014, s. 21).

Brecht'in belirlemesi uyarınca "*hakikati etkin biçimde kullanabilecekleri seçebilme*", hakikati yazmanın dördüncü zorluğudur. Kapitalist sistemde, geçmişten bu yana devam eden düşünce ve sanat üzerine yazılan yapıtların herkese ulaştırılabileceği yanılgısı hüküm sürmektedir. Yazar, kendisinin yazdığını/konuştuğunu, dinlemenin ya da

okumanın ise okura kaldığı fikrindedir. Ancak durum gerçekte böyle değildir, yazar konuşmaktadır ancak yazılanları okuyanlar, konuşulanları dinleyenler de parasal imkana sahip olanlardır. Brecht'in söyleyişiyse, "*birine yazmak, yazmak*" olmuştur. Fakat hakikat, gelişigüzel yazılamadığı gibi, doğrudan onu işe yarar hale getirecek birine yazılmalıdır. Doğru konuşmanın yolları iyi işitmek ve doğru olanı duymaktan geçer. Brecht'e göre, yazarlar için hakikati kime söylediği, ve bu hakikati onlara kimin söylediği son derece önemlidir (Brecht, 1977a, s. 212-213).

Yaşanılan korkunç durumlarla ilgili hakikat, bu durumdan en kötü şekilde etkilenenlere iletmeli ve onlardan öğrenilmelidir. Yalnızca belirli düşünceye sahip olanlara değil, buldukları durumdan ötürü şekillenen düşünceye sahip kişilere de seslenilmelidir. Okuyan veya dinleyenler dönüşebilir, bu nedenle herkese seslenilebilmelidir (Kula O. , 2014, s. 21-22).

Yazarlar için hakikatin tonunu yakalamak önemlidir. Genelde hakikati, karıncayı bile incitemeyenlerin, sakin ve ağlamaklı ses tonuyla söylendiği duyulur. Bu ses tonunu dinleyen ve sefalet içinde olan, daha da sefil olur. Hakikat, hakikat olmayanla ve hakikat olmayanı yayanla savaşan bir savaşçıdır (Brecht, 1981, s. 125).

Brecht'in hakikati yazamada çekilen güçlükler belirlemesi uyarınca beşinci güçlük, "*hakikati çok kişiye yayma becerisidir.*" Brecht, birçok insanın hakikati dile getirebilme cesaretlerinden dolayı övündüklerini, onu bulabildikleri için mutlu olduklarını, onu bulmak için çaba sarfettiklerini ve bulduklarında yararlı biçime getirmeye çalıştıkları için yorgun düştüklerini, fakat sonrasında çıkarlarını savundukları insanların hakikati kendiliğinden göreceklarını umduklarını belirtmektedir. Burada önemli nokta hakikatin insanlara ulaştırılması ve insanlar arasında yayılması hüneridir. Çünkü hakikatin baskılandığı ve gizlendiği dönemlerde, onu yaymak kurnazlık ve beceri gerektirir (a.g.e. s. 126).

Brecht'in deyişiyse, toprak yerine mülkiyet sözcüğünü kullananlar, o sözcüğün bozuk mistiğini yok etmiş olur. Yapıtlarında toprakla, tarlaları anlatarak insanların beş duyu organına seslenen yazar, yalnızca egemenleri desteklemiş olur, çünkü burada sözü edilen toprağın ne derece verimli ve önemli olduğu ya da insanların verdiği emek değildir. Brecht'in vurgulaması uyarınca, anlatılması gereken tahıl fiyatları ve tarlada emek

harcayanların emeklerinin karşılığı olan ücrettir. Yakıcı güneşin altında çalışmadan, topraktan kazanç elde edenler, toprak kokusunu bilmezler. Çünkü borsanın kokusu farklıdır, işte burada söz konusu olan toprak mülkiyetidir. Baskının hüküm sürdüğü ülkelerde, *disiplin* sözcüğünün yerine *itaat* sözcüğü tercih edilir. Çünkü “*disiplin güçlü ve egemen olmaksızın da olanaklıdır ve bu yüzden itaate göre daha soylu bir anlam*” taşır (Brecht, 1977a, s. 214-215).

Bir ifadenin yüksek yazımsal düzeyi yazar için güvence kaynağıdır. Brecht, hakikati yazma becerisi olan yazarlara örnek olarak Voltaire, Shakespeare, Lenin ve Jonathan Swift’i verir. Shakespeare’in hakikati yayma becerisine örnek, Antonius’un, Sezar’ın ölüsünün başında yaptığı konuşmada, Sezar’ın katili Brutus’un ne kadar saygın bir kişiliğe sahip olduğunu yinelerken, Brutus’un yaptığı eylemi tekrar tekrar dile getirir. Eylemin bu biçimde sıkça vurgulanışı, Brutus’a saldırmaktan daha etkileyici olur; anlatıcı, yalnızca olanları anlatarak haklı çıkar ve olaylar böylece *abartılmış* bir etkileyciliğe kavuşur. Jonathan Swift, ülkenin refah düzeyine erişmesini sağlamak amacıyla, herkesin çözümlenmeye çalıştığı ciddi bir soruna çözüm üretmek ister. Herkesin ondan nefret etmesine neden olacak olan bir yazı kaleme alır ve burada yoksul çocukların kesilip et olarak satılması gerektiğini bildirir. Bu bildiriyle ürettiği çözümün ne kadar sıradan ve alçakça olduğu herkes tarafından farkedilebilecek açıklıktadır. Bazı görüşlerin ne gibi sonuçlar doğuracağına yönelik düşünmeyenler bile, Swift’in önerisini aklılı ve insancıl bulmamışlardır. Brecht, konu her ne olursa olsun düşünmeye yöneltilmenin ezilenlere fayda sağlayacağı kanısındadır (Brecht, 1981, s. 128-130). Çünkü, “*düşünme müdahale edici şekilde biçimlendirilebilir*”. Burada dikkat edilmesi gereken “*doğru düşünmeyi, her türlü şeyi ve her türlü süreci geçici ve değişirici yönleri*” bakımından irdelemeyi öğretmektir. Böylece hakikat uğruna verilen savaşta, halkın küçük bir kesiminin büyük kesim üzerine uyguladığı baskı ve yaptığı sömürü bilimsel gelişmelerden faydalanmak suretiyle gösterilebilir. İnsanın yazgısının başka insanlar tarafından oluşturulduğu, kendi ülkesinde yaşananların başka ülkedeymiş gibi yansıtılmasıyla betimlenebilir (Kula O. , 2014, s. 23-24).

### 1.3.6.b. Gerçekçilik Kuramının Biçimsel Yapısı

Brecht, “*Gerçekçilik Kuramının Biçimsel Yapısı*” adlı yazısıyla, gerçekçilik kuramının biçimci yapısının öncelikle romanın belli bir biçimi üzerinde kurulduğunu belirtir. Gerçekçilik kuramının diğer ana yazınsal tür olan şiir ve dramayı göz ardı etmesini sorgular (Brecht, 1981a, s. 156). Brecht’in belirlemesi uyarınca sanatçının/yazarın işi biçimlemektir; sosyal içeriği yazınsal biçimin önüne geçmeyen ve bu gerçeğe uymayan yapıtlar biçimci olarak nitelenirken, biçimsel olarak gerçekçi olarak nitelendirilen yapıtlar da vardır (Kula O. , 2019, s. 288).

Jameson’a göre daha önceki yüzyılların okuru için, birkaç yalın isim ya da basit adın en kısa tanımının yapılması anlamlı olmasına rağmen, yaşadığımız çağda dille fazla haşır neşir olma durumundan ötürü eski değerini yitirmiştir. Yine Jameson biçimi, aynı şeyi söylemeyi devam ettirebilmesi için her geçen gün karmaşık düzenekler geliştiren Kızıl Kraliçeye benzetir. Geç kapitalizmin ticaret dünyasındaki ciddi yazarın görevini şöyle belirlemiştir:

...okuyucunun somut hakkındaki uyuşmuş duygusunu, dilsel sarsmalar yoluyla, fazla tanış olunmuş şeyleri yeniden kurarak ya da tek başına bir tür kesik kesik adlandırılmamış yoğunluğu barındıran fizyolojik şeylerin daha derin tabakalarına çağırarak yeniden uyandırmak (Jameson, 2006, s. 36-37).

Brecht, gerçekçiliği bir biçim sorununa dönüştürerek, onu tek ve eski bir biçime bağlamanın gerçekçiliği kısırlaştırdığı görüşündedir ve gerçekçi yazmanın bir biçim sorunu olmadığını belirtmiştir. Brecht’e göre toplumsal olaylardaki zihni kurcalayan, kavramayı güçleştiren biçimler terk edilerek, neden-sonuç ilişkilerinin kavranmasının önünü açacak biçimler tercih edilmelidir. Brecht’in örneğiyle, “*darbenin zararlarını açıklamaktansa, devrimin yararlarını anlatmak daha iyidir. Ama evrimin yararlarını değil.*” (Brecht, 1976, s. 58).

Halka ses yöneltmeyi amaçlayanı halk anlamalıdır. Ama bu da salt bir biçim sorunu değildir. Halkın anlayabileceği biçimlerin yalnızca eski, alışılmış biçimler olduğu sanılmamalı. Marx, Engels ve Lenin toplumsal nedenselliği halka açıklamak için yepyeni biçimlere sarılmışlardı. Lenin, kuşkusuz Bismarck’tan farklı şeyler söylüyordu, ama bunun yanında konuşma biçimi de Bismarck’ın konuşma biçiminden farklıydı. Ne eski biçimde konuşmaktı amacı, ne de yeni bir konuşma biçimi geliştirmek istiyordu. Lenin uygun bir biçimde konuşmuştu. (a.g.e. s. 58-59)

Brecht'e göre gerçekçilik belirli bir biçim olmadığı için, gerçekçi yazmanın tek bir biçimi yoktur. Tek bir gerçekçinin ya da belirli bir grup gerçekçilerin kullandığı biçimi kabul etmek demek, ya yalnızca Aristophanes'i, Swift'i ya da Balzac veya Tolstoy'un gerçekçiliğini benimsemek demek olur ve bu benimseyiş gerçekçi değildir. Brecht gerçekçiliğin bir kuramının oluşturulması gerektiğini savunur, ancak bu kuram geçmişte yazılmış yazınsal yapıtların incelenmesiyle oluşturulan, bugün ve gelecekteki yazınsal yapıtları da söz konusu incelemelere dayandırarak değerlendiren biçimsel yönergeler çerçevesinde ele alacak şekilde katı bir kuramı reddeder (Brecht, 1976, s. 65). Brecht'e göre tarihin her yeni dönemi, yeni görevlerin ve özgün anlatım yöntemlerinin arayışını beraberinde getirir. Gerçekçilik kuramının biçimsel yapısını belirleyen unsurlar, sadece yazınsal yapıtların incelenmesiyle tanımlanamaz. Gerçekçilik, yazınsal bir iş olmanın yanı sıra, politika ve felsefeyle de ilgili, edimsel bir iştir. Bu nedenle gerçekçilik, büyük bir insani iş olarak ele alınarak açıklanmalıdır (Kula O. , 2014, s. 28):

Yazınsal metin, işlevini bir dilsel düzenleme olarak ortaya çıktığı an değil, bir okuma sürecinde alımlandığı an bütünler. Bu bakımdan, ağırlık noktası okur olan bir alımlama estetiğine dayalı yazın tarihi, yazın toplumbilimi ile somut yazınsal metinlerin yorumları arasında bir denge kurma zorunluluğu vardır. Yoksa yalnız metiniçi dilbilimsel işlevlerin saptanması yeterli bir çözümleme olamaz (Göktürk, 1979, s. 28).

Yazınsal yapıtta ele alınan gerçek, yazınsal süreçlere maruz kalarak ortaya çıkmış olan, çok yönlü işleve sahip bir gerçektir. Her bir yazınsal metin, alımlayıcısı olan bir ileti taşıyabilmektedir.

### 1.3.6.c. Gerçekçi Yazma Tarzının Özellikleri

Tasarımlanan bir düşünceyi ya da fikri sanat yapıtına dönüştürmenin başlıca koşulu biçimlendirmedir. Biçimlendirme sanatsal malzemenin estetikleştirilme süreci ve sonucudur. Sözü edilen “*biçimlendirici çalışma ne denli insancıl içerikli olursa, etkisi o denli fazla olur*” (Kula O. B., 2017, s. 14).

Brecht, “*Gerçekçi Yazma Tarzı Üzerine Notlar*” adlı yazısında, edebiyat ve diğer güzel sanatların karşılaştırılmasında, müzik ve resim gibi sanatların teknik bakımdan daha doğal ve özgür olduğunu ifade etmektedir. Ressamlar ya da müzisyenler teknikleri üzerine tartışmayı severken, yazarlar gerçekçi olmalarına rağmen, kendi tekniklerini tartışmaktan kaçınırlar. Brecht yazınsal sanatın bir takım hususlara bağlı olarak, sanat olabileceği görüşündedir. Bu görüş uyarınca, bütün okurlarında aynı ya da benzer duyguyu yaşatan yapıtlar sanat yapıtıdır. Bir yazınsal yapıtın inşasından, bir binanın inşasını anlatır gibi, teknik bir tarzda anlatmak, bir hayvan inşasında söz etmek kadar saçma olur. Yazınsal sanatlarla ilgilenen sanatçının teknikle ilişkisi gizemlidir (Kula O. , 2014, s. 42).

Brecht’in belirlemesi uyarınca, gerçekçi yazar, her şeyin ölçütü durumuna getirmeden, edim ve bilgi araçlarından yararlanarak doğal olayları serimler ve okuyucusuna, yazma tarzına, malzemesine ve kendine karşı gerçekçi davranır. Gerçekçiliği en anlaşılır kılan dünyaya dönük oluşudur, ancak gerçekçilik fantezinin devre dışı bırakılması demek değildir. Brecht, Cervantes’in “*Don Kişot*” adlı yapıtının şövalyeliğe ve şövalye zihniyetinin çoktan bittiğini gösterdiği için gerçekçi bir yapıttır, fakat şövalyeler gerçekte yel değirmenlerine karşı hiç savaşmamışlardır. Yazar, gerçekliği görünür yapabilmek için her türlü arca başvurabilir (Brecht, 1976, s. 223).

Brecht’in sanatsal beğeni anlayışını oluşturan, öz ile görüntü arasına giren şeyleri, ortaya koyulan bağlantıları ve karşıtlıkları bulmak ve tanımaktır. Buna göre, Brecht beğeni sanat yapıtının dışında tutar ve beğeni beklentiler doğrultusunda eyleme sokarak uyuma erişmeye çabalar. Sözü edilen uyum yansıdaki uyum değil, gerçeklikteki uyumdur ve gerçekçi yazım biçimi de budur (Raddatz, 1984, s. 59). Brecht’e göre gerçekçi yazma yalnızca biçim sorunu değildir. Tolstoy ya da Balzac gibi yazarların taklit edilmesiyle gerçekçi yazılmaz. Zaman değiştikçe, durumlar değişir ve önceki biçimler de aşınır ve bu biçimler cazibesini yitirir. Durumlar gibi gerçeklikte değişmektedir, değişen gerçekliğin anlatımı da yeni bir anlatım tarzıyla olanaklıdır (Kula O. , 2014, s. 38).

Biçem, (*edebiyatta yazma tarzı*) bütün sanatlarda vaat demektir (Horkheimer & Adorno, 2014, s. 175). Kula’nın aktarımıyla söz konusu ilke Mozart’ın müziği, Picasso’nun resmi ve Thomas Mann’ın yapıtları için de geçerlidir. Sanat yapıtı bu vaadiyle, toplumsal açıdan

gelenek haline gelmiş biçimleri belirlemek suretiyle hakikat oluşturur ve var olmanın gerçek biçimleriyle birlikte estetik türevlerinin gerçekleşmesine öncelik tanır (Kula O. B., 2018, s. 257-258). Brecht'e göre gerçekçi yazma tarzı, bir odanın resmi yapılmış gibi tasvirinin yapılması değildir. Çünkü gerçeğin aslı gibi betimlenmesi gerçeği etkileyebilir. Gerçekçi yazarlar kurguyu dışlamadan, iç monologlara yer vermeli, sanattaki yeni teknikleri ve gelişmeleri takip edilmelidir. Gerçekçi yazma tarzının yöntem ve türleri geliştirilmeli ve çoğaltılmalıdır (Brecht, 1976, s. 63).

İnsanlar arasındaki iletişim, zamanın değişimlerine paralel olarak değiştiği için, en önemli iletişim biçimlerinden biri olan edebiyat da değişmek zorundadır. Değişim de yeni anlatım tarzlarını gerektirir. Yazar/şair bu değişimleri yakalayabilmeli, aksi takdirde toplumsal bağlamda inandırıcılığını ve işlevselliğini yitirir.

### 1.3.7. Nazım Hikmet'te Gerçeklik ve Toplumcu Gerçekçilik

Nazım Hikmet özellikle şiirlerinde beliren toplumcu gerçekçi anlayışıyla Türkiye'de kendisinden sonra gelen şairler için toplumcu gerçekçiliğin önemli bir temsilcisi olmuştur. Şiir, roman ve tiyatro yapıtları dışında kuramsal nitelikli yazıları da bulunan Hikmet çok yönlü bir yazardır. Yaşam koşullarının ve başından geçen olayların sonucu çalışmalarını belli bir düzen içinde oluşturamamasından ötürü toplumcu gerçekçilik ile ilgili düşüncelerine ayrı ayrı yazılardan ulaşılmıştır. Hikmet, Küba'da 11 Haziran 1961 tarihinde yayımlanan *Revolucion* gazetesinin "*Lunes de Revolucion*" adlı kitap ekinde "*Türk Ozan Nâzım Hikmet'le Söyleşi*" adlı yazıda toplumcu gerçekçiliği açıklar:

İlkin, sizin toplumcu gerçekçilikten ne anladığınızı bilmek isterim, çünkü benim tanımımı soracak olursanız benim görüşüm birçok arkadaşımkinden de, birçok Marksçı arkadaşımkinden de farklıdır. Kimi zaman bu toplumcu gerçekçilik sorunu belli durumlarda yalnızca biçime ya da biçeme, üsluba indirgenir olmuştur, oysa bence toplumcu gerçekçilik her şey bir yana içerik sorunudur. Size bir şey anlatmak istiyorum. Martí'yi ve yazın üzerine söylediklerini okuyunca onun bir eleştirmen olduğunu ve toplumcu gerçekçilik kuramcısı olarak bir eleştiri yaptığını düşündüm. Martí'nin yazından beklentisi nedir? Gerçekliği yansıtmamasını, ama yalnızca yansıtmakla kalmayıp gerçeklik üzerinde etkin olmasını, toplumsal yaşamda, bu yaşamın gelişiminde etken bir rol oynamasını bekliyor; kendi bakış açısından bakıyor ancak çok açık seçik ve net bir bakış açısı bu. Bu yüzden, gerçekten de, böylesi bir sanat algısının toplumcu gerçekçi bir algılama olduğunu söylemeliyim (Akt: Akpınar, 2014, s. 20).

Hikmet'e göre toplumcu gerçekçilik bir içerik sorunudur, sanatçı toplumla ilgili her türlü problemi, sosyal hayatta karşılaşılan çelişkileri konuşturmalıdır. Halkın yaşamının her şekilde yaratıcı bir sanatçı için en elverişli bir kaynak olduğunu ileri süren Hikmet, sanatçıların gerçekliği aktarmasını ve aktarmakla yetinmeyip toplumsal yaşamın ilerlemesinde aktif bir rol oynamasının gerektiğini belirtir.

“*Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*”da Hikmet, edebiyatta modern gerçekçiliği, bilinçli bir şekilde edebiyata diyalektik materyalizmin uygulanması olarak görmektedir. Gerçekçilik, salt gerçeğin bir fotoğrafı değildir, yazarın/şairin yansıtmak istediği şeyin gerçek üzerinde etken bir rolü vardır. Bilinç, gerçeği kendiliğinden yansıtmakla kalmaz, onu işler, çözümler ve sentezler. Hikmet'in belirlemesi uyarınca, diyalektler soyut değil somuttur. Gerçekçi sanatçılar için örneğin şair için, bu somut hakikat gerçekçi şiirin esaslarından biri olmalıdır. Hikmet'e göre felsefi diyalektik materyalizmin, edebiyata bilinçli bir şekilde uygulanması yeni gerçekçiliği meydana getirmiştir (Hikmet, 1993a, s. 47). Yine adı geçen yapıtta Hikmet, gerçekçiliğin en ileri edebiyatın bayrağı olduğunu ileri sürmüştür. Hikmet'e göre gerçekçilik, yansız ve etkin bir biçimde en devrimci sanatın ilkesidir. Gerçeklikten korkanlar geçmişin temsilcileridir, kendilerine ilerici sanatçı diye adlandıranlar gerçeklikten korkmazlar (Hikmet, 1987, s. 59).

Diyalektik materyalizmi sanat alanında uygulamak isteyen sanatçılar doğa bilimlerinden en son keşfedilen şeylerde bile haberdar olmalıdır. Doğa bilimlerinden haberdar olmadan diyalektik materyalizme vakıf olunamaz. Diyalektik materyalist felsefeyi anlamadan da gerçekçi sanatçı olunamaz (a.g.e, s. 61). Hikmet, cezaevindeyken Memet Fuat'a yazmış olduğu bir mektupta, dünyadaki tüm sanatların (kendi dönemi için) belgeselliğin ön plana çıktığını belirtir. Sanatın her türünde, şiirden sinemaya kadar gerçeği belgeleyen türden ürünler vermektedir. Hikmet'e göre bu gerçekler, zaman zaman çok zavallı ya da gülünç oluyor. Gerçekçilik, fotoğraf gerçekçiliği olmamalıdır, gerçekçilik bir dizi tahlil ve terkiplerden oluşan diyalektik bir gerçekçilik olmalıdır (Hikmet, 1988, s. 47).

Hikmet, Kemal Tahir'e 13 Şubat 1942 tarihli mektubunda, gerçekçi edebiyatın önemsemesi gereken yanlarının, öğreticiliği, etkileyciliği, okuyucuyu yaşamda ve pratikte daha etkili hale getirebilmek için yol göstericiliği olduğunu vurgulamıştır (Hikmet, 1993a, s. 43).



## 2. BÖLÜM YAZINSALLIK VE YAZINSALLIĞIN OLUŞTURUCU ÖGELERİ

### 2.1. YAZINSALLIK KAVRAMI

Yazılı veya sözlü bir metni, diğer metinlerden ayıran yönleri hakkında geçmişten bugüne birçok görüş ortaya atılmış olsa da yazının ve yazınsallığın tanımının zorluğu çok eskiden beri dile getirilmektedir. Rezaizade Mahmud Ekrem'in edebiyatın yazarlara yakışır biçimde seçkin fakat kısa ve öz bir tanımına kendi zamanına kadar rastlanılmamış olduğunu belirtmesi, o zamandan bu zamana yazın ve yazınsallığın ne olduğuna ilişkin tartışmaların sürdüğünü kanıtlar niteliktedir (Ekrem, 2016, s. 58).

Rus biçimcileri tarafından ortaya atılan yazınsallık kavramı, belirli bir yapıtı yazınsal hale getiren yapı ve yöntemleri içermektedir. İfade ve içeriğin yakınsaması, çok anlamlılık, yadırgatım, özgöndergesellik, ve yinelenme tipik yazınsal ilkelerdir. Bu ilkeler edebiyatın malzemesi dil ile oluşturulur. Heidegger, malzemenin sanatsal yaratım için alan ve temel olduğunu ifade etmiştir (Heidegger, 2011, s. 21). Yazınsallık, yazınsal yapı ve yöntemlerin edebiyat dışında da kullanıldığına dikkat çekmektedir. Bir yapıtın kurgu ürünü olması ve kullanılan dilin yadırgatıcı olması gibi ölçütler yazınsal yapıtın niteliğini açıklayabilir. Fakat bir yapıtın yazınsal olarak değerlendirilmesini sağlayan ölçütlerle çeşitli şekillerde karşılaşılabilir. Edebiyatı kurmaca olarak kabul eden bir görüş, yazınsal yapıt olan fakat kurmaca olmayan anı, biyografi ve gezi türlerini yok sayabilir. Benzer biçimde, edebiyatın günlük dilden farklı olduğunu öne süren bir düşünce, günlük konuşma dilinde karşılaşılın yadırgatıcı kullanımları eleştirebilir (Bingöl, 2020, s. 128). Yazınsallığın edebiyat dışında iletişimsel bir işlevi varken, edebiyatta ise yazınsallık asıl amaç olarak var olmaktadır.

Aristoteles'in *Poetika*'sından bugüne yazınsal bir yapıtın niteliği ve sanatsal değerine nasıl ulaştığı tartışılmalıdır. Estetik kuramcılarında Kant ve Hegel'de edebiyatla ilgili görüşlerinde yazınsal yapıtların nitelikleri ile ilgilenmişlerdir. Kant'ın belirlemesi uyarınca, şiir imgelem yetisini özgürleştirdiği için, güzel sanatların en üstündedir. Kant'a göre, şiir gücünü imgelemden alır, beğeni yargısı dolayımızdır ve güzel ancak eleştirilebilir (Kant, 2011, s. 200). Kula, Hegel estetiğinde, "edebiyatın doğasında güzel

ve ereksel niteliklerin olduğunu”, yazınsallığın ise yazılı bir metnin güzel olarak biçimlendirilmesi olduğunu aktarmıştır (Kula O. , 2011a, s. 154):

Yazın, genel dili, yazınsal olarak işlemek, ona sanatsallık/yazınsallık niteliği kazandırmak suretiyle, hem sözcük seçimi ve sıralamasında, hem de sözcüklerin tınısında/müzikalitesinde özgünlük kazanır (Kula O. , 2011b, s. 133).

Hegel estetiğinde, yazınsallık, günlük dilin parçalanarak dağıtılmasının insanın iç dünyasında duyguların uyanışına araç olur. Hegel, şiirde her şeyi, insanın derin ilgilerinin ve bu ilgileri harekete geçiren güçlerin, içerik ve düşünceyle yüklü bir biçimde sunulmasına bağlayarak, yazınsallığı insanın ilgilerinin harekete geçirilmesi olarak belirlemektedir (Hegel G. , 1994, s. 28). Yazınsal niteliği olan yapıtların yazınsal öğelerini belirlemede kullanılan farklı kuramcıların zaman zaman ortak paydada bulunduğu, zaman zamansa ayrıldığı dil ve yazınla ilgili Yeni Eleştiri, Yapısalcılık ve Rus Biçimciliği gibi yaklaşımları vardır. Bir yazınsal metnin yazınsallığını ortaya koyan öğeleri saptamaya çalışan kimi kuramcılar metnin işlevselliğinin metin odaklı bir işlem olduğunu savunurken, kimi kuramcılar ise metin dışı etmenlerin yazınsallığı belirlediğine yönelik savlar oluşturmuşlardır. Zeller, yazınsal dili, “*seslerin çekiciliğine göre sözcüklerin anlamlarıyla oyun sürdürme*” olarak tanımlamaktadır (Akt: Bülbül, 2015, s. 3). Dil, gittikçe belirli kullanım şeklinden çıkmaktadır. Yazınsallık, dilin normal kullanımının dışında kullanılmasını gerektirir.

Yazınsallık, her yazınsal türde değişik biçimde ortaya çıktığı için düşünürler tarafından birbirinden çok farklı şekillerde açıklanmıştır. Benedetto Croce, şiir ve düzyazının farklı haz uyandırdığını, dolayısıyla içeriğin değil, şiirin biçimsel niteliklerinin yazınsallığı oluşturduğunu ileri sürer (Croce, 1983, s. 135). Bu görüşün aksini savunan Sartre’a göre, şiirde düşünce gizlenir, düzyazı şiirden daha açıklayıcı ve aydınlatıcıdır:

Hiç kuşku yok ki coşku, hatta tutku- ve neden olmasın öfke, toplumsal kızgınlık, siyasal nefret- vardır şiirin temelinde. Ama bütün bunlar, bir taşlama ya da bir itiraftaki gibi dile gelmez orada. Düzyazı yazarı duygularını ortaya döktükçe açıklar, aydınlatır; ozansa, tersine, tutkularını şiirine dökse bile, artık onları tanımaz olur: Sözcükler bu tutkuları alır, onların özüne girer ve değiştirir onları: sözcükler artık ozan için bile, bu tutkuları imlemez, anlatmazlar (Sartre J. , 2008, s. 25).

Kula'nın aktarımı uyarınca, Jacques Derrida yazınsallığı ne doğal bir öz olarak ne de metnin içkin özelliği olarak görür. Derrida'ya göre yazınsallık, bir “*temel öge ve ereksel bir katman olarak içkin halde bir kural bilinci olan*”, uzlaşımsal veya kuramsal fakat her koşulda sosyal olan daha çok metne yönelik bir bağıntılandırma (Kula O. B., 2012a, s. 334).

Bir metnin sanatsal anlatım biçimi olmasını sağlayan unsurun yazınsallık olduğu görüşü baskındır. Aytaç, yazını edebiyat alanına yerleştiren hususun, biçim, üslup ve içeriğin oluşturduğu ileri sürmektedir (Aytaç, 2003, s. 115). Çeşitli'nin edebiyatın yalnızca dil, içerik ve yapı öğelerinin bir araya gelmesiyle oluşmadığını, sözü edilen öğelerin bireysel ve özgün olarak harmanlanmasından meydana geldiği belirlemesi, Aytaç'ın sözü geçen düşüncelerini desteklemektedir (Çeşitli, 2008, s. 89). İçerik, biçim ve dış etmenlerin birleşiminden oluşan yazınsal öğeler, “*çok anlamlılık, çok boyutluluk, çok açıklık, devingenlik, katmanlılık, çağrışımsal yapı*” (Iser, 1979, s. 228). gibi yazınsallığı oluşturan unsurları da gerektirir. Çok anlamlılık, yorumlanabilirlik, alımlanabilirlik ve söyleşimsellik yazınsallığı belirleyen ölçütlerdir. Bu yazınsal ölçütler yazınsal metnin içinde var olanı yansıtırken yazarın/şairin öznel müdahalesine uğramaktadır. Okur, okuma, anlama ve alımlama süreçleri sonunda, metnin estetik etkisiyle yeni üretim sürecine katkı sağlayabilmektedir. Yazın kuramsal yaklaşımlar gösteriyor ki, yazınsallığı oluşturan unsurların başında estetik, göstergesel ve/veya göndergesel değiştirim, biçimsellik ve iletişimsellik gelmektedir. Yazınsal metinlerin en önemli özelliği öz göndergeseliktir. Ingarden'a göre yazınsal bir yapıt, ancak okunduğu süreç içerisinde, anlamlandırma ve yorumlamanın gerçekleştiği durumda anlaşılabilir olmaktadır, ancak bu şekilde var olabilir, aksi takdirde, nesneden başka bir anlamı olmayan sözcük kümesidir (Akt: Bülbül, 2015, s. 4).

### 2.1.1. Rus Biçimcileri ve Yazınsallık

Yirminci yüzyıl, modern sanat anlayışının ortaya çıkıp şekillendiği ve yenilikçi akımların doğduğu dönemdir. Avrupa gibi Rusya da bu yeniliklere kayıtsız kalmamıştır. Yeni sanat yaklaşımlarında sanatçı, kendini dış dünyadan soyutlayarak salt sanat yapıtıyla ilgilenmiştir. Yazınsal bir yapıtı, yapıtın dışındaki unsurlar olmaksızın, belirli sanatsal

değerlendirme ölçütleriyle kendi kurallarını kendi üreten ve yazınsal bir yapıtı yazınsal yapan etmenleri inceleyen Rus Biçimciliği, 1890'lı yıllarda oluşmaya başlamış, Bolşevik Devrimi'nden sonra akademinin tekrar yapılanmasıyla birlikte kurumsallaşmış ve Stalin'in yükselişiyle bir tarafa itilmiştir. Yazarın iç dünyasının yazınsal metinde dışavurumuna ve yazınsal metnin sosyolojik, tarihsel ya da felsefi bir sistemle değerlendirilmesine karşı durmuşlardır. Rus Biçimcilerine göre edebiyat, toplumun gerçekliğinin yansıtılması ya da bir hakikatin yazılı olarak sunulması değildir; kendine özgü yapısı, kuralları ve araçlarıyla edebiyat, dilin sistematik biçimde düzenlenmesidir (İldeş, 2019, s. 122-123). Eichenbaum, biçimciliği estetik bir teori ve bir yöntem biçimi olarak açıklamaz, ona göre yazınsal malzemenin özel nitelikleri üzerinde bağımsız bir edebiyat bilimi kurmaktır (Eichenbaum, 1994, s. 7).

Roman Jakobson edebiyatı, “*sıradan konuşmaya karşı örgütlü bir şiddeti temsil eden yazı türü*” olarak adlandırmaktadır. Edebiyat, sıradan bir dili günlük kullanımından saptırarak, yoğunlaştırır ve yazınsal biçime dönüştürür. Eagleton;

Otobüs durağında yanıma yaklaşp “Ey sukünetin el değmemiş gelini” diye kulağıma fısıldarsanız edebiyatın huzuruna çıkmış olduğumu hemen farkedirim. Bunu, kelimelerinizin dokusu, ritmi ve titreşimi, soyutlanabilir anlamlarını aştığı, onlardan “fazla” bir şeye karşılık geldiği için ya da dilbilimcilerin daha teknik bir biçimde açıklayacakları gibi gösterenler ve gösterilenler arasında bir orantısızlık olduğu için fark ederim. Kullandığınız dil kendine dikkat çeker ve maddi varlığını öne çıkarır; oysa “Sürücülerin grevde olduğunu biliyor musun?” gibi cümleler bunu yapmaz (Eagleton, 2014, s. 16-17).

anlatımıyla yazınsal dili, konuşma dilinden ayıran özellikleri belirtmiştir. İlk başlarda Biçimcilere göre aygıtlar toplamı olan yazınsal yapıt, sonraları bu “*aygıtların bütünlüklü bir metin sistemi içindeki, birbiriyle bağlantılı öğeler ya da işlevler*” olarak nitelendirmişlerdir. Biçimcilere göre, ses, ritim, ölçü, uyak, imge örgüsü, sözdizimi ve anlatı özellikleri gibi biçimsel yazınsal unsurlar aygıtları oluşturmaktadır ve bu öğeler, yadırgatıcı ve yabancılaştırıcı etkileri noktasında birleşmektedirler. Günlük dil, Jakobson'un da belirlemesine şiddete uğramakta, yoğunlaştırma, vurgu, çarpıtılma, kısaltma gibi çeşitli yollarla deforme edilmektedir. Yazınsal aygıtların baskısıyla alt üst olan dil yadırgatıcı hale gelerek, alışlagelmiş olan her şeye bambaşka bir görünüm sunmaktadır. Eagleton, günlük konuşma dilinde gerçeklik algılarının ve bu gerçekliğe

verilen tepkilerin sıradanlaştığını biçimcilerin deyişiyile otomatikleştiğini belirtmektedir. Edebiyat sayesinde alışılmış olan tepkiler yenilenerek ve nesnelere daha kavranabilir duruma gelerek, dramatik bir dilin farkındalığı oluşmaktadır. Eagleton bununla ilgili olarak herhangi birinin gelişigüzel aldığı notu anlatı yapısına dikkat etmeden okunduğunu, ama hikayenin bir yerinden kesilip tekrar başlaması halinde, bir anlatı düzeyinden sürekli başka birine geçmesi ve gerilim yaratmak için düğüm noktasının ertelenmesi ona karşı ilginin artmasına yol açacaktır. Biçimcilerin adlandırmasıyla *engelleyci* veya *geciktirici aygıtlar* dikkat çekmek için kullanılmaktadır (a.g.e. s. 18-19).

Yazınsal dili, dile uygulanan şiddet ve belli bir normdan sapma olarak ele alan biçimciler, bu norm ve sapmaların tarihsel veya toplumsal duruma göre değişebileceğinin, dolayısıyla ‘şiiir’in de o zamana ve içinde bulunduğu koşullara bağlı olduğunun bilincinde olmuşlardır. Belirli bir norma sahip arka plana göre yadırgatıcı olan dil, onun her yerde öyle olduğunu ve her zaman öyle kalacağı anlamına gelmemektedir. Arka planın değişmesi durumunda, o dil yazınsal niteliğinden uzaklaşabilir (a.g.e. s. 19-20).

Biçimciler, edebiyatı tanımlamadılar, onlar yazınsal metinlerde kullanılan özel dili, diyesi yazınsallığı, yazınsal metinler dışında da rastalanabileceğini göstermeye çabalamışlardır. Biçimcilerin belirlemesince, metonomi, örtmece, değıilleyerek söyleme (litote) benzeri yazınsal aygıtlar günlük söylemde sıkça kullanılmaktadır. Biçimciler, yazınsal olmanın özü olarak “*yadırgatma*”yı görüyorlardı. Eagleton, bir meyhanede herhangi birinin “*Amma kargacık burgacık yazmış adam yahu*” dediğini duyduğunda bunun yazınsal olup olmadığını bağlam sayesinde anlaşılabilirliğini ileri sürmektedir. Ona göre, bağlam dışında, Knut Hamsun’un *Açlık* romanından alınmış bu cümlesinin diğer tür söylemlerden ayırıcı herhangi bir özelliğı yoktur, çünkü “*sözel bir edim olarak*” dikkat çekici bir niteliğı yoktur, iyi bir yazar olunmadan da, bir meyhanede herhangi biri tarafından da söylenebilir (a.g.e. s. 20).

Biçimcilerin belirlemesi uyarınca, Eagleton, “*insanların edebiyat olarak adlandırdıkları şeyin görevinin kelimelere belirli okuma usulleri uygulayarak onları dolaysız bağlamlarından koparmakta, genelleme yoluyla pragmatik amaçlarının çok ötesinde daha geniş ve daha derin anlamlar yüklemek*” olduğunu dile getirmektedir. Örneğın, bir

şairin aşkını kırmızı bir güle benzettiğini anlattığı dizelerinden, akıllara gerçekten güle benzeyen bir sevgilisi var mı diye bir soru gelir. Şairin genel anlamda, aşk ve kadınlar üzerine söylediği sözlere bakılınca, edebiyat, fen kitapları ya da birine bırakılan notlar gibi pratik bir amaca hizmet etmemesinden dolayı pragmatik olmayan bir söylemdir denilebilir. Eagleton'a göre, şairin aşık olduğu bir kadın değil de o kadın hakkında konuşma biçimine vurgu yapmaktadır. Bu belirleme uyarınca, burda söz konusu olan anlatın şeyin gerçekliği değil anlatma biçimidir. Bu açıklamadan yola çıkılırsa yazının kendine gönderme yapan, kendinden söz eden bir dil olduğu kanaatine varmak olanaklıdır. (a.g.e. s. 22).

Biçimcilere göre herhangi bir şeyin anlatımı ya da insanlar arası iletişim amacıyla kullanılan günlük dili, şiirsel dilden ayıran etmenin şiirin iletişimle ilgisinin olmayıp dil olarak kendi varlığına dikkat çekmesi olduğunu ifade ederler. Özellikle ritme odaklanan Biçimcilerin söyleyişiyle, ritim anlamdan kaçınılmaz olarak etkilenerek, sözcükleri deforme etmek suretiyle anlamı etkilemektedir. Her ne kadar biçimciler dilsel düzenleniş olan ritmi yazınsallığın kaynağı olarak kabul görse de, söz konusu düzyazı olunca iş değişmektedir. Düzyazıda şiirselliği belirleyecek olan henüz işlenmemiş anlatı malzemesi ile okura sunulmuş sanatsal değer taşıyan işlenmiş anlatı ayrımından oluşan *syuzhet ve fabuladır*:

Sanatsal nesirler, olayları kronolojik düzenin dışına çıkararak, farklı bakış açılarıyla veya gizem ve şüphe uyandırıcı etkiler uyandırarak anlatabilir. Biçimcilere göre tüm bu durumlarda, sanat ve özede edebiliğin devreye girmesine izin veren syuzet' dönüşüm vardır. Fabula kendiliğnde estetik bir değere yükselememiş, bir forma girmemiş çamur gibi, sadece 'motivasyon'dur (İldeş, 2019, s. 125).

Söz konusu açıklamalar uyarınca anlaşılan, syuzhet yazarın yapıtında oluşturduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisidir, fabula ise gerçek hayattaki sıralamasına göre zamandizinsel olarak oluşturulan olaylar zinciridir. Fabula, anlatının yazınsallığına dair bilgi içermez. Ehrlich'in anlatımıyla, örnek olarak Anna Karenina'nın fabulası birkaç sözcükle ifade edilebilir, ancak bu ifade romanın zenginliğini ve çok yönlüğünü anlamaya yetmez (Erlich, 1973, s. 268). Bu örnek uyarınca bir anlatıyı okunacak hale getiren fabula (*içerik*) değil, içeriğin sanatsal düzenlemelerle syuzhet (*biçim*) olarak sunulmasıdır.

Toplumcu sanat, verimliliğine sürerlik kazandırmak için her zaman yeni anlatım yolları bulmanın gerekliliğini vurgulayan Brecht, Biçimcilik konusunda şunları dile getirmektedir:

Sanatta biçime ve biçimin gelişmesine önem vermenin gerekmediğini söylemek, saçmalamaktan başka bir şey değildir. Biçimsel yenilikler getirmeden edebiyat yeni toplum katlarına yeni konular ve yeni görüşler de getiremez. Evlerimizi Elizabeth çağındaki evlerden değişik biçimde yapıyoruz, oyunlarımızı kuruluşumuz da değişik. Shakespeare'in oyun kurma yönteminde dirensydik, Birinci Dünya Savaşı'nın nedenlerini, söz gelimi, bir bireyin (Kaiser Wilhelm'in) kendi üstünlüğünü gerçekleştirme isteğine, bu isteği de bir kolunun öbüründen kısa olmasına bağlayacaktık. Bu da saçma bir şey olacaktı. Asıl biçimcilik bu olacaktı: belli bir yapı yöntemini korumak için, değişen bir dünyanın getirdiği yeni görüş açısını benimsemek için direnmiş olacaktık. Böyle olunca, yeni konuları eski biçimlere sokmaya kalkmak, yeni biçimlere sokmaya kalkmak kadar biçimciliktir... İnsanlığın gözlerine atılan tozu silmesinin en önemli şey olduğu bir dönemde düzmece birtakım yeniliklere karşı çıkmak gerektiği de açıkça ortadadır. Gene açıkça ortadadır ki, artık geçmişe dönemeyiz, bu yüzden gerçek yeniliklere doğru ilerlemek zorundayız. Ne büyük yenilikler hazırlanıyor çevremizde... sanatçılar nasıl çizecekler bütün bu yenilikleri sanatın eski anlatım araçlarıyla? (Akt: Fischer, 2003, s. 137-138).

Biçimciler, gelişimleri ortak olsa da, tek bir yazınsal öğreti üzerinde birleşmemişlerdir. Jameson'ın aktarımıyla Tomaşevski, Opajaz'ın (*Şiir Dilini İnceleme Derneği*) üyesi, toplantı yeri ve kuralları olan bir topluluk olmadığını, buna rağmen örgütlü biçimde hareket ettiklerini Victor Şiklovski'nin başkan Boris Eichenbaum'un yardımcı ve Yuri Tınyanov'un ise sekreter olduğunu ifade etmiştir (Jameson, 2013, s. 50). Rifat, kuramsal yaklaşımlarını farklı metinler üzerinde uygulayarak geliştirip kanıtlamaya çalışan başlıca Rus biçimcileri ve araştırma alanlarını şu şekilde belirlemiştir:

Osip Brik (1888-1945): şiirde ritim ve sözdizim sorunları;  
 Boris Eyhenbaum (1886-1959): lirik şiirin ezgisi, biçem üstüne çalışmalar düzyazı kuramı;  
 Roman Jakobson (1896-1982): sanat ve gerçekçilik, şiirin ses boyutu;  
 Vladimir Propp (1895-1970): halk masallarının yapısı;  
 Viktor Şklovski (1893-1984): teknik (yöntem, yordam) olarak sanat, düzyazı kuramı, biçem sorunları;  
 Yuri Tınyanov (1894-1943): yazınsal evrim, biçem sorunları;  
 Boris Tomaşevski (1890-1957): yazın kuramı, şiirin ve biçemin incelenmesi;  
 Viktor Vinogradov (1895-1969): düzyazı ve şiir dili (Rifat, 1998, s. 154).

Anılan biçimcilerin temel ilkeleri, bir yapıtı yazınsal kılan niteliklerle birlikte, dil düzeylerinin ve farklı metin düzeylerinin de ayrı ayrı ele alınarak, şiirsel dil ile gündelik dili bilimsel ilkeler ışığında birbirinden ayırt etmektir.

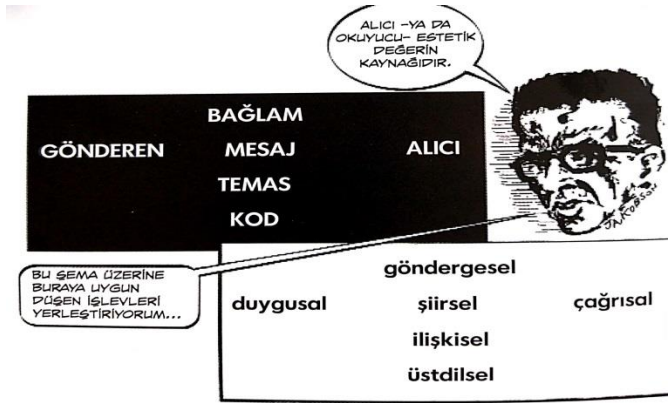
### 2.1.2. Roman Jakobson ve Dilin Şiirsel İşlevi

Rus biçimcileri arasında dilin şiirsel işlevi ile diğer işlevleri arasındaki ayrımı yaparak yazınsallık konusu üzerinde en çok duran kuramcı Roman Jakobson olmuştur. 1934 yılında kaleme aldığı “*Was ist Poesie*” (*Şiir/Yazın Nedir?*) adlı yazısıyla yazınsallık kavramını, bir şeyi belirlemek için o şeyin karşıtını belirlemenin gerekliliğinden hareket ederek “*yazın/ şiir ne değildir?*” sorusuna yanıt aramıştır. Kula’nın aktarımı uyarınca, Jakobson’a göre yazınsallığı ortaya çıkaran “*sözcüğün sözcük olarak kullanılması, adlandırılan nesnenin temsilcisi olarak ya da duygu coşumu olarak duyumsanmamasıdır.*” Yazınsallık, sözcük birleşimlerinin iç ve dış anlamlarını ayırmaksızın gerçekliğe göndergesi ile oluşmaz, “*öz-değer ve öz-ağırlık kazanmasıyla oluşur.*” (Kula O. , 2008, s. 60).

Jakobson’un deyişiyile, Marksist eleştirmenlere göre biçimciler, sözcük sanatını saltlaştırmaktadırlar, fakat Jakobson, sanatı toplumsal sistemin bir ögesi olarak kabul eden Tınyanov, Şklovski, Mukarosky ve kendisi gibi *biçimcilerin “sanatın ayrılıkçısını değil, estetik işlevin özerkliğini”* savunduklarını vurgulamıştır (a.g.e. s. 59).

Yazınsal estetiği, sistematik dilbilimin alt dalı olarak çözümleyen Jakobson, yazınbiliminin çalışma konusunun yazın değil, yazınsallık olduğunu öne sürdüğü sözleriyle yazınsal söylemi belirleyen dilbilimsel araçları kastetmiştir. Jakobson, bildirişim teorisinin ilkelerinden faydalanarak, her tür dilsel bildirişimi gönderen/verici/konuşucunun alıcı/dinleyiciye belli bir kodu(dil) kullanarak bir mesaj ilettiğini, bu tek yönlü veya karşılıklı mesaj gönderimini sağlayanın da kanal (Ses, yazı ya da fiziksel bir araç) belirtir. Bu belirleme uyarınca, dilsel bildirişim yukarıda anılan altı ögenin bir araya gelmesiyle gerçekleşmektedir (Kıran, 1986, s. 85).





Şekil 1: Bildirinin Ögeleri (Sim & Van Loon, 2012, s. 58)

Jakobson'a göre bildiri söz konusu altı ögeden herhangi birine yönelik olabilir. Bildirinin işlevi yöneldiği ögeye göre belirlenir; bildiri kendine yönelikse şiiresel işlev devreye girer. Sözü edilen durumda, bildiri dilsel düzenlenişle dikkati kendine çekmektedir ki, bu da şiiresel söylemi oluşturur (Moran, 2006, s. 180-181). Dilin gündelik kullanımından sapmasıyla meydana gelen şiiresel işlevin, şiiresel dildeki belirleyici etkisi, anlamsal sapmalarla ortaya çıkan alışılmamış bağdaştırmalara yol açmasıdır. En önemli özelliği ilk kez kullanılmaları olan söz konusu alışılmamış bağdaştırmalar, şair/yazara özgü olarak estetik bir değer taşımaktadırlar (Toklu, 2013, s. 32). Jakobson şiiresel işlevi olan yapıtların, şiiresel işlevinin, eşdeğerlik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine geçirdiğine dikkat çekmiştir. Her türlü dize oluşturma tekniği, -kısa ya da uzun, vurgulu ya da vurgusuz fark etmez- her hecenin aynı dizinin diğer heceleriyle ilişkili olduğu için, eşdeğerlik ilkesine dayanır (Jakobson, 1979, s. 95). Jakobson'un sözü edilen belirlemeleri uyarınca, dilin oluşturduğu sanat yapıtı, yazınsal işlev ve yol gösterici anlam kazanmasıyla yazınsallığından söz ettirmektedir.

## 2.2. YAZINSALLIĞIN KURGUSALLIKLA İLİŞKİSİ

Gerçeğin sanatsal dil aracılığıyla değişikliğe uğratarak biçimlendirilmesi olan kurgusallık, yazınsallığın başlıca araçlarındandır. Latince “*kalıba dökmek, şekillendirmek*” anlamlarının yanında “*uydurmak, aldatmak*” anlamına gelen “*fingere*” sözcüğünden türemiştir ve on dördüncü yüzyılın sonuna dek kurgu, “*hayal ürünü*” olarak

tanımlanmıştır (Mikics, 2007, s. 120). Kurgu, Wahrig’de uydurma diye tanımlanırken (Wahrig-Burfeind, 2007, s. 353), Duden’de, yalnızca hayal gücünde var olan şey, tasavvur edilen, hayal olarak tanımlanır (Drosdowski, 1993, s. 1087). Felsefe, doğa bilimleri ve hukuk gibi estetik olmayan alanlardaki dilsel kurgu düşünceleri, estetik kurgulanan ancak dilsel olmayan resim ve plastik sanatlar gibi sanat yapıtları veya salt dilsel olmayan tiyatro oyununun sahnelenmesi gibi sanat yapıtları üzerinde kurgunun bir rolü yoktur. Estetik ya da dilsel alanın dışında kalan kurguların ayrımı, edebiyatın dil sanatı olarak belirlenmesinden türetildiği kadarıyla sadece biçimseldir. Zipfel, söz konusu ayrımın belirginleşmesi için kurguyu, “*estetik kurgu olarak yazınsal kurgu ve dilsel kurgu olarak yazınsal kurgu*” olmak üzere iki şekilde açıklamıştır (Zipfel, 2001, s. 20).

Kurgusallık, Rus biçimcileri için yazınsallığın temel belirtilerinden biridir. Yazınsal olanla yazınsal olmayanı ayıran yazarın ele aldığı gerçeklikte, diğer deyişle içerikte değil, anlatım ve betim tarzında, diyesi biçimde kendini gösterir. Biçemsellik, retorik figürler aracılığıyla oluşturulur. Jakobson, yazarın hakikati esas aldığı ileri sürdüğü durumlarda dahi yazınsal yapıtını kurguladığı görüşündedir. Ona göre, yazıncı kurgu değil gerçekliği yansıttığı iddiasında bulunsa da hep aynı oyunu oynar ve kurgular. Diğer taraftan Jakobson’un belirlemesi uyarınca, kurgu ve hakikat eş değerli iki unsurdur. Sözü edilen iki öge eş değerli olsa da, bilimsel açıklamasıyla “*aynı nesne ve aynı olayın iki ayrı anlamsal boyutu*” olduklarından farklı anlamlara sahiptirler (Kula O. , 2008, s. 58). Kendisi de yapıtlarında düşüncelerini şiirsel bir dille anlatan Platon’un, *Devlet* adlı yapıtında şairleri uyduran ve yalan söyleyen kimseler olarak ithamları, yazınsal yapıtların kurgu niteliğine işaret etmektedir (Platon, 2010, s. 71). Aristoteles ise, edebiyatın gerçekten ne denli uzak olduğunu, tarihin tek ve olmuş olanı, edebiyatın ise genel olanı, olabilir olan şeyi anlattığı görüşüyle açıklamıştır (Aristoteles, 1983, s. 30). Kula’nın aktarımı uyarınca, Platon’un görüşüne ilk Rönesans döneminde “*şairler, ne olduğunu değil, ne olması gerektiğini söylediklerinden yalan söylemezler*” şeklinde itirazla birlikte yazınsal söyleme ilk kez değinilmiştir. Bu itiraz uyarınca, edebiyat gerçekliği anlatmaz, edebiyat gerçekliğin tasarımını anlatır (Kula O. , 2008, s. 62).

Necip Fazıl Kısakürek, yazar veya şairin dil konusunda dikkat etmesi gereken hususları belirtirken, yazınsal yapıttaki dilin kurgusallığına da değinmiştir:

Şiirde her kelime, kendi zâtı ve öbür kelimelerle nisbeti yönünden şairin gözünde, içine renk renk, çizgi çizgi ve yankı yankı cihanlar sığdırılmış birer esrarlı billur zerresidir. Şair bu kelimeleri göz bebeğine ve kulak zarına dayanarak seçer, dizer, kaynaştırır; ve bir simyacı hüneriyle terkebini tamamlarken, iç şekli, kendi içindeki mana heykeline eş olarak, kalıba döker (Kısakürek, 1969, s. 254).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere günlük dil ile yazınsal dil ayrımları, yazınsal yapının kurgusallığının en somut göstergesi durumundadır. Yazınsallığın başat unsurlarından biri olan kurgusallığı, Wellek ve Warren şöyle değerlendirmişlerdir:

... edebiyatın tabiatını en açık olarak bize gösterdiği veya bizi götürdüğü şeyde bulabiliriz. Lirik şiir, destan ve tiyatro gibi geleneksel türler edebiyat sanatında merkezî bir yer işgal ederler. Bunların hepsi de bizi bir kurgu dünyasına, bir muhayyel dünyaya götürürler. Bir roman, şiir veya tiyatrodaki söylenen sözler hakikatin tâ kendisi değildirler, bunlar mantıkî önermeler (preposition) de değildirler. Aktüel durumlar hakkında 'bilgi' veren tarihî bir roman veya Balzac'ın bir romanındaki bir ifade ile aynı bilginin bir tarih veya sosyoloji kitabındaki ifadesi arasında esaslı ve önemli bir farklılık vardır. Hatta sübjektif bir lirik şiirde bile şairin 'ben'i, kurgusal ve dramatik bir 'ben'dir. Bir romandaki A karakteri, tarihî veya gerçek hayattaki bir kişiden farklıdır. Bu karakter yalnızca onu niteleyen ve yazarın onun ağzına koyduğu cümlelerden yapılmıştır; o ne bir geçmişe, ne bir geleceğe, bazen ne de bir hayat sürekliliğine sahiptir. (...) Bir romandaki zaman ve mekân gerçek hayattaki bir zaman ve mekân değildir. Görünüşte en gerçekçi roman, natüralist yazarın 'hayattan bir dilim'i bile belirli sanat geleneklerine göre kurulmuştur (Wellek & Warren, 1993, s. 11-12).

Her türlü yazınsal yapıt, diğer sanat yapıtlarının oluşturumu gibi, içerik, biçim ve dil kullanımını bakımından öznel ve özgün bir şekilde ortaya çıkarılmasından dolayı kurgusaldır.

### 2.3. BİÇİM – İÇERİK İLİŞKİSİ

Biçim, bir sanat yapıtında öykü, duygu ve düşüncenin oluşturulma aşamasında kullanılan teknik ve işlemleri kapsar ve sanat yapıtının nasıl yapıldığına gönderme yapar, içerik ise sanat yapıtının taşıdığı konu ve anlamlardır (Ryan, 2012, s. 15).

Biçim ve içeriğin (öz) ilişkisi sanat ve diğer bilim dallarında önemli bir sorun olarak tartışılmıştır. Bu sorunu ilk olarak gündeme getiren Aristoteles'tir ve o zamandan bu zamana pek çok düşünür ve sanatçı için sanatın temel ögesi biçimdir, içerik ise yardımcı

ögedir. Bu düşünceyi savunan düşünürler, bütün maddenin bir biçimde eriyip, bir biçimle olduğunu ileri sürer ve gerçekliğin özü olarak biçimi kabul ederler. Fischer'e göre biçim, Platon'un ideası gibi maddeyi içeren bir temel ve maddeyi yöneten bir sistemin iç ilkesidir ve ilkel bir çömlekçinin "*önce bir biçim hazırladım, sonra da şekilsiz maddeyi o biçimin içine döktüm*" sözleriyle biçimle ilgili görüşünü yansıtmıştır (Fischer, 2012, s. 140).

Klasik çağ ve romantik çağ sanat yapıtını birbirinden ayıran unsur, sanat yapıtının biçimsel yapısının az ya da çok vurgulanmasıdır. Klasik sanatçılarda biçim konuyu geri plana itecek derecede önemsenmektedir, ancak romantik sanatçıları konuya öncelik vermektedir. Bir dönemin egemen ideolojisi kendini tarz ve biçimde gösterdiği için, bir Marksçıdan da beklenen de, "*tarihsel genellemeler yaparken sanatın altta yatan biçimsel yapısını göz önüne almayıp tarz ve üslup üzerinde yoğunlaşma*"sıdır (Read, 2015, s. 157).

Kula'nın Hegel'den aktarımı uyarınca, özü öz yapan, aynı zamanda özün karşıtı olan biçimdir. Hegel'in belirlemesiyle, biçimi yazınsal yapıtların dilsel malzemelerinin biçimlendirici işlemlerin tümüdür, öz ve özdeğin dışında ve içeriğin karşısında yer alır. Bu durumda biçim kendisi ve özdek olarak belirir. İçerik ise "*biçim belirleniminin olumsuz düşünümüdür.*" (Kula O. B., 2010, s. 115-116).

Gramsci'nin anlatımıyla, sanat yapıtı, öz ve değişiklikleri olan bir oluşumdur, öz mantık aracılığıyla özetlenebileceğinden salt özü dile getirmek, biçimi anlatmaktan daha kolaydır. Özün biçimden önce gelmesi, bir sanat yapıtının işlenişi sırasında ardıl biçimde gelen girişimlerine öz denilmesi demektir. İnsanı tatmin etmeyen ilk öz de bir biçim olmuştur ve insan doyurucu biçime ulaştığında öz de değişecektir (Gramsci, 1967, s. 73).

Rus biçimcileri, psikoloji ve sosyoloji gibi diğer alanlara sapma olasılığından dolayı yazınsal içeriği irdelemek yerine yazınsal biçim çözümlemesini yeğlemişlerdir. Onlara göre, biçim içeriğin bir dışavurumu değildir, içerik biçimin güdüsüdür. Buna göre de örneğin "*Hayvan Çiftliği*" Stalinizm alegorisi sayılmaz, tersine Stalinizm için bir alegori yapma imkanıdır (Eagleton, 2014, s. 18). Yazınsallık, yazar/şairin anlatılaştırma, biçimselleştirme yeterliliğini, yönelimini ve kendi öznel ve özerk beğenisini, retorik figürler veya biçem araçlarının özgün kullanımıyla meydana gelen bir olgudur. Moretti, "*Ruh ve Harpya*" adlı yazısında epigram olarak Hobbes'in "*Biçim, güçtür*" sözleriyle

anlatmak gerekirse, yazınsal bir yapıtı güçlü kılan şey biçim ya da biçimi de içeren biçemidir (Moretti, 2005, s. 9).

Eichenbaum'un açıklamasıyla biçimciler, biçim ve içerik ilişkisini geleneksel görünümünü kırıp, biçimin kabuk olarak işe yaradığı görüşünü reddettiler. Biçimciler, içerik ve biçim ilişkisini, içine sıvı dökülen bir kap olarak nitelendirmelere karşı çıkarak, sanatın özelliğinin yapıtların ögelerinde kendini doğrudan açığa çıkarmadığını, aksine söz konusu ögelerin kendine özgü kullanımında ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu açıklama uyarınca biçimin, onu bütünleyici ikinci bir kavrama ihtiyacı olmadığını anlaşılmaktadır.

### 2.3.1. Brecht'e Göre Biçim ve İçerik Sorunu

Brecht, kapitalizmin son evrelerinde edebiyat alanında bir boşluk olduğunu dile getirmiş ve bu boşluğun sebebi olarak yazarların durmadan eski burjuva içeriklerini yeni biçimler deneyerek tekrar çekici hale getirme çabalarını görmüştür. Söz konusu eski içeriklerin yeni biçimlerle anlatılması biçim içerik ayrımını ortaya çıkarmıştır. Brecht, sadece yeni içeriklerin yeni biçimlerle anlatılması gerektiği görüşündedir. Yeni içerikler de, yeni biçimlerin geliştirilmesini zorunlu hale getirir. Yeni içeriklerin eski biçimlerle anlatılması da, biçim içerik ayrımını doğurur. Çünkü eski biçim, yeni içerikten kopuktur ve işlevini yitirmiştir: Brecht'e göre köklü değişimlere uğrayan toplumun her alanında yaşam yeni biçimlerle gelişir, dolayısıyla eski biçimlerden oluşan bir edebiyat, biçimlenemez ve etkileyemez (Brecht, 1976, s. 237).

Brecht'e göre biçimcilikle ilgili tartışmalarda herkes farklı bir görüş ortaya atmaktadır. Sürekli değişim halinde olan toplumun dış dünyanın getirdiklerinden ötürü yeni ihtiyaçları ortaya çıkmaktadır, fakat sanatçılar, biçimciliğin ta kendisi olan eski tutucu biçimlere sıkı sıkı bağlıdırlar. Brecht'in sanatıyla ilgili ise, bir taraftan özü değil biçimi değiştirdiğini ileri sürenler, diğer tarafta ise öz uğruna biçimi kurban ettiği görüşünü savunanlar var. Brecht ise, bu iddialar üzerinden kendisinin alışılmışın dışında biçimler kullandığını ifade etmektedir (Brecht, 1976, s. 58). Brecht, 1938'li yıllarda Lukacs üzerine yazmış olduğu bir yazıda, biçim ve öze değinmiştir:

Bay K. Birkaç bilinen nesnenin garip biçimlere sokulduğu bir tabloyu inceliyordu.. Şunları anlattı bana: “Kimi sanatçılar dünyaya birçok filozofun baktığı gibi bakıyorlar. Biçim için gösterilen özen özü silip süpürüyor. Eskiden bir bahçıvanın yanında çalışmışım. Bana bahçe makasını uzatmış ve bir defne ağacını budamamı istemişti. Ağaç kocaman bir saksı içindeydi, bayramlarda, özel günlerde kiraya veriliyordu. Ağaca küre biçimi verecektim. Hemen ağacın düzensizce uzamış dallarını – budaklarını kesmeye giriştim; ama ne kadar çaba gösterdiysem, bir türlü ağaca küre biçimini veremiyordum. Bir bakıyordum ağacın sağ tarafı gereğinden fazla kısalmış, düzeltmek için sol taraftaki dalları kesmeye başlıyor, bu kez de o tarafın çok kısalacağını görüyordum. Sonunda küre istenilen biçime ulaştı, ama kısalta kısalta ufacık kalmıştı. Bahçıvan düş kırıklığına uğramış, şöyle demişti: ‘Çok güzel, bir küre bu, ama defne nerede?’” (Brecht, 1976, s. 66).

Buna göre bir sanat yapıtının biçimi, içeriğin düzenlenmesiyle ortaya çıkar, bundan dolayı da yapıtın değeri tamamen söz konusu düzenlemeye bağlıdır. Sanatta biçim son derece önemlidir, çünkü biçimin göz ardı edilmesi bir yapıtın anlamını, biçim ve içerik bütünlüğünü bozabilir. Brecht’e göre biçim içeriğe aittir. Bir sanatsal yapıtın yaratımında birtakım biçimsel ögeler sanatçıda belirginleşir. Bu bakımdan sanatçı biçimi de içerik olarak görür. Yazarlar da, her akıllarına gelenleri öylesine söylemezler, bir takım kalıplara dökerek biçimlendirirler. Brecht, sanat ve edebiyat alanında biçim ve biçimcilik geliştirilmesinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Ona göre, insanların evlerini Elizabeth çağındaki gibi düzenlenmiyorsa, edebiyatta da Shakespeare’in kurgusuna bağlı kalınmamalıdır (a.g.e. s. 247-248). Gerçeğin biçim uğruna çarpıtılmasına karşı yürütülen savaş, yeteri kadar dikkatli olmayanlar tarafından salt biçimlenmeye yönelik bir savaş haline gelmektedir. Halbuki biçimden kopuk sanat, sanat değildir. Sanatta bilgi ve düşünüş bağdaştırılamaz nitelikte karşıtlıklar olarak görülmemelidir (a.g.e. s. 237).

### 2.3.2. Nazım Hikmet’e Göre İçerik ve Biçim Diyalektiği

Şiirde içerik ve biçim konusu şiirin oluşumundan bu yana tartışmaları süregelen bir konudur. Nazım Hikmet, şiirde biçim ve içeriği birbirine bağımlı bir bütün olarak ele almaktadır. Hikmet’e göre biçimi belirleyen içeriktir. İçeriğin özgünlüğü, biçimin de özgün olmasını sağlamaktadır:

Realist şiir şeklinde, renk, koku, resim, mimari, musiki ve sair unsurların da bulunması lazım değil mi? Realitede bu unsurlar mevcut değil mi? Sonra realizm yaparken basit bir formalizmle, natüralizme kaçmak temayülleri gösterilmedi mi? Valhasıl kafiye unsurları da dahil olmak üzere diyalektikman sentetik, aktif bir realist şiir şeklinde, ruhların mühendisi olan şairin, ahengi, kokuyu, resmi filan adeta nazarı itibara almaksızın basite kaçması, kolayı araması doğru mudur? Şekli tayin eden muhtevadır. İyi, doğru. Fakat muhtevada renk, koku, ahenk, resim falan filan en muğlak akışlarıyla mevcut... Kaldı ki, bu muhtevayı aktif olarak, sadece fotoğraf edesesi gibi değil, bu muhteva üzerinde müessir olarak en uygun çerçevesinde şekillenecek üslubun ne kadar çok taraflı olması lazım... Realiteyi daha yüksek, daha doğru, ona daha layık bir şekilde ifadeyi araştırıyorum (Hikmet, 1987, s. 61-62).

Hikmet, biçim ve içeriğin bir olduğunu ifade eder, ancak metodolojik olarak önceliği içeriğe tanır, sonra biçim gelir. Biçimi belirleyen, içerik olduğunu belirtir. İçeriğe uygun biçimin bulunmasıyla birliğin meydana geleceğini ve yapıtın bu noktada sanat yapıtı olacağı görüşündedir:

Öyle muhtevalar vardır ki onlarda kafiye istemez, konuşma dili – bazan şehirlinin, bazan köylünün, bazan münevverin, bazan işçinin, bazan külhanbeyinin, bazan ev kadınının vs. konuşma dili – ahengi ve imkanları yeter ve en uygun olanıdır. Lakin bazı muhtevalar vardır ki, kafiye ister – kafiye de çeşit çeşit olabilir, kafiye imkanları da hudutsuzdur – ve bazı muhtevalar vardır ki konuşma dili yetmez, daha geniş, daha mücerret, belki bundan dolayı daha renksiz bir dil ister (Hikmet, 1987, s. 78).

Hikmet alıntılanan görüşlerini kendi yazılarıyla örnekendirir. Hikmet, kendisinin yıllar boyunca içinde resim olsun olmasın kafiyesiz şiirler yazdığını, yeri geldiğinde kitap dilini kullandığını, yeri geldiğinde çeşitli uyak ve tekniklerden yararlanarak yazılarındaki içeriğe uygun biçim yaratma çabasını dile getirir. Kendi tekniğinin yanlış olmadığını ileri sürerken, Türk şiirinin biçim konusunu, kendilerinin kabul ettiği tek ilke olmasından ötürü sefalet içinde olarak nitelendirmiştir (a.g.e. s.78).

Hikmet, toplumcu bir yazar olmasından ötürü, yazdıklarının belirli bir özü olmasına önem vermektedir. Belirlemiş olduğu somut özü, uygun bir biçimde anlatmayı yeğler. Her yazısında farklı biçimi yeğleyen Hikmet için, “*biçim en doğru ifadenin şaşmaz yöntemidir*” ve yapıtının özünün gerektirdiği araçlardan faydalanır. Örneğin Hikmet’e göre “*bir destan senfoni gibi kurulmalıdır*”. Yeni içeriğe uygun şekil araştırma ve en uygun biçimi bulma döneminde Hikmet’i etkileyen Sovyet Şiiri olmuştur (Hikmet, 1987, s. 79-80). Hikmet, şiirin uyaklı ya da uyaksız, ölçülü ya da ölçsüz, bağırarak ya da

fısıldayarak, resimli ya da resimsiz nasıl yazılırsa yazılsın, yazılacak şeyin en uygun biçimi, en ustaca bulmuş olması gerektiği görüşündedir:

Şahsen kendimse, şekli öylesine öze uydurmak istiyorum ki, şekil, özü bir kat daha belirtsin, ama kendisi, yani şekil belli olmasın. Güzel bir kadın bacağına bir kat daha güzelleştiren, fakat kendisi belli olmayan ince bir çorap gibi (Sülker, 1947, s. 171-173).

Hikmet içeriğe en uygun, yalın ve şeffaf tarzda bir biçim önerisini, “*düzgün mum gibi parmaklara en sıkı sıkıya yağışan, en pürüzsüz, en süssüz eldivenin yakıştığını*” dile getirdiği örneğiyle açıklar (Hikmet, 1987, s. 83). Biçimin özgünlüğünü sağlayan içeriğin özgünlüğüdür, bu da esas olanın içerik olduğunu göstermektedir. Hikmet’in belirlemesi uyarınca, kendi dönemlerinde anlaşılmamış olan sanat yapıtları, içeriklerinden dolayı anlaşılammıştır. Ancak Balzac, Tolstoy, Zola ve Gorki gibi devirlerinde gayet iyi anlaşılmiş gerçek sanat yapıtlarıdır. Hikmet, bugün insanlar için yazılanlar biçim ve içerik bakımından güzel ve aynı zamanda gerçekse, gelecekteki insanlar için de yazılmış sayılır. Hikmet’e göre kendi devrinin insanları için yazılmış olan Don Kişot’un bir çok yönüyle gerçek ve güzel olmasından dolayı gelecekteki insanlara da hitap edecektir (Fevralski, 1979, s. 56-57).

Hikmet’in biçim ve içerikle ilgili düşüncelerini özetlemek gerekirse, Hikmet içerikten biçime doğru giderek, çeşitli biçimler dener ve içeriğe en uygun düşen biçimi seçer, fakat biçimin muhteva üzerindeki etkisini de göz ardı etmez. Hikmet karşıt öğelerin birliğine önem verir, ona göre bu birliği sağlayansa kesin olarak içeriktir.

#### **2.4. RETORİK VE RETORİĞİN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ**

Kökünü “*rhetos*” sözcüğüne dayanan söylenilmiş şey, söz anlamına gelen retorik, yunanca “*rhetorica techne*” (techne; bilim/sanat/beceri anlamındadır) ve Latince “*ars rhetorica*” ya da “*ars oratoria*” sözcüklerine denk gelen “*ik*” eki ile kısaltılmış sözcüktür. Retorik teriminin Türkçe kaynaklarda çeşitli karşılıklarıyla karşılaşılır. Dürüşken, söz konusu farklı adlandırmaları şöyle sıralamıştır:



Eski Yunanca rhetorike techne terimi ya da Latince oratio terimi “konuşma sanatı, söz sanatı, söz söyleme sanatı, belagat, söylev (ya da hitabet) sanatı, söylevcinin sanatı (ya da hatiplik sanatı, hatiplik bilimi), sözbilim, uzanlatım, aytamlık” gibi terimlerle karşılanmış ya da retorik biçimde kullanılmıştır. Ancak bazen bu terimler bir tanım şeklinde Türkçeleştirilmiş, “ikna etme sanatı, etkili söz söyleme sanatı” biçiminde karşılanmaya çalışılmıştır. Rhetor ya da Latince orator terimi ise “söylevci ya da (ya da hatip), söz sanatı ustası, konuşmacı, aytaç terimleriyle ya da rhetor ya da retorikçi terimiyle karşılanmıştır (Dürüşken, 2009, s. 3).

Gorgias’ın “*Rhetorica techne*” sözcüğünü ilk kullanan kişi olmasından dolayı retorüğün ortaya çıkış zamanı olarak Gorgias’ın milattan önce 467’de Atina’ya gelişi gösterilir (Tepebaşı, 2016, s. 15). Retorik, “*dinleyicilerin manipüle edilmesi (Platon), güzel konuşma sanatı (Quintilianus’un ars bene dicendi’si) ve ikna etmesi gereken ya da ikna etmeyi amaçlayan argüman ve söylemlerin sergilenmesi (Aritoteles)*” olarak üç şekilde tanımlanmıştır (Meyer, 2009, s. 9-10). Çok önceden beri olumsuz anlamlar yüklenen retorik, zorbalığın çökmesinden sonra Sicilya’da mal-mülk sahiplerinin kaybettiklerini tekrar kazanmak için savunma yapma durumunda kaldıkları dönemde oluşmuştur. İlk avukatlar her alanda kendilerini pazarlamayı bilen Sofistler olmuşlardır ve Sofistler bu davranışlarıyla Platon tarafından eleştirilmişlerdir. “*Sahte ya da aldatıcı argümanlara dayanan retorik kendini gerçeğin görünümüne kurban etmeyi reddeden, her şeyi ve de yararlı da olsa mahkum edilmesi gereken zıtlıkları da dile getirme eğilimindeki*” sofistlikle sürekli karşıt olarak değerlendirilmiştir. Retorik tarihini yönlendiren olay Platon’un sofistleri mahkum ettirmesidir. O zamandan beri retorik, zihnin söylem ve fikirlerle manipüle edilmesi olarak görülmüştür. (a.g.e. s. 7-8).

Aritoteles retorüğü, “*bilimin zorunlu ters yüzü*” olarak açıklamaktadır. Ona göre, bilim ulaştığı sonuçları kanıtlar, oysa ki günlük hayatta birçok sorun açıklanamayabilir. Fikirler ve görüşler birbirine uymayabilir, politika veya ahlak konusunda insanlar çeşitli düşüncelere sahiptir. Bundan dolayıdır ki manipülasyon veya aldatma ya da karşıt düşüncelere karşı tolerans olanaklıdır. Bu, ortak yaşamın kaçınılmaz gereğidir. Retorik böyle bir durumda siyaset, hukuk, yazınsal söylem ve günlük hayat söylemi için gerekli bir olumsuzluktur. Retorüğün her alan için farklılık göstermesinin nedeni önceki kesinliklerin yok olması ve tarihin getirdiği yeniliklerdir. Bu bağlamda retorik, gerçek ve mecaz olanın, açıkta olanın ve geri planda saklananın içinde barınır, şiir ve roman için

olmazsa olmaz mecazi anlatımlardan dolayı da yazınsal yaratıcıların için en önemli malzemedir (a.g.e. s. 8-9).

Retorik, ortaya çıkışından bu yana, hem teorik hem uygulamalı bir disiplin olmasından dolayı bir yandan sanat, bir yandan da bilimdir. Türkçe’de konuşma sanatı ya da söz bilimi olarak adlandırılması söz konusu belirlemeyi destekler niteliktedir (Tepebaşılı, 2016, s. 17).

#### 2.4.1. Retorik ve Poetika “Yazınsal Retorik”

Epik şairin anlattıklarını dinlemekten ziyade eylemi izlemenin ideal olduğu döneme bakılırsa edebiyatın gösteriyle ortaya çıktığını söylemek olanaklıdır. Meyer, retorik ve poetiğin çok açık olmasa da uzun zamandır birleşmiş olduğunu ileri sürmekte ve Aritoteles’e göre “*retoriğin olana ama olmayabilecek olana, poetiğin ise olmayana ama olabilecek olana yani düşsel olana bağlılığı*” ifadeleri ile yine Aristoteles’e göre retoriğin söylemle, poetiğin eylemle ilgili olduğu düşüncelerini vurgulamaktadır. Retorik, Aristoteles’in epideiktik türüne göre poetiğe yaklaşmaktadır; buna göre söylem gerçek olmasa da ahlaksal yönden okuyucunun ya da dinleyicinin olurluğunu almak durumundadır (Meyer, 2009, s. 105). Dolayısıyla poetikanın nesnesi de, yazınsal söylem olarak nitelendirilen özgül söylemin özellikleridir (Todorov, 2014, s. 37).

Aristoteles, sınırlarını net bir biçimde belirleyerek retorik ve poetiği birbirinden ayırmış olsa da, düşünce çözümlemesini retorik alanına koyar, şiir ve hitabeti yaklaştırarak inandırma kuvvetini artırır. Milattan önce beşinci yüzyıla kadar poetika ve retorik arasında kesin sınırlar koymak olanaklı olmamıştır. Antikçağ yazınsal metinlerinde Roma İmparatorluğu devrine dek poetika ve retorik ilişkileri araştırılmaya devam etmiş, bunun sonucunda retoriğin alanı gitgide genişlemiştir. Jarrety, söz konusu duruma örnek olarak Horatius’un retorikçileri, okuyucu, dinleyici ya da izleyicinin beklentilerinin, eş zamanlı olarak yapıtın ahlaksal boyutunu dikkate alarak önem vermeleri gerektiğini hatırlatmasını verir (Jarrety, 2010, s. 33).

Geçmişten günümüze kadar retorik, dilbilim, hukuk, medya, eğitim bilimleri, tiyatro, iletişim, müzik ve ilahiyat gibi farklı birçok bilimle ilintili olmuştur. Bu açıdan disiplinler

arası ve disiplinler üstü bir alandır. Tepebaşılı, antik dünyada gelişen retorığı nesir biçiminde monolog tarzı konuşmaları kapsayan bir alan olarak tanımlarken, poetığı, manzum dil kullanımının alanı olarak belirler. Retorik, diğer bir adıyla söz biliminin bilgi edinme, bilgiyi işleme ve sunma gibi işlevleri vardır. On sekizinci yüz yıla kadar retorığın alt dalı olarak kabul edilen poetika ise, üslubun yanı sıra, yazınsal yapıtların kurgulanması ve bunların gerçeklikle ilişkisini de kapsamıştır (Tepebaşılı, 2016, s. 18).

#### 2.4.2. Söz Sanatları/ Retorik Figürler<sup>19</sup>

Edebi sanatlar, retorik figürler, ya da stilistik figürler olarak adlandırılan söz sanatları retorığın bir parçasıdır. Ezra Pound “*Make It New*” adlı yapıtında retorik figürler ile yazınsallaştırma arasındaki ilişkiyi anlatan şöyle bir cümle kurar: “*Yeats’in dediklerini hatırlıyorum: Bütün hayatımı retorikten kurtulmak için harcadım... Bir retorikten türünden kurtulduğum zaman sadece bir başkasını kurmuş olduğumu gördüm.*” (Akt: Booth, 2010, s. 98). Kula’nın anlatımıyla, her dil yazınsal biçem araçlarına sahiptir ve anlatım araçları ve retorik figürler olarak da adlandırılan bu araçları sonsuz sayıda üretmeye uygundur (Kula O. B., 2012b, s. 55).

Yazınsal metinlerin okunup anlaşılmasında ve yorumlanmasında yazınsal sanatların önemli bir yeri vardır. Dilçin, Türk Edebiyatında var olan edebi sanatları, “*Mecazlar, Anlamla İlgili Sanatlar ve Sözle İlgili Sanatlar*” olmak üzere üç başlıkta toplamıştır. Mecazlar; “*teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel, kinaye, ta’riz, teşhis ve intak*”tan oluşmaktadır. “*İham, tevriye, istihdam, mugalata-i ma’neviye, tenasüb, leffü neşr, tecahül-i arif, hüsn-i ta’lil, sihr-i helal, irsad, mübalağa, tezaad, istidrak, tekrar, nida, istifham, rücu, tefrik, kat’, terdid, iltifat, telmih, irsal-i mesel ve iktibas*” anlamla ilgili sanatlardır. Son olarak sözle ilgili sanatlar ise “*cinas, kalb, iştikak, akis, iade, tarsi’, muamma ve lügaz, harflerle yapılan oyunlar, akrostiş, leb-değmez ve noktalı-noktasız ve bitişen-bitişmeyen harflere*” ilişkin sanatlardır.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Retorik figürlerin çok geniş kapsamlı olması nedeniyle, bu çalışmada sıralandırılmış olan retorik figürlerden yalnızca eser incelemesinde tespit edilenler açıklanmıştır.

<sup>20</sup> Bkz. Söz sanatlarıyla ilgili daha ayrıntılı açıklama için Cem Dilçin (1983) “*Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*”.Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Tepebaşı, her bir ögenin alt dallarına ayrıldığı Gerd Ueding’e ait retorik sistemi “konuşmanın üretim basamakları, kanıtlar ve bulunma yolları, konuşmanın kısımları, sözün işlevleri, sözün süslenmesi ve retorik eğitim” olmak üzere beş ana başlıkta toplamıştır. Bu çalışmada, Ueding tarafından hazırlanmış olan retorik sistemin Tepebaşı’nın düzenlemesini yaptığı sözün süslenmesi bölümü yer alacaktır. (Tepebaşı, 2016, s. 178-180)

Sözün Süslenmesi Ornatus				
1. İfadeyi Güçlendirmek İçin Genel Araçlar	2. Münferit Kelimelerde Süsleme			
	1. Ses Açısından Güzel Gelen Kelimeler	2. Niteleyici Kelimeler		
a) Derecelendirme		Eski kelimeler	Yeni oluşturulan kelimeler	Mecazlar
b) Telaffuz		Alışılmamış kelimeler	Yeni oluşumlar	Eş anlamlı kelimeler
c) Kısalık				Taklit sesler
d) Tanıklık				Açıklama
e) Olayın şimdiki zaman aktarımı				Anak sayış
f) Olayın mekanının taşınması				Kapsamlayış
g) Mesel				Ad sayma
				Dil mecazı
				Süsleyici ek söz
				Vurgu
				Abartı
				Metafor
				Alegori
				a) Bütüncül kapalı alegori
				b) Karşıık açık alegori
				İroni

Tablo 1: Sözün Süslenmesi (İfadeyi güçlendirmek için genel araçlar ve Münferit kelimelerde süsleme)

Sözün Süslenmesi Ornatus						
3. Kelime Bağlantılarında Kelime Süsleri						
3.1. Kelime Şemalar - Sanatları			3.2. Düşünce Şemaları, Anlam Sanatları			3.3. Kelimelerin bükülmesi
a) Ekleyerek	b) Çıkararak	c) Değiştirerek	a) Cümle yapısını ya da cümle tarzını değiştirerek	b) Anlamın netleştirilmesi veya anlamda tasarrufa gidilmesiyle	c) Sahnelemeyle ve halka hitap edilerek oluşturulan düşünce şemaları	
Yineleme. İkilemeler	Eksiltme	Devrikleme	Soru	Tezat	Sermocinatio	
Ana diplois	Zeugma	Hypallage	Soru cevap	Karşıtlam	Yüz çevirme	
Basamaklandırma		Hysteron	Kuşkucu görüntüsü	Paradoks	Düşüncenin kırılması	
Çerçeveleme		Koçutluk	Düşünce aktarımı	Kendi kendini düzeltme		
Ön yineleme		Tezat	Dinleyicinin bekletilmesi	Varsaymak		
Andil yineleme		Çaprazlama	Ünlem	Cesaretlili konuşma		
Symploke				Düşünce tekrarı		
Polypoton				Düşünce bağlama		
Eş anlamlı				İroni		
Ayrımlamak				Gösterilerek çıkarmalar		
Cinas				Öne alma		
İştak						
Asyndeton						

Tablo 2: Sözün Süslemesi (Kelime Bağlantılarında Kelime Süsü)

#### 2.4.2.a. Benzetme

Bir nesneyi nitelik, görüntü veya davranış bakımından daha iyi anlatabilmek için bir başka nesne üzerinden anımsatmaya benzetme (teşbih) denir (Aksan, 2009, s. 105).

#### 2.4.2.b. Aktarma

Benzetmenin bir sonraki evresi olan aktarmalar, dilde etkileyici ögeler olarak kullanılır. Deyim aktarmaları (eğretileme ve metafor), ad aktarmaları (düz değişmece, Metonim) ve kapsamlayış olarak türlere ayrılmaktadır (a.g.e., s. 124).

#### 2.4.2.c. Karşıtlama

Antitez olarak da adlandırılan karşıtlama, hem biçem hem de bir anlam kavramıdır. Anlatımı güçlendirmek amacıyla başvurulan karşıtlamalara sıfat türünden dost-düşman, belli-belirsiz gibi örnekler, ad türünden olanlara ise baştan ayağa, dünya ahiret örnek olarak verilebilir (a.g.e., s. 138).

#### 2.4.2.ç. Ses Simgeleri

Ses sembolizmi denilince akla ilk gelen yansıma sözcüklerdir (onomatopoeia). Ses taklidi olan yansıma sözcükler, ses ve anlam uyumunu daha açık bir şekilde gösterdiği için üzerinde en çok durulan konu olmuştur. Bu konuda en kapsamlı çalışmayı yapmış olan Zülfikar, ses taklidiyle oluşan yansıma sözcüklerin yanında işitme duyusunun haricinde farklı duyularla da ses-anlam bağıntısını sağlayan diğer ses sembolik unsurları da ses ve yapı yönüyle ele almıştır:

İnsanların yalnızca işitme duyusu ile değil, öteki duyu organlarının da yardımıyla yarattığı ya da sinirsel tepkilerin sonucu belirli bir tabii sestem yararlanarak adlandırdıkları biçimler de vardır. gıdıklan- (TSöz), parılda- (TSöz) vb. Böylece bu bakımlardan çeşitlilik gösteren ve kaynakları değişik olan malzemenin genel ve kapsamlı bir ad altında verilmesi gereği ortaya çıkmaktadır. Konu bu sebeplerle “ses yansımalı” (sound symbolism) terimi altında işlenerek Batı dilleriyle bir paralellik sağlanmıştır (Zülfikar, 1995, s. 8).

Ses sembolleri onomatopoeic (yansıma sözcükler), ideophone (fikir veren sesler), phonesthemes (“sözcük kökeninin ilk ve son hecesinde yan yana gelen iki veya daha fazla

*sesbirimin oluşturduğu ve farklı köklerde aşağı yukarı aynı anlamları temsil eden ses toplulukları”)*, size symbolism *“ünlülerin boğumlanma biçimlerine göre sesletilme esnasında ağız yolunun açıklığına göre geniş ve dar olmasının bu ünlüleri bulunduran sözcüklerin anlamları ile ilişkilidir.”*, shape symbolism (biçim sembolizmi, *“herhangi bir dil dışı görüngünün sözcük şeklinde dilde sesletilmek istediğinde ilişkilendirerek seçilmiş olan sesbirimler ve görüngü arasındaki çağrumsal ilişkiyi inceler.”*) olarak incelenmektedir (Akyıldız Ay, 2017, s. 20-23).

#### 2.4.2.d. Uyaklar

Her ülkenin şiirinde uyak (kafiye) bulunur. Uyak günümüz şiirinde etkisini yitirmiş olsa da şiiri güçlü kılan unsurdur. Uyaklar, bir takım ses eşlikleriyle sözcük ya da dize içerisinde ezberlenmeyi ve anımsamayı kolaylaştırırlar (a.g.e , s. 144-145).

#### 2.4.2.e. Yinelemeler ve Ritim

Günlük konuşmadan, şiirsel anlatıma değin her türlü dil kullanımında seslerin, sesbirimlerin, sözcük ve tümcelerin yinelendiğiyle karşılaşılır. Yinelemenin amacı ses ve anlam açısından anlatımı güçlendirmektir (Abuk sabuk, yaşlı başlı...). Şiirlerde ise aynı sesin ya da ses bileşeninin dizelerin birçok hecesinde yinelenmesine ses yinelenmesi (aliterasyon) denir (Örnek: Ser verip sır vermemek deyiminde, ver-). Ön yineleme, art yineleme ve nakarat olarak ayrılır (a.g.e., s. 151).

#### 2.4.2.f. İroni (Yerine)

Edebiyatı günlük konuşma dilinden ayrılmasını sağlayan *“öteki anlam”*dır. Öteki anlamı oluşturan hileli araçlarından biri olan ironide söylem kuşkuludur ve göstermelik bir anlam taşır. Nelson’a göre ironi, kuşkulu bir ileti oluşturur ve asıl söylenmek istenen göstermelik anlamla bir uyumsuzluk/anlaşmazlık içerisine girer (Nelson, 2010, s. 1). İroniyi yapılandıran kuşkulu ileti ve gösterilmek istenen ile gösterilen arasındaki mesafe, öteki anlamın en dikkat çekici biçimidir.

Söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adı ironidir ve özelliği, söylenen sözün aksinin ima edilmesidir. Böylece, ironinin her biçimi için geçerli olabilecek bir belirleme elde ederiz; yani fenomen öz değil özün karşıtıdır. Ben konuşurken, düşünce ya da anlam öz, sözcük ise fenomendir (Kierkegaard, 2009, s. 270-271).

Kendisi dışında bir duruma işaret etmeyi sağlama aracı olan ironi, açık ve anlaşılır bir söylemin çeşitli şekillerde şaşırtan biçimde karşıdaki kişinin zorlanması yoluyla ya da tersinden söylenmesiyle farkındalık oluşturma çabasıdır.

#### 2.4.2.g. Öykünme

Tiyatroda öykünme diğer bir ifadesiyle taklit ögesinin önemli olduğunu vurgulayan Brecht, oyuncularında olduğu gibi dekoratörlerde de öykünmenin bir imgelem olduğunu ve değiştirici bir gücü de içermesi gerekir. Bu özgürlük zorunlu nedenlere dayandırılarak açıklanmaktadır (Brecht, 1994, s. 86).



### 3. BÖLÜM BERTOLT BRECHT VE NAZIM HİKMET’TE YANLILIK VE YANLILIĞIN OLUŞTURUM BİÇİMLERİ

*“Şairin ayakları doğduğu topraklara sağlam basarken, sözlerini bütün yerküreye söyleyebilmelidir. Bazı çiçeklerin varlıklarını yalnızca yetiştikleri iklime borçlanmış olmaları elbette onların güzelliğini azaltmaz, ama başka iklimlerde yaşayamamaları varlıklarını eksiltir. Yalnızca kendi toprağında okunur, okunabilir olmak, iyi şiire yetmez. İyi şiir, doğduğu toprağın iklimini başka iklimlere dönüştürebilme gücüne, yeteneğine sahip olmalıdır. Şiir doğduğu yerlerin sesi, kokusudur. Kendi güneşini, kendi rüzgarını, kendi yağmurunu her yere taşır. Hem de gittiği yerin güneşi, rüzgarı, yağmuru olur. İyi şiir tıpkı bir çömlek gibi, vücut bulduğu toprağını başka diyarlara taşıyabilmeli, oralarda da kullanılabilir. Gündeliğin yalınlığında unutmayın: Şiir kullanışlı bir şeydir. Bir eşya gibi kullanışlı bir şey.”<sup>21</sup>*

#### 3.1. BERTOLT BRECHT VE NAZIM HİKMET

Biyografilerine bakıldığında bir çok ortak yan bulunacak olan Bertolt Brecht ve Nazım Hikmet’in bu çalışmada ortak yönleri konusunda özel yaşamlarına değinilmemiş, anılan yazıncılar yalnızca ideolojileri ve sanatsal yaratımları doğrultusunda ele alınmıştır. Brecht ve Hikmet henüz 20 yaşlarında sosyalizmi tanımış ve benimsemişlerdir. Brecht, ilk gençlik yıllarında siyasi düzeni eleştirmiş, daha sonraları Marksist öğretiyi incelemeye başlamıştır. Genç Brecht, o dönem çeşitli çevrelerde bi araya geldiği kişiler sayesinde Marksist bir kuramcı olmuştur (Thoss & Boussignac, 2010, s. 58) Hikmet ise Bolu’da öğretmenlik yaptığı sırada Rusya’da yaşananları merak etmiştir ve Moskova’ya gitmiştir. Bu seyahat onun yaşamını belirlemiştir (Hikmet, 2008, s. 1780).

Kula’nın aktarımıyla Brecht, Hikmet’in 11 Kasım 1933 tarihinde, Bursa hapishanesinde eşi Piraye’ye yazmış olduğu “*Bir Tanem*” adlı şiiri Fransızca’dan Almanca’ya çevirtmiştir. Brecht bu şiir dışında Hikmet’in “*Türkiye’de, Türkiye Röportajı*” ya da “*Fatma Ali ve Diğerleri*” olarak adlandırdığı bir oyunuyla da ilgilenmiş, Berlin Asamble’de oynanması arzuladığı şu mektubu yazmıştır (Kula O. , 2014, s. 6-8):

<sup>21</sup> Murathan Mungan (2011), *Şairin Romanı*, s.71-72

Bertolt Brecht  
Berlin NW4  
Chaussestrasse 125

Sevgili Nazım Hikmet,

Hasta olduğunuzu öğrendik.

Sağlığınıza kavuşmanız için Size iyi dileklerimi gönderiyorum.

Sizin güzel oyununuzu (Türkiye Röpotajı'nı) bizde yapabilmeyi ummuştuk. Fakat bize göre başlıca zorluk, bizim için çok zor ulaşılabilir çevrede geçen bir oyunu oynamaktır. Bunun yanı sıra, sahnelerimizin teknik bakımdan kötü durumu, sık sahne değişiminin üstesinden gelmeyi de zorlaştırmaktadır. Başka oyunlarınız var mı? Sizden daha fazla şeyler okumayı çok isteriz. Ayrıca, bir bölümünü Fransızcadan bildiğimiz şiirlerinizin bir an önce Almancaya çevrilmesini umuyoruz. Çalışmalarınız için en iyi dileklerle.

Sizin  
Bertolt Brecht  
Berlin, 10 Mart 1954<sup>22</sup>

Bu mektuptan anlaşılacağı üzere Hikmet ve Brecht oyunun Almanya'da oynanmasına ilişkin önceden bir görüşme yapmış olmalıydılar. Bu mektup dışında Brecht'in Hikmet'ten ilgilendiğinden söz edilen bir telgraf vardır. Söz konusu telgrafi Brecht'in eşi Helene Weigel Paul Wiens'e yazmıştır:

Sevgili Paul Wiens,

Brecht, Siz ve Hermlin ile Hikmet'in şiirlerinin yayımını konuşmayı çok istemektedir.

(Okunmayan tümceler vardır.)

En iyi selamlarla.  
28.1.1956  
Berlin<sup>23</sup>

Telgrafın gönderildiği "*Paul Wiens, Stephan Hermlin Max Schroeder ve Heinar Kipphardt*" Nazım Hikmet'in şiirlerinden oluşan "*Türk Telgrafları*" adını taşıyan ince bir kitap yayımlamıştır (a.g.e, s. 8).

<sup>22</sup> Mektup Prof. Dr. Onur Bilge Kula tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. Almancası için bkz. (Kula O. , Brecht, Lukacs, Bloch Sanat ve Edebiyat, 2014, s. 5-6)

<sup>23</sup> Prof. Dr. Onur Bilge Kula tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. Almancası için bkz. (a.g.e., s. 7)

Nazım Hikmet'in Brecht ve sanatı üzerine görüşlerine çok az rastlanmıştır:

Resimli Ay Ağustos 1930

... Yüzyılımızın dahi rejisörlerinden, Meyerhold'un, büyük tiyatro adamı Bertolt Brecht'in ve daha birçok batı tiyatro ustalarının üstünde Asya tiyatrosunun etkisini görmemek için kör olmalı... (Hikmet, 1987, s. 260).

Akşam Gazetesi, 9.5 1936

Bir de piyesle oyunun elbirliğiyle, birbirlerine yardım ederek tiyatroya getirdikleri yenilikler var. Zamanımızdan bir misal vereyim: Alman dramcısı ve rejisörü ve şairi Brecht'in piyesleri ve bu piyeslerin Brecht tiyatrosundaki oyunları.

Malatya Cezaevi'ne 1942 haziranında yazılmış bir mektupta şu sözleri söylemiştir:

Ha bak, bu sefer Berlin'de Brecht'le ahbap olduk. Tiyatrosuna gittim, Tebeşir Dairesi'yle, Ostrovski'nin Besleme isimli piyesini seyrettim. Güzel... (Hikmet, 1987, s. 260-261)

### 3.2. BERTOLT BRECHT

*Katılıyorum, her şeyin değiştirilmesi (düşüncesine)  
Dünyanın ve insanlığın  
Öncelikle de düzensizliğinin  
insan sınıflarının; değilmi ki iki tür insan var  
Sömürü ve Cehalet...  
Düzelttiniz mi dünyayı, öyleyse  
düzeltilmiş dünyayı düzeltin, şimdi de.  
Vazgeçin ondan!..  
Dünyayı düzelterek hakikati kusursuzlaştırdınız mı,  
öyleyse  
Kusursuzlaştırın kusursuzlaştırılmış hakikati şimdi de.  
Vazgeçin ondan!..  
Hakikati kusursuzlaştırarak insanlığı mı değiştirdiniz,  
öyleyse değiştirin değiştirilmiş insanlığı şimdi de.  
Vazgeçin ondan!<sup>24</sup>*

Eugen Bertold Friedrich Brecht 10 Şubat 1898 yılında, Münih yakınlarında bulunan bir sanayi şehri olan Augsburg'un, bir işçi mahallesinde kağıt fabrikası müdür Berthold Brecht ve Sofie Brecht'in oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Glahn'ın Mayer'den aktarımına

<sup>24</sup> Akt: Marianne Kesting (1985), *Brecht*, s.56.

göre, Augsburg şehri, Brecht'in çocukluğunda ve yapıtlarında önemli derece bir etkiye sahiptir (Glahn, 2014, s. 18). Brecht "*Ev Vaazları*" adlı ilk şiir kitabındaki "*Yoksul B.B.*" adlı şiirinde kendinden şöyle söz eder:

Ben Bertolt, kara ormanlardan.  
Karnında getirmiş şehre anam beni.  
Ama çekip gidene dek ben bu dünyadan  
Çıkmayacak ormanların soğuğu içimden (Wintzen, 1980, s. 11).

1917 yılında Münih'e tıp okumaya giden Brecht, edebiyata ilgi duymaya başladıktan sonra Berlin'e gitmiştir. 1922 yılında opera sanatçısı Marianne Zoff ile evlenmiş, bu evlilikten 1923 yılında Hanne adında bir kız çocuğu olmuştur (Grobe, 2008, s. 7). Berlin'de dramaturg olarak çalışmıştır, daha sonra Elisabeth Hauptmann, Slatan, Dudow, Hanns Eisler, ve Kurt Weill ile birlikte üretim kolektiflerinde yer almıştır. Brecht, 1928 yılında Weimar Cumhuriyeti'nin en büyük tiyatro başarısını "*Üç Kuruluşluk Opera*" ile elde etti. 1926'dan itibaren Marksizmle yoğun biçimde ilgilenen Brecht, Karl Korsch ve Walter Benjamin'le sıkı bağlantılar kurmuştur. 28 Şubat 1933'te Avusturya, İsviçre ve Fransa üzerinden Svenborg'a sürgüne gitmiştir. Svenborg'da, Almanya'nın Danimarka'yı işgal edebileceği düşüncesinden dolayı, İsveç'e, 1940'ta Finlandiya'ya ve 1941 yılında Sovyetler Birliği üzerinden Amerika'ya kaçmıştır. 1947 yılında Avrupa'ya dönmüştür. Doğu Berlin'e yerleşmeden önce 1948 yılında Max Frisch ve Günther Weisenborn'la irtibat kurmuştur. 1949 yılında Helene Weigel ile Berliner Ensemble'ı kurmuş ve bu zamandan sonra tamamen tiyatro edimine odaklanmıştır. Federal Cumhuriyet'in politik restorasyonunu eleştirmiş, ancak aynı zamanda Doğu Almanya'nın siyasi liderleriyle sık sık çatışmaya girmiştir (Bondy, 1989, s. 452). Berliner Ensemble 1954-55 tarihinde Paris Tiyatro Şenliği'nde "*Cesaret Ana ve Çocukları*" adlı oyunundaki politik odaklı sosyal eleştiri ve estetik açıdan yenilikçi tiyatro performansı, Fransız entelektüel hayatı üzerinde büyük etki yaratmıştır (Tatlow, 2001, s. 246).

Yirminci yüzyılın en önemli tiyatro kuramcılarında biri olan Brecht, aynı zamanda Alman edebiyatının en önemli modern şairlerinden biridir. Önemli didaktik ve diyalektik kısa yazılarıyla sosyal ve kültür kuramları üzerine yapmış olduğu çalışmalarla özgün bir Marksist düşünür olmuştur. Brecht Augsburg ve Münih'teki bohem yaşamından beri anti burjuva tavrına, yaşam biçiminin eleştirisine, ideoloji ve burjuvazinin sanat algısına vurgu yapmıştır. Brecht'in Marksizme yönelmesiyle birlikte söz konusu tavrını eleştirel

bir temele oturtmuştur. 14 Ağustos 1956 tarihinde geçirdiği kalp krizi sonucu yaşamını yitirmiştir.

### 3.2.1. Bertolt Brecht'te Yanlılık ve Yazınsal Yapıtlardaki Belirtileri

Brecht, Augsburg'da bir fabrika müdürünün oğlu olduğu için kendini, burjuva bir hayatın içinde bulmuştur. Çocukluğunda hiç istemediği halde bahriye yakalı bir kıyafet giyinmek zorunda olan Brecht, burjuva düzenine olan öfkesini gençlik yıllarında yazmış olduğu şu dizelerle anlatır:

Oldukça varlıklı bir ailenin oğlu olarak büyüdüm.  
Annem, babam beni herkesin giydiği bir yaka içine  
Hapsettiler  
Ve alışkanlıkların hizmetkarı olmamı istediler.  
Emir alma sanatını öğrettiler.  
Ama büyüüp kendime şöyle bir bakınca  
Hoşlanmadım kendi sınıfımın insanlarından,  
Ne emirlerinden ne de hizmete hazır oluşlarından  
Ve bıraktım kendi sınıfımı, döndüm unutulmuş sıradan  
İnsanlara (Nutku, 2015, s. 13).

Daha da ötesi Brecht, 1915 yılında yazmış olduğu savaş karşıtı temalı ödevi sebebiyle, okuldan atılma tehlikesi yaşamış, ancak bir öğretmenin, onun bir kafa karışıklığı yaşadığını öne sürmesiyle okuldan atılmasının önüne geçilmiştir. Bu bilgilerden de anlaşıldığı üzere Brecht'in kendi sınıfını terk etmesi çok genç zamanlarında olmuştur ve yaşadığı akıl açıklığı onun etrafındakilerden ne kadar farklı bir pencereden baktığının kanıtı niteliğindedir. Bu da ileriki zamanda Brecht'in sanatının temeli olacaktır.

Brecht, 1917 yılında Münih Üniversitesi'nde tıp öğrenimine başlamış, fakat yarım bırakmıştır. 1918 yılında savaş son bulmaya yakinken, gönüllü olarak sağlık yardımcılığı yapmaya başlamıştır. Hastanede karşılaşmış olduğu, kolu veya bacağı kopmuş, sakat kalmış, olan hastaları aklından çıkartamayan Brecht, o dönem insanlar arasında yaygın olan "*Ölüleri topraktan çıkartıyorlar*" deyimini "*Ölü Askerler Efsanesi*" adlı şiirinin de kaynağı olmuştur (a.g.e. s.14). Brecht, o zaman ölümüne kadar sürdüreceği savaş karşıtı duruşunu belirlemiştir.

“*Amerika Karşıtı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi*”nin soruşturması sırasında Brecht, komünist bir partiye üye olup olmadığı sorusunu ‘*Hayır, asla!*’ diye yanıtlamış, bir Marksist olduğunu burada ifade etmiş, ancak bir sanatçı ve yazar olarak bağımlı olmayı kabul etmemiştir (a.g.e. s.41).

Brecht’in yanında çoğunlukla tartışmalar yapacağı birkaç dostu bulunmuştur. Farklı düşünceye sahip olanlara, düşüncelerini geniş biçimde savunma olanağı tanımış, tezler ve anti-tezleri ayrıntılı bir biçimde inceler ve kuramlarını buna göre oluşturmuştur (a.g.e. s. 22). Svenborg’da geçirdiği zaman Brecht’in düşünceleri değişmiş, Marksizmi özümsemiştir. Dünyanın değişmesi gerektiğine inanmış, ancak bu değişimin katı bir inançla değil, eleştirel bir yaklaşımla olabileceğini düşünmüştür. Yazdığı her yazı ve oyunu, oluşturduğu kuramları kendi düşünce dünyasına göre geliştirmiştir. Brecht, dünyanın değişmesi için, akılcı bir yaklaşımla toplumcu bir devrimin olması ve “*Yeni Zaman*”ın yaratılmasına inanan Brecht, bu dönem itibariyle toplumcu gerçekçilik anlayışı doğrultusunda şiir, yazı ve eleştirilerini geliştirdi. Brecht’in yazılarının hemen hemen her cümlesi politiktir (a.g.e. s. 26 -27).

İki dünya savaşını da yaşamış olan Brecht’in, Marksist öğretinin ışığında ezilen sınıfın tarafını tutarak sosyolojik bir olgu olan savaşı da yapıtlarında ele almıştır ve “*Sanat için tarafsızlık, yalnızca egemen taraftan yana olmak anlamını taşıyabilmektedir*” anlayışıyla da hemen hemen bütün kuramsal ve yazınsal yapıtlarında karşılaşılacaktır (Brecht, 1993, s. 79). 1930’lu yıllarda Batı’da hızla ilerleyen kapitalizm sanat ve sanat eleştirisi konularında baskı göstermeye başlamıştır. Kapitalizmin amaçlarından biri de üretimin arttırılmasıdır. Üretim sürecini cazip kılmak, işçilerin daha hevesli çalışmalarını sağlamak, bu sayede üretimi ve verimi arttırmak, dolayısıyla insanlığı fabrikalara bağımlı hale getirmek gibi durumlar güdümlü sanatın ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bunun üzerine Brecht, sanatçıların makinaların güzelliği ve işlevselliği hakkında yazarak estetik bir ürün ortaya koyamayacaklarını vurgulamıştır. Brecht’in belirlemesince, yeni eleştiri, basın kurumları ve tiyatroların büyük bir baskı altında -kapitalizmin gerektirdiği üzere- üretimden yana tavır aldığını görmektedir. Yeni eleştiri, tiyatronun üretimden yana yön değiştirmesini yargılamakta ve bunun değişmesini gerekli görmektedir (Brecht, 1976, s. 38). Bu belirleme uyarınca, tiyatro, üretimin yanında ne kadar yer alıyorsa o kadar

düşünsel üretim yapmış olmaktadır. Brecht'in değerlendirmesiyle, bazı yapıtlar burjuva mülkiyet ilişkilerini veri olarak ele aldıkları için, bu yapıtlar işçi sınıfının yanında tavır almış görünselerde, onlar için burjuva mülkiyet ilişkileri değişmeyeceğinden ve bu durumu kabullenişlerinden ötürü egemen sınıfa hizmet etmiş olurlar. Brecht ise böyle bir estetiği özendirenlere, “*bu sanatın kimin yararına olacağı*” sorusunu sormalarını istemektedir.

### 3.2.2. Marksist Düşünce Birikiminin ve Bertolt Brecht'in Sanatına Etkisi

Brecht yazını oluştururken, yazını bir bütün olarak değerlendirmiş, düşüncesini geliştirirken ve ürününü oluştururken kendinden önceki yazınsal birikimlerden faydalanmaktan ve sürekli öğrenmekten çekinmemiştir:

Yazar olarak ün kazanmamdan epey sonrasına dek politika konusunda hiçbir şey bilmiyordum ve ne Marx'ın bir yapıtını, ne de Marx üzerine yazılmış bir kitabı okumuştum. Eisenstein'in çok büyük etki uyandıran filmleriyle hayranı olduğum Piscator'un ilk tiyatroları bile beni Marksizmi incelemeye itemedi... Daha sonra işletme kazası diyebileceğimiz bir olay ilerlememe yol açtı. Bir oyunda arka plan olarak Şikago'nun buğday borsasını kullanmam gerekiyordu. Bazı uzmanlara, iş adamlarına başvurarak gerekli bilgiyi hemen edinebileceğimi düşündüm. Ama böyle olmadı. Ne ad yapmış iktisat yazarları, ne de iş adamları bana buğday borsası hakkında yeterince açıklama yapamadılar. Üzerimde, sözü geçen piyasada, olup bitenlerin mantıksız olduğu izlenimi uyandı. Yeryüzünde tahıl ürünlerinin dağıtılış biçimini akıl yoluyla kavrayabilmek, tek kelimeyle olanaksızdı. Bir avuç spekülasyonun dışında, kimin bakış açısından bakılırsa bakılsın, tahıl borsası bir çirkeflikten ibaret. Planladığım oyun yazılmadı, onun yerine Marx'ı okumaya başladım ve o zaman, ancak ilk kez Marx'ı okumuş oldum (Brecht, 1976, s. 17,18).

Hitler'in Almanya'da uyguladığı faşist ve yayılmacı yol, 1920'li yıllarda Marksizme ilgi duymaya başlayan Brecht'in dünya görüşüne taban tabana zıt bir yöntemdir. Brecht kapitalizmle mücadele edilirse faşizmin ortadan kaldırılabileceğini görüşünü savunuyordu. Brecht'e göre, kapitalizmle mücadeleyle faşizmi yok edecek düzen komünizmdir:

Faşizmin de bildiği gibi, faşizmin en tehlikeli, tek gerçek düşmanı, komünizmdir. Komünizmin şimdi yeterince güçlü olup olmadığını tartmak doğru değildir. Gereken, komünizmi güçlendirmektir. Faşizmin ardından – nasyonal sosyalizm bunda haklıdır – yalnızca komünizm gelebilir, başka hiçbir şey olamaz. Kültür çökecek ya da onunla birlikte ayakta kalacaktır (Brecht, 1979, s. 74).

Brecht'e göre “*tüm barbarlıkların kaynağı*”, “*üretim araçlarındaki özel mülkiyet*”tir (a.g.e. s. 44). Üretim araçlarındaki özel mülkiyet yok olursa, tüm insanlar hem sosyal hem ekonomik olarak eşit şartlara ve eşit çıkarlara sahip olacak, üretimden de eşit pay alacaktır. Brecht'in düşlediği dünya tam olarak budur. “*Sosyalist bir toplumda bireyin yararıyla topluluğun yararı arasında çelişki olmadığını*” savunan Brecht, çıkarlar arasında temel ayrım olmadığını, bir zümrenin kötü yaşamasının diğer zümrenin iyi yaşaması anlamına gelmediğini ifade ederek, sosyalist bir toplum anlayışını benimsediğini, sosyalist düzenle birlikte dünya barışının olanaklı olabileceğini belirtmiştir (a.g.e. s. 65). Brecht sözü edilen koşulları gerçekleştirecek olan tabaka olarak işçi sınıfını işaret etmektedir:

...İlerici aydınların bildiği gibi, korkunç ve gittikçe artan zorlukların gerçek çözümü, işçi sınıfının elindedir, yalnızca işçi sınıfı, bir yandan öteki halk tabakalarını ezmeyerek ve sömürmeyerek, öte yandan da dışa karşı savaşlardan kaçınarak oluşan çözümleri amaçlayıp gerçekleştirebilir. Bu gerçek çözümler tamamiyle barışçıldır, çikış noktaları üretimdir, kendileri de üretkendirler (a.g.e. s. 102).

Marksist öğretisi, Brecht'i derinden etkilemiş, sanat kuramlarının çıkış noktası olmuştur. Bu sayede geleneksel tiyatroya karşı eleştirel bir tavır almış ve epik tiyatro türünü geliştirmiştir.

### 3.2.3. Bertolt Brecht ve Frankfurt Okulu Düşünürleri

Brecht, sanatsal yaratım sürecinde politik olanla, estetik olanı eleştirel yöntemde birleştirmeye çabalamıştır. Brecht'in bu bakış açısı Theodor W. Adorno ve Marksizmin edebiyat alanında önemli eleştirmeni Macar düşünür Georg Lukacs gibi Frankfurt Okulu düşünürlerinde de görülmektedir. Brecht her ne kadar Adorno ve Lukacs'la kişisel ve düşünsel yönden özdeş olmasa da, bu yazar ve düşünürler Aristo'dan bu yana sahip olunan *Mimesis* kavramına, diyesi sanat yapısının doğayı ve toplum hayatını taklit etmesi



gerektiği düşüncesine katılmama konusunda, bunun yanı sıra toplumu olumlu yönde değiştirme ve dönüştürme fikirlerinde birleşmişlerdir.

Brecht'e epik tiyatroyla ilgili olumlu eleştirileriyle destek veren Benjamin, Brecht ve Adorno, Modernizm akımının sanat alanında yer etmiş Marksistleri olmuşlardır. Brecht ile Lukacs, Adorno ile Lukacs, Adorno ile Brecht ve Benjamin arasında uzunca bir zaman süren Modernizm-Realizm çerçevesinde oluşan ve bir sonuca bağlanmayan tartışmalar meydana gelmiştir, Zaman zaman ortak düşünce ekseninde, Adorno ve Benjamin ile Brecht arasında birleşmeler de olmuştur (Dellaloğlu, 2007, s. 50-54).

Brecht'in estetik anlayışı ne Adorno ne de Lukacs tarafından beğenilmiştir. Adorno, Brecht'in Lukacs gibi alt yapı ve üst yapı ilişkisini yerine göre kabaca yorumlayan bir Marksisttir. Lukacs, Brecht'in politik bakımdan Marksist olduğunu ancak estetik açıdan modernist olduğunu ileri sürmüştür. Her üç düşünüre göre, tarihsel gerçekliği anlamanın bir aracı sanattır. Ancak onları birbirinden ayıran Lukacs ve Adorno'nun bazı sanat biçimlerine, özel bir bilgisel alan tanıyarak, Marksist ideolojileri geliştirmeye çalışmış olmalarıdır. Adorno modernizmi desteklerken, Lukacs Aritoteles ve takipçileri gibi sanatın tam manasıyla taklit olduğu görüşündedir. Brecht ise, politikanın estetik üzerindeki etkisine ağrılık vermiş ve gerçekçiliği, biçimsel araçları yere ve zamana göre değişim gösterebilen ideolojik bir amaç olarak görmüştür (a.g.e. s. 56).

#### 3.2.4. Bertolt Brecht'in Dünya Görüşü Açısından Sanatsal Yaratımı Değerlendirmesi

Brecht'in deyişiyile *“Tüm sanatlar, sanatların en büyüğü olan yaşam sanatına katkıda bulunur. (...) Ama herkese seslenir sanat ve çağırđıđı türküyü aslanların, kaplanların karşısına bile çıkabilir”* (Brecht, 1997, s. 48-49). Burada Brecht, her sanat dalı gibi yazın sanatının da insan yaşamındaki önemini vurgulamaktadır. Brecht'e göre yazının amacı, insan yaşamını güzelleştirmenin yanında politik açıdan etkilemek ve yönlendirmektir. Bu bakımdan diğer sanat dalları arasında, üstlendiği görev ve işlevi bakımından yazını, en üstte tutmaktadır. Yazının, düşünce ve davranışları etkilemede ne denli güçlü olduğunu

bilen Brecht, angaje olduğu sosyalizm öğretilerini halka bildirerek okuyucu/seyirciyi değiştirmeyi amaçlamıştır (Özbek, 2007, s. 3-4).

Brecht, Svenborg'da hasta yatarken Walter Benjamin ile Benjamin'in "*Üretici Olarak Yazar*" adlı makalesinde geliştirmiş olduğu yazınsal yapıtların "*devrimsel işlevini yargılamak için belirleyici bir ölçütün, sanat türlerinin düzenlenmiş bir işlevine ve dolayısıyla entelektüel üretim araçlarına yol açan teknik ilerlemenin aşamasında*" yattığını ileri süren bir teori hakkında konuşurlarken, bu teoriyi kendisini de içine koyduğu bir orta ve üst sınıf yazarlara dayanarak onaylamıştır. Brecht'e göre bu şekilde bir yazar, proleteryanın çıkarlarıyla, kendi üretim araçlarının gelişmesiyle ilgili olarak iş birliği yapmaktadır. Sadece ihtiyacı duyulan açıdan iş birliği içinde olmak, üretici olarak yazarı bu açıdan proleterleştirir. Bütünüyle proleterleşme, her bakımdan iş birliği ve dayanışmaya yol açar (Benjamin, 2017, s. 23).

Melchinger "*Politik Tiyatronun Tarihi*" adlı yapıtının ilk cildinde tiyatronun, var olduğu günden bu güne politik nitelik taşıdığını, politik olmadığı zamanlar ise tiyatro olma niteliğini kaybettiğini saptamıştır (Melchinger, 1974, s. 7).

Brecht, epik tiyatroyla ilgilenirken, diğer yandan buna bağlı olarak çok eski fikir ve projeleri de incelemiştir. Aristocu olmayan mantık, yeni ansiklopedi, davranış kuramı ve düşünceler eleştirisi bunlardan bazılarıdır. Felsefi ve öğretici bir şiir fikrinde birleşen bu etkinlikler, Brecht'i böyle bir yapıtın toplum tarafından kabul görüp görmeyeceği konusunda tedirgin etmektedir. Tedirginliğin altında yatan nedenleri, Benjamin şöyle açıklamıştır:

Bir tarafta -Brecht'in proleter sınıf mücadelesinin sorunlarıyla ve yöntemleriyle ilgili kaygılar daha da yoğunlaştıkça- hicivli ve hatta ironik bakış açısının etkisine aynı şekilde maruz bırakılması gereken kuşklar var. Ancak eğer öncelikle pratik bir yapıda olan bu kuşklar diğer, daha temel düşüncelerle özdeşleştirilirse yanlış anlaşılır. Bu daha derin endişeler katmanı edebiyattaki sanatsal ve şen unsuru, ancak hepsinden öte bazen kendini mantığa kısmen dirençli hale getiren o anları ilgilendirir (a.g.e. s. 32).

Brecht, sanatı mantık karşısında haklı göstermek için gösterdiği çabaları, onu sanatsal unsurların ortadan kaldırılmasıyla kanıtladığı sanatsal ustalık öyküsüne geri götürmüştür (a.g.e. s. 32). Brecht, bir düşünceyi anlatmayı amaçlayan Lenin ve Konfüçyüs'ün bir roman yazdığı varsayımıyla, herhangi bir zamanda çok iyi bir politik romanın yazarının Lenin olduğunu öğrenmek, düşünceleri Lenin ve roman aleyhinde değiştireceğini belirtmiştir (a.g.e. s. 25). Yaratıcı bir yazar olarak tek yanlı ve fanatizm derecesinde örgütlenmeyi hiç istememiştir.

Bize gereken tiyatro, olayların olup bittiği alanı, belli bir dönemdeki insanlar arası ilişkilerin bu tarihsel arenasını seyircilere sunmakla kalmayıp, ilgili alanın değiştirilmesinde rol oynayacak duygu ve düşünceleri yansıtan ve üreten bir tiyatrodur (Brecht, 1997, s. 23).

Brecht yazdıklarını eleştiren kesime ironik bir biçimde şu cevabı vermektedir:

Oyun sanatı genellikle kitaplarda öğretilmez. Seyir sanatı da öyle. Hatta sanattan sayılmaz seyir sanatı. Böyle bir sanattan söz açmaya görün, şu yanıtı alırsınız hemen: 'Oyuncularınız ne kadar kötü oynuyor olmalı ki, oyunlarıyla seyirciyi etkilemeleri seyir sanatı diye bir şeyin varlığını zorunlu kılıyor.' Hani sanılır ki, bir oyunda ne kadar oyunculuk sanatı varsa, bir seyir sanatına o kadar az gereksinim duyulur. İnsanları etkileme sanatını kitaplardan öğrenmek olanaksız mı görülüyor, etkilenme sanatını kitaplardan öğrenmek daha da olanaksız sayılır (Brecht, 1994, s. 7).

Brecht'e göre kapitalist üretim sistemi ve kapitalist üretim güçleri arasında git gide artan çelişki, edebiyatı da gün geçtikçe daha fazla etkilemekte, adeta ortaya çıkan bu çelişkilerin bir ifadesi durumuna getirmektedir. İnsanların toplu yaşamlarının zorlaşması, toplum yaşamını anlatmanın da zorlaşması demektir (Brecht, 1976, s. 56). Brecht, yazılan yapıtlarla ilgili olarak sorgulanması gereken şeyin kimin yararına olacağı sorusu olduğunu belirtmiştir (a.g.e, s. 36).

### 3.2.5. Bertolt Brecht Yazını Besleyen Kaynaklar

Brecht'i Brecht yapan yol üç aşamalıdır. Birinci aşamada, nihilizme eğilimli, anarşist ve karamsar bir Brecht karşımıza çıkmaktadır. Brecht, ikinci aşamada, maddeci dünya görüşünü benimsemiş, kendini disipline koymayı amaçlayan bir deneyici, üçüncü aşamada ise kendine özgü teknikleriyle etkin bir kuramcı ve uygulayıcı bir yazar

olmuştur. Brecht'in sözü edilen yazarlık gelişim evreleri kesin çizgiyle birbirinden ayrılmamaktadır. Örneğin, ilk evrelerinde ortaya koyduğu “*Geceye Trampetler*” adlı yapıtı, “*Lukullus*” ve “*Antigone*” gibi yapıtları son dönemin izlerini taşıırken, son evrede yazmış oldu “*Kafkas Tebeşir Dairesi*” ilk döneminin neo-romantik eğiliminin izlerini taşımaktadır (Nutku, 2015, s. 84-85). Georg Büchner, Frank Wedekind ve Carl Sternheim dışavurumcu tiyatronun en önemli temsilcileridir. Kendini söz konusu akım içerisine yerleştirmeyen Brecht'in, anılan isimlerden etkilendiği, ilk oyunlarındaki dışavurumcu özelliklerde görülmektedir. Her ne kadar dışavurumcu akımın etkin olduğu dönemde oyunlarını yazmaya başlamış olsa da, söz konusu akımı tehlikeli bulmuş ve karşı çıkmıştır (a.g.e. s. 69).

Brecht'in en verimli dönemi 1933-1938 yılları arasındır. Vatanına dönemeyen Brecht Skoosbostrand'da çalışmalarını yoğunlaştırmış, kuramlarını bu dönemde geliştirmiş ve “*Gerçekçi Yazım Türünün Genişliği ve Çok Katmanlılığı*” (*Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*) ile “*Düzensiz Tartımla Gelişen Uyaksız Şiir Üzerine*” (*Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen*) gibi önemli yazıları bu dönemde yazmıştır. *Galile'nin Yaşamı*, *Cesaret Ana ve Çocukları*, *Sezuan'ın İyi İnsanı*, *Lukullus'un Sorgulanması*” oyunlarını da bu dönemde kaleme almıştır (a.g.e. s. 25).

### 3.2.6. Bertolt Brecht'in Oluşturduğu Sanatsal Kuramlar

*Toplumsal sistem başka gözle görülmezse, anlatılamaz*<sup>25</sup>

#### 3.2.6.a. Epik- Diyalektik Tiyatro

Ayşın Candan, “*epos*” yani destan sözcüğünden türeyen epik kavramını, ağırlıklı anlatı biçimine sahip bir niteliği olan yazınsal bir tür olarak tanımlamaktadır. Tragedyanın kişiler arasında geçen gerçekçi diyaloglarla meydana gelen dramatik bir anlatımla kapalı bir bütündür, epik oyun ise epizot duraklarından oluşan, çizgisel düzeyde gelişen, açık bir biçim olarak betimlenmektedir (Candan, 1997, s. 156). Yirminci yüzyılda ortaya çıkan,

<sup>25</sup> Bertolt Brecht'in Danimarka'da sürgünde aldığı bir not. (Akt: Becker, 2000, s. 42)

Marksizmin siyasal, ekonomik ve felsefi tahlillerini tiyatroya yansıtan epik tiyatronun tekniklerini, Piscator ve Brecht oluşturmuştur.

Brecht'in Berlin'den Münih'e gittiği 1924 yılında, Georg Grosz ve Walter Mehring gibi sanatçıların temsil ettiği Dadacılık ya da Neo-Realizm adı altında yapılan yaratımlar salt kuru politik bir mizah haline gelmiştir. Bir süre Dadacılığa yönelmiş olan ve o dönem genç bir yönetmen olarak Volksbühne'nin başına geçen Erwin Piscator, sahne önünde ve sahne gerisinde kullanmaya başladığı, epik tiyatro olarak adlandırdığı birtakım yeni teknikler geliştirmiştir. O dönem Brecht, Piscator'un yanında çıraklık yapmıştır.

Politik yönelimli tiyatro ilk olarak Meyerhold'la başlamış, Erwin Piscator'la birlikte kurumsallaştırılmıştır. Piscator, politik tiyatro kuramını ve epik tiyatro kavramını "*Politik Tiyatro*" adlı kitabını yazma amacını belirtirken şöyle açıklamıştır:

... tiyatromuzun sanatsal başarısının ya da başarısızlığının, politik görüşlerimizin başarısı ya da başarısızlığıyla eş tutulabileceği bir dönemde (1929), tiyatro çalışmalarımızın biçim ve içeriğinin geçerliliğinin onaylanması şansa bırakılmazdı. Epik, yani politik tiyatronun temel olgularının açıkça ortaya konulması gerekiyordu. Sonuç olarak bu kitap yazıldı (Piscator, 1985, s. 41).

Tiyatroda değişikliğe gidilmesini öneren Karl Marx ve Friedrich Engels'ten etkilenen Brecht, klasik tiyatronun alışılmış kavram, yapı ve araçlarını reddeder. Robert Leach, da Marx'ın felsefecilerin dünyayı sadece farklı açılardan yorumladığını, fakat asıl meselenin onu değiştirmek olduğu görüşünü yinelemiştir (Leach, 2004, s. 116). Bu değişim fikri ile Brecht, tiyatronun gelenekselleşmiş kurallarına karşı çıkmış, bunun sonucunda tiyatroya *Epizotik yapı*, *Gestus*, *Tarihsellik* ve *Yabansılaştırma* gibi kavramlar kazandırarak epik tiyatronun yapısını oluşturmuştur. Bentley, Brecht'in söz konusu kavramları açıklamak için oyun yazdığını belirtmektedir (Bentley, 2008, s. 10). Dramatik tiyatrodan en önemli farkı düşünmeye ve sorgulamaya yönlendirmesiyle epik tiyatro, okuyucu ya da seyirciye tarihsel gerçeklikle ilgili farkındalık oluşturmasını amaçlamaktadır.

Brecht, “*Dramatik Tiyatro*” ve “*Epik Tiyatro*” arasındaki ayrımları “*Mahagonny Kenti'nin Yükselişi ve Düşüşü*” adlı yapıtında ortaya koymuştur:

<b>Dramatik Tiyatro</b>	<b>Epik Tiyatro</b>
Eylemlerle çalışılır.	Anlatıya başvurulur.
Seyirci sahnedeki aksiyona karıştırılır.	Seyirci gözlemleyici olarak tutulur
Seyircinin etkinliği (aktivitesi) harcanıp tüketilir.	Seyircinin etkinliği (aktivitesi) uyandırılır.
Seyircide birtakım duyguların uyanması sağlanır	Seyircinin birtakım yargılara varması sağlanır
Seyirciye bir yaşantı sunulur	Seyirciye bir dünya görüşü iletilir.
Seyirci olaya karıştırılır.	Seyirci olay karşısında tutulur.
Telkinle iş görülür.	Kanıtlarla çalışır
Seyircinin duyguları olduğu gibi alıkonur.	Duyguları ileriye götürülerek seyircinin birtakım bilgilere ulaşması sağlanır.
Seyirci, sahnedeki olayın ortasında, olayla bir özdeşleşme içindedir.	Seyirci olayın karşısında, olayı inceler durumdadır.
İnsanın bilinen bir varlık olduğu varsayımı benimsenir.	İnsan inceleme konusu yapılır.
İnsan hiç değişmez.	İnsan değişir ve değiştirir.
Seyircinin ilgisi oyunun sonun üzerinde toplanır.	Seyircinin ilgisi oyunun yürüyüşü üzerine çekilir.
Her sahne bir ötekisi için vardır.	Her sahne kendisi için vardır.
Organik bir büyüme	Montaj tekniği.
Olaylar düz bir çizgi üzerinde gelişir.	Olaylar eğriler çizer.
Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu içerir.	Olaylar sıçramalıdır.
İnsan durağan bir nitelik taşır.	İnsan oluşum süreci içinde verilir.
Düşünce varoluşu yönetir.	Toplumsal varoluş düşüncüyü yönetir.
Duygu egemendir.	Us egemendir.

Tablo 3: Brecht'in Dramatik Tiyatro ve Epik Tiyatro Ayrımı (Brecht, 1997a, s. 43-44)

Brecht, bu tablonun birebir karşıtları değil, yalnızca vurgulamadaki yer değiştirmeleri gösterdiğini, “*bir olayın sunumunda yer yer duygusal telkin ya da ussal ikna yollarından birinin*” seçilebileceğini belirtmiştir (Brecht, 1997a, s. 43). Brecht’in dramatik tiyatro ve epik tiyatro arasındaki belirlediği ayrımlar uyarınca, Dramatik Tiyatro seyirciyi empati yoluyla olaylara dahil eder oyunu sergilerken, epik tiyatro diyalektikler aracılığıyla seyirciyi düşünmeye ve kendisinin karar vermesine teşvik ederek, seyirciyi harekete geçirir ve canlı tutar. Dramatik tiyatrodaki öneriler sunulurken, epik tiyatrodaki fikir çatışmaları vardır. Dramatik tiyatrodaki oyun doğrusal şekilde ilerlediği için birbirine bağımlı sahnelerden oluşur, epik tiyatro da ise olaylar inişli çıkışlı olduğundan dolayı her sahne kendine özel bağımsız sahnelerden oluşur. Dramatik tiyatrodaki düşünce gerçeğe karar verirken, epik tiyatrodaki sosyal gerçeklik düşüncüyü yönlendirir ve seyirciyi eleştirel bir gözlemciye çevirir. Wintzen, Brecht’in belirlemesine göre “*tiyatro artık bir eylem değil, bir anlatıdır*”. Anlatı durumunda, dramatik olaylar yerine diyalektik öz ve kanıt sistemli bir şekilde vurgulanmaktadır. Evrensel anlayışla beraber insan artık dramın konusu olmaktan çıkmıştır. İnsan tarihsel süreç içinde bir durumun değişke, belirsiz ve hareketli bir kurbanı ve gelişen olaylarla bu olayları meydana getiren koşulların toplumsal bir bütünü olmuştur. Bundan dolayı Brecht, dramlarıyla izleyiciden katılma ya da birleşme beklemez, aksine izleyiciden eleştirel gözlem yapmasını, tavır almasını ve kışkırtmasını istemektedir (Wintzen, 1980, s. 40).

Dramatik oyunda her sahne tema etrafında şekillenir, Brecht’in epik tiyatrosunda ise sahneler arasında birlik yoktur ve epizodik anlatım temel yöntemidir. Willet’e göre anlatımın etkisi konu ve sahneden daha fazladır ve Brecht’in epizodik stiliyle, insan artık sabit bir figür olmaktan çıkarak, sürekli değişen çelişkili bir karaktere dönüşmektedir (Willet, 1977, s. 172-173).

Elimizin altında bulduğumuz tiyatro, toplumun (sahnedeki görüntüleneni) yapısını toplum (salondaki seyirciler) tarafından etkilenebilir gibi sergilemeye yanaşmaz. Yaşadığı çağın toplumunu ayakta tutan bazı ilkelere karşı çıktığı için, Oidupus ölümüne yollar; Tanrılar düzenler bu işi, Tanrılar ise eleştirilemez. Shakespeare’in oyunlarında yazgılarının yıldızlarını göğüslerinin içinde taşıyan tek başınalığın o büyük kişileri, karşı durulamayan sonuçsuz ve ölümcül Amok koşularını koşar durur, kendi kendilerinin kanlısı olurlar. Onların bu yıkılışında ölüm değil, yaşam yüz karasıdır, felaket eleştirilemez. Nereye bakılsa insanlar kurban edilmektedir! Barbarca eğlenmeler! Barbarların kendilerine özgü bir sanatları olduğunu biliyoruz. Biz de, bir başka sanatı yaratıp koyalım ortaya (Brecht, 1997, s. 22).

Brecht, edebiyat tarihi içerisinde de rastlanılan epik tiyatroyu, tiyatro ve destan arasındaki kesin çizgileri kaldırmak suretiyle modernizme dahil etmeye çabalamıştır.

Brecht'e göre çocuk tiyatrolarında *yabancılaştırma/yabansılaştırma* etkisi sırasında yapılan sunum yanlışları oyuna epik nitelik kazandırır. “*Edward II*” oyununun Münih gösteriminin provası yapılırken kırk beş dakika boyunca bir savaş sahnesi yer almaktadır. Yardımcı yönetmen ve Brecht askerlerle baş edemeyince, provayı izleyen yakın arkadaşı Valentin'e askerlerin sorununun ne olduğunu sormuştur. Valentin, “*Solgunlar, korkmuşlar.*” diye bir yanıtlamıştır. Bunun üzerine Brecht “*Yorgunlar*” demiş ve askerlerin yüzüne kalın bir tebeşir tabakasının verilmesiyle epik tarzı keşfetmiştir (Benjamin, 2017, s. 35).

Köln Radyosu'nda gerçekleştirilen bir söyleşide, söyleşiyi yapan radyo programcısı eski oyun tekniğinin etkisini yitirdiği durumda, Almanya'da oyun sanatının yenilenmesi ve dirilebilmesi için, Paris ekolüne özenmek yerine, eskisinden bambaşka bir tekniğin gereksinimini vurgulamaktadır. Bunun üzerine Brecht, radyo programcısına epik oyun sanatını kastedip etmediğini sorar, radyo programcısı Brecht'in oluşturduğu epik oyun kuramından söz ettiğini onaylar ve Brecht epik oyunla ilgili olarak şu açıklamayı yapar:

Doğru, epik oyun kuramını bizler geliştirdik kuşkusuz ve birkaç da epik oyun kotarmayı denedik. (...) Ama epik oyun yazma yolundaki denemeler çok daha öncesine uzanır. (...) Bilimin, o büyük atılımını yaptığı dönemde, yani bir önceki yüzyılda. Naturalizmin başlamasıyla Avrupa'da epik oyun sanatının da temeli atıldı. Uygar denen öbür ülkelerden kimisi örneğin Çin ve Hindistan söz konusu oyun tekniğini daha iki bin yıl önce geliştirmişti. (...) Naturalistler (Ibsen, Hauptmann) yeni romanlardaki yeni konular sahneye uygulamaya çalışmış, ancak bunun için romanların kendi biçiminden değişik bir biçim bulamamış, yani epik biçimi seçmişlerdi. Ne var ki, hemen dramatik yetenekten yoksunlukla suçlanarak epik biçime sırt çevirmiş, epik biçimle birlikte yeni konulardan da el çekmişler, böylece söz konusu atılımda bir duraklama baş göstermişti. Naturalistlerin yaptığı her ne kadar yeni konular arayıp bulmaya yönelik bir atılım gibi görünüyorsa da, gerçekte epik oyun biçiminde ileri bir adım niteliği taşımaktaydı (Brecht, 1997a, s. 92,93).

Brecht'e göre, oyun sanatı kaynağı tam olarak bilinemese de bir geçmişe sahiptir ve edebiyat alanında son elli yılda yapılan çalışmalar epik oyun sanatına ulaşmayı hedeflemektedir (Brecht, 1997a, s. 93).

Seyirci ve oyuncu ayrımının korunduğu epik yöntem, diyalektik devrimci bir edime yönelir ve bu noktada epik, diyalektiğin hazırlayıcısı durumundadır. Diyalektik yöntemle



birlikte, karşıt iki durum olarak değil, aynı şeyin çelişen taraflarının gösterimi ve toplumsal-tarihsel koşulların temsili olan çelişkileri açığa çıkarmaktadır. Fransız sinema yazarı ve araştırmacısı Barthelemy Amengual Brecht'in "*Sinema Yazıları*" adlı kitabının "*Mesel ve Alegori*" bölümünde, Brecht'in Berliner Ensemble'daki yardımcılarından birinin anlatımıyla şunları aktarmıştır:

Epeydir, daha sorular sorulmadan yanıtlarını veren bağıntılar kurmuştuk kafamızda. Brecht böyle bir davranışı bir incelik yoksunluğu olarak niteliyordu. Bu yalnız onun canını sıkmakla kalmıyor, çok da tersine gidiyordu. Lokmalarının başkası tarafından çiğnenmesini sevmiyor, kendi kendine yeekten zevk alıyordu. (...) Bükülmez karakterler, katı alın yazıları, *yaşayan her şeyi yiyip yutan düşünceler* onun için hep 'tiyatro' ydu. Son zamanlarda Brecht tiyatrodaki diyalektikten çok söz ediyordu. Artık tiyatrosuna, biraz da gülümseyerek, 'diyalektik tiyatro' adını veriyordu. (...) Onun için diyalektik, bir olayı daha canlı biçimde yansıtmaya olanağıydı. (...) Bir gün kara olan, ertesi gün beyazdı (Brecht, 1977b, s. 152-153).

Özüyle toplumcu olan sanat, biçimiyle farklı akım ve çabasıyla önceki sanat türlerinden daha korkusuz, zengin ve bütünü kapsayan bir sanat özelliği taşımaktadır. Bu duruma uygun düşen dizeler yine Brecht'in "*Diyalektiğe Övgü*"süne aittir:

Yaşadığın sürece asla deme hiçbir zaman.  
Kesin değildir kesin olan.  
Bu işler böyle sürüp gitmeyecek...

ve

Sona ermeden gün, gerçekleşir asla dediğin (Akt: Fischer, 2012, s. 138).

Brecht *diyalektik yöntemi* ile sınıflar arası ilişki ve çelişkileri ortaya koyup açıklamaya çalışmıştır.

### 3.2.6.b. Yadırgatım (Yabansılaştırma/ Yabancılaştırma)<sup>26</sup>

Brecht'ten önce de var olan ve kullanılan "*yabansılaştırma*", Brecht'le birlikte daha sistematik hale gelerek uygulanmıştır. Brecht için bir oyun üzerinde kafa yormak,

<sup>26</sup> Bertolt Brecht'in epik tiyatro öğretisinin temel kavramı olan ve Almancası "*Verfremdung*" olan ve genellikle Türkçe'de "*Yabancılaşma veya Yabancılaştırma*" olarak çevrilen bu kavramı, Prof. Dr. Onur Bilge Kula, "*Kant Esetetiği ve Yazın Kuramı*" adlı yapıtında *Yabancılaştırmanın*, Marx'ın, sömürü sürecinde, insanın insanlığından uzaklaştırılmasına yönelik edimlerini anlattığı *Entfremdung* kavramına denk düştüğü için, anılan kitapta *Verfremdung* kavramının karşılığında *yadırgatım ya da ayrıştırmam* olarak kullanmıştır (Kula O. , 2008, s. 50). Bu çalışmada da *yabancılaştırma* kavramı, yararlanılan kaynaklarda olduğu şekilde kullanıldığı için yer yer farklı kullanılmıştır.

toplumu ve devleti değiştirmek, ve ideolojileri ayrıntılı biçimde incelemek demektir. Brecht'i bu değişim düşünceye götüren emekçinin kendi emeğine yabancılaştırıldığı düşüncesiyle, bu sorunu gidermenin tek yolunun kapitalist düzenin yerini sosyalist düzenin alması gerektiğini savunan Marx'tır. Marx, felsefesini insan doğasına ve onun toplumdaki yerine dayandırmaktadır. İnsanın doğasının değişmez olduğu görüşüne karşı çıkan Marx, insan doğasıyla, insanın toplum içinde sergilediği davranış biçimlerini kastetmektedir. Kaya'nın anlatımıyla *“kapitalist sistemde insan kendi doğasına yabancılaşmasıyla hem kendini emeğine, hem üretim sürecine hem de toplumsal ilişkilerine karşı da yabancılaşır”* (Kaya, 2017, s. 29). Brecht, sanatla ilgili yabancılaştırma, gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik ve biçimcilik gibi kavramları felsefeye ve politik temellere dayandırarak tarihsel ve diyalektik materyalist çerçeve içerisinde ele almaktadır. Brecht'e göre *“tiyatro, gerçeğe ilişkin etkili betimlemeler yaratabilmek ve yaratma hakkına sahip olabilmek için kendini gerçeğe adanmalıdır”* (Brecht, 1993, s. 47). Duyguları harekete geçiren yanılsamacı yaklaşımdan uzak durmak koşuluyla gerçek yansıtılabilir. Brecht, gerçeğin yansıtılmasında epik tiyatronun önemli tekniklerinden biri olan yabancılaştırmayı kullanmıştır. Yabancılaştırma etkisi ya da etmeni ile birlikte insan hayatının günlük parçası haline gelmiş sorgulanmaksızın yaşadığı durumlar, olaylar diyalektik bir şekilde gözler önüne serilmektedir. Farklı bakış açısıyla bakmaya götürülen seyirci, sorgulamaya ve bilinçlenmeye başlamaktadır.

Brecht'in tiyatro alanına getirdiği yeniliklerden biri de *“Yabancılaştırma”* etmenidir. Brecht'in epik tiyatro kuramını geliştirmesinde Çin Tiyatrosu'ndan da yararlandığı bilinmektedir. Çin Tiyatrosu'nda oyuncu kendisi ve rolü arasında mesafe koyarak, oyundaki karakteri canlandırmaz, anlatır. Brecht, Çinli oyuncu Mei-Lan Fang'ın kostüm, makyaj ve ışık olmadan izlendiğinin bilincinde olduğunu fark ettirerek oynamasından etkilenmiştir (Nutku, 1976, s. 53). Brecht'in yabancılaştırma etmenini oluşturmasında etkili olan diğer bir yaklaşımsa, Rus biçimcilerinden Viktor Şiklovski ve onun yabancılaştırma kuramıdır. Söz konusu bilgilerden ulaşılabilecek çıkarım, Brecht'in kendi yabancılaştırma tekniğini oluştururken Çin Tiyatrosu'ndan da, Rus Biçimcilerinden de yararlanmış olduğudur (Counsell, 1996, s. 103, Brooker, 1995, s. 192).

Klasik tiyatrodaki Aristoteles oyunlar aracılığıyla seyirciyi gerçek dünyadan kopararak ruhsal bir arınmaya sürüklerken, Brecht tiyatroyu düşünceleri ifade etme yolu olarak görerek, seyircinin gerçekleri görmesini sağlamayı amaçlamıştır. Bunu da yabansılaştırma tekniğiyle başarabilmektedir. Yabansılaştırma etkisi yöntemiyle Brecht, insanların, bireyi ve toplumu ilgilendiren durum veya olaylarla karşılaştıklarındaki düşünce ve davranışlarındaki kalıplaşmış alışkanlıklardan kurtarmayı amaçlamıştır. Dramatik tiyatro ve epik tiyatroyu birbirinden ayıran en önemli unsur yabansılaştırma etmenidir. Yabansılaştırma etmeni, seyircinin ele alınan olay ve karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçer. Böylece seyirci işlenen özdeşleşmediği konu ve karakteri eleştirel bir bakışla değerlendirerek bir yargıya varır.

Brecht'in kişileri önceden siyasal görüşlerin sözcüleriymiş, artık çok boyutlu kişiler olmuşlardır. Bunlar kendi vicdanları ve çevrelerindeki dünya ile boğuşan canlı insanlardır. Alegori ete kemiğe bürünmüş, gerçek dramatik bir tipolojiye dönüşmüştür. Yadırgatma etkisi burada yapay, soyut bir öğreticiliğin aracı olmaktan çıkar, en saygıdeğer türden edebi başarıları mümkün kılan bir güç olur. Her önemli tiyatro eseri, ne de olsa, sahnede karşımıza çıkan kişilerin sınırlı duyarlılığını aşacak yollar bulmakla zorunludur. Böyle bir tiyatro sanatı, genel felsefi temayı, eylemin somut olarak temsil ettiği öze uygun şiirsel bir biçimde dile getirmelidir (Lukacs G. , 1975, s. 101).

Yabansılaştırma yoluyla okuyucu veya seyirci zaman, mekan ve duygulardan uzak tutularak, karakterler ve olaylar ile ilgili eleştirel düşünmeye sevk edilir. Bu sayede seyirci veya okuyucu oyundan kendi kişisel duygularını çıkarır ve bu oyunun anlamını yakalayabilir. Brecht "*Epik Tiyatro*" adlı yapıtında yabansılaştırma etkisini şöyle açıklar:

Yabancılaştırma efektlerinin, yani birtakım olayları anlatırken, sanki bunlar bize yabancıymış gibi bir tavır takınmasının sağlayacağı yararı pek basit yoldan şöyle açıklayabiliriz: Filozof oyuncular, insanlar arasındaki olaylara ve insanlar arası davranışlara karşı seyircilerde bir yadırgama duygusu uyandırma amacı güderler (Brecht, 1997a, s. 186)

Epik tiyatro, yadırgatım yöntemiyle seyirciyi kendisinden uzak tutar ve duyguların hikayeye yansıtılmasına olanak vermediği için seyirci veya okuyucu yabancılaşmıştır.

### 3.2.6.c.Tarihselleştirme

Marksist düşüncenin önemli yöntemlerinden olan tarihselleştirme ve diyalektik, Brecht'in sanatını maddeci bir anlayışla geliştirip kullandığı yöntemlerdir. Gerçeğin düşünceyi belirlediğine inanan Brecht'in epik tiyatro kuramının temel ilkelerinden biride tarihselliktir. Brecht tarihselleştirme yöntemini güncel olanı tarihi bir duruma dönüştürerek gerçekleştirmiştir. Tarihselleştirme olarak adlandırdığı diğer bir tekniğiyle Brecht, yabancılaştırma etmenini güçlendirmeyi amaçlamıştır. Geçmişte kurguladığı oyunların, işlediği konular günceldir. Tarihselleştirme tekniği ile seyirci ve olay arasında mesafe koyarak seyirciye olayı tarafsız izleme imkanı tanımaktadır (Wilson & Goldfarb, 1991, s. 398-399). Eagleton'un belirlemesiyle;

Tiyatronun görevi, sabit bir gerçekliği "yansıtmak" değildir; karakter ile eylemin tarihsel olarak nasıl üretildiğini, geçmişte de şu anda da ne kadar farklı olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, oyunun kendisi söz konusu üretim sürecinin bir modeli haline gelir; toplumsal gerçekliğin bir yansıması olmaktan çok toplumsal gerçekliğe yansiyandır (Eagleton, 2014a, s. 81).

Parkan, tarihselleştirme kavramını, yabancılaştırmanın materyalizmin diyalektik yasalarına karşılık gelmesi gibi tarihselleştirmenin de tarih yasalarını karşılamaından dolayı, yabancılaştırma kavramının uzantısı olarak görür. Tarihselleştirme, estetikleştirme açısından tarihsel olayların işlenmesi değildir, tarihe ait olup olmaması farketmeksizin ele alınan olayın tarihsel biçimde ifade edilmesidir (Parkan, 1983, s. 42). Brecht, yabancılaştırma etmeninin tarihselleştirmeye ilişkisini, özdeşleşmenin özel olayları sıradanlaştırması gibi, yabancılaştırmanın da sıradan olayları özelleştirmesi olarak açıklamaktadır. Sıradan olaylar sıradanlıklarından çıkarılarak, özel kılmaktadır. Böylece seyirci, güncel olandan tarihsel olana geçmez, güncel olan tarihsel olmaktadır (Brecht, 1977c, s. 155). Yabancılaştırmayla ortaya çıkan tarihselleştirmeye, güncel ve sıradan olaylar belirli bir tarihin ürünü olarak sergilenir.

Tarihselleştirmeye güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak, belirli bir tarihi momentin ürünü olduğu sergilenebilir. Böylece, güncel olanın mutlaklığı tartışılabilir hale getirilerek, güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş seyirci, güncelliğin dışından bir bakış açısına sahip olarak, yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, eleştirilebilirliğini ve değiştirilebilirliğini kavrar (Parkan, 1983, s. 42-43).

Belirli bir toplumsal sistem, tarihselleştirmeyle bir başka toplumsal sistemin perspektifinden gözlemlenir, toplumun gelişmesi ve toplumun bakış açısı birbirine hizmet ederler (Völker, 1976, s. 272). Brecht, toplumsal gerçekleri, geçmiş aracılığıyla sunarken, tarihi, sosyal ve ekonomik durumların önemine dikkat çekmektedir.

### 3.2.7. Sezuan'ın İyi İnsanı (1938-1941)

Brecht okuyucu/seyircinin olaylara ve karakterlere mesafeli kalmasını sağlamak amacıyla uyguladığı tarihselleştirme tekniğine dayanarak oyun için uzak bir yeri, Çin'i seçmiştir. Değerlerini kaybetmiş bir toplumda, iyi, adil ve dürüst olmak için çabalayan insanların hayata tutunabilmeleri konusu işlenmiştir. Oyunda Sezuan kentine, yeryüzünün gerektiği kadar iyi olup olmadığını tespit etmek üzere üç tanrı yeryüzüne iner. Dünya üzerinde iyi insan olabilmek uğruna onuruyla yaşayan bir insan bile bulunursa dünya öylece kalacaktır. Fakat, Sezuan'da o dönem insanlar sefalet içinde yaşamaktadırlar. Yoksulluğun en üst düzeyde olduğu düzen içinde iyi insan olunamayacağı gösterilir. İyi insan arayışında olan tanrılar, kendilerine kalacak yer olanağı sağlayacak ilk kişiyi iyi insan olarak seçmeye karar verirler. Sucu Wang, tanrıların karşısına iyi insan olarak Shen Te'yi çıkarır. Onlara kalacak yeri sağlayan ilk kişi Shen Te olur. Hayat kadını olarak geçimini sağlayan Shen Te'ye, iyiliği karşılığında tanrılar tarafından para verilir. Aldığı parayla bir tütün dükkanı açan Shen Te yoksullara yardım eder. Her geçen gün yoksullar artmaktadır, ama aynı zamanda Shen Te de yoksullaşmaktadır. Değişen koşullar sonucu kendine yabancılaşan Shen Te, bu duruma çare bulmak için, maske takarak kendisinin tam tersi olan Shui Ta karakterine dönüşür. Shui Ta, düzene ayak uyduran acımasız ve öncelikli olarak kendini düşünen biridir. Başkalarını ezerek, sömürerek kendi durumunu düzeltir.

Genel olarak kapitalizmin insanlığı yozlaştırdığı, sınıf çatışmalarının insanların özellikle de işçilerin insan yerine koyulmadığı derecesinde yok sayılmasına neden olan, çürümüş sistem içinde insanların hayata tutunabilmek için her türlü yolsuzluğa başvurmaları, faşizmin yarattığı toplumsal, ekonomik ve bireysel güvensizlik bu oyunda değerlendirilmiştir. Brecht'in akıl ve duygunun çatıştığı dönemde yazmış olduğu bu

oyunda insanın iki yanı değerlendirilmiştir. Duygularıyla hareket eden, iyi yürekli Shen Te duygularının kölesi haline geldiği için kapitalist düzende yer bulamaz, aklını kullanarak zorbalığa dahi başvuran Shui Ta ise aklıyla hareket ettiği için şanslı ve kazançlı durumdadır.

Kapitalist düzende her şeyin meta haline gelmesiyle insan bedeni de bundan payını almıştır. Shen Te, hayatını idame ettirebilmek için fahişelik yapmaktadır. Kapitalist üretim ilişkileri, insan bedeninin de alınıp satılabilen bir meta olmasına yol açmıştır. Bu oyunuyla Brecht, toplumun genel ahlak yasalarını sorgulatmaz, Shen Te'nin tanrılara yaptığı işi itiraf etmesiyle burjuva ahlak kuralları eleştirilmek istenir. Okuyucu/seyirci Shen Te'nin dönüşümüne kilitlenir:

SHEN TE: Durun gitmeyin, efendilerim! İyi bir insan olduğuma pek inanamıyorum. İyi olmayı istiyorum, ama kiramı nasıl ödeyeceğim? Açıklayayım, yaşayabilmek için kendimi satıyorum. Yine güçlükte ayakta durabiliyorum; çünkü benim gibi birçok kadın bu işi yapmak zorunda. İyi olmak için her şeye razıyım, zaten kim iyi olmak istemez ki? Çocuk sevgisi ve namus konusunda Tanrı buyruklarını tutabilseydim elbette mutlu olurum. Komşumu kıskanmaz, kocamı aldatmaktan kaçınırdım. Kimsenin sırtından geçinmek, yardıma muhtaç olanları da kandırmak istemiyorum. Ama olmuyor, bütün her şeyle başa çıkamıyorum. Buyrukları tutamadığıma göre, rahat yaşayabilsem bari... (Brecht, 1997a, s. 162-163).

Shu Fu, Wang'ın kolunu kırar. Wang, Shu Fu'dan şikayetçi olmak ister ancak tanık bulamaz. Shen Te bunun üzerine şöyle seslenir:

SHEN TE (Şaşırmıştır) Kimse çıkıp da gördüğünü söylemeyecek, öyle mi?  
Güpegündüz herkesin önünde adamın elini kırıyorlar ve  
siz gördüğünüz halde, susacaksınız demek? (Öfkeli)  
Ey mutsuzlar!  
Kardeşinizi boğazlıyorlar, siz göz yumuyorsunuz  
Çiğlikleri duyuluyor, ama siz susuyorsunuz.  
Aramızda dolaşıp kurbanını seçiyor zorbanın teki  
Sessiz kalırsak bize dokunmaz diyorsunuz.  
Bok yiyorsunuz!  
Ne tuhaf yer burası, sizler nasıl insanlarsınız!  
Haksızlık varsa bir yerde eğer, ayaklanmalı insanlar  
Ayaklanma olmuyorsa, batsın o şehir yerin dibine,  
Yansın bitsin, kül olsun karanlıklar basmadan (a.g.e., s. 192).

Brecht, Wang'ın yaşamış olduğu bu durumla insanların kapitalist sistem karşısında nasıl sus pus olduklarını tarihsel koşullar içinde göstermiştir. Shen Te'nin seslenişi radikal bir değişime çağrıdır. Ancak oyunda Görümce adıyla yer alan karakterin “*Dünyayı biz değiştiremeyiz*” (a.g.e., s. 192) sözleriyle çelişki oluşturur. Brecht kapitalist toplumda var olan çelişkileri Shen Te ve Shui Ta üzerinden düzenin kökten değiştirilmesi gerektiğini “*Tanrıların ve İyilerin Güçsüzlüğünü Anlatan Şarkı*”yla ortaya koyar:

Bizim ülkemizde,  
 İşe yarayanlar talihli olmak zorundadır  
 Arkaları güçlüyse ancak iş yapabilirler.  
 İyilerin eli kolu bağlı  
 Tanrılarınsa gücü kalmamış.  
 Neden tankı topu yok Tanrıların,  
 Zırhlıları, bomba uçakları, mayınları,  
 Kötüleri yok etmek, korumak için iyileri?  
 Böylesi çok daha iyi olurdu hepimiz için.  
 (...)  
 İyiler uzun süre iyi kalamazlar bizim ülkemizde.  
 Çanak boşsa eğer açlar boğuşurlar.  
 Tanrıların buyruklarıysa  
 Merhem olmuyor yoksulluğa.  
 Neden gezmez Tanrılar çarşı pazar,  
 Gülümseyerek bol bol dağıtmazlar malları,  
 Ekmek ve şarapla güçlenen kişilerin  
 Dost olmalarını neden sağlamazlar?  
 (Shui Ta'nın maskesini yüzüne geçirir onun sesiyle şarkıyı sürdürür)  
 Yiyebilmek için bir öğle yemeği  
 Katı yürekli olmak gerekiyor zenginler gibi.  
 Ezip geçmeden on iki kişiyi  
 Yardım edilemiyor bir yoksula bile.  
 Neden seslenmiyor  
 Tanrılar yüce katlara İyilere iyi bir dünya borçluyuz diye?  
 Neden iyilerin yanında değiller tankla topla?  
 Versinler ateş emrini (a.g.e., s. 194).

Varoşların Meleği (s.187) olarak nitelendirilen Shen Te'nin, kötü kalpli Shui Ta'ya dönüşmesi toplumsal ilişkilerinde yaşadıkları yabancılaşmadan kaynaklanmaktadır. Yoksullar için iyiliği maddi olarak yarar sağlayandır, buna göre kötülüğün de kaynağı maddi çıkardır:

SHEN TE: Siz niye bu kadar öfkelisiniz?  
 Yorucu değil mi insanın insanı ezmesi?  
 Bak çaba göstermeyip açgözlü olanlara  
 Nasıl şişiyor şakaklarındaki damarları  
 Normal olanı yap uzat elini birine  
 Ve yardım et ona aynı doğallıkla.  
 Yalnızca açgözlüler yorulurlar. Oysa  
 Ne baş döndürücüdür bir şey verebilmek!  
 Ne mutluluktur dost olabilmek!  
 Güzel sözler, keyifli hoş bir soluk gibi  
 Çıkıvermeli ağızdan (a.g.e., s. 217).

Brecht yazarlığının ilk evresinde iç disiplini henüz sağlayamamıştır. Dünya görüşünün tam olarak belirmediği bu dönemde dünyada ters giden bir şeyler olduğunun farkındadır. Bunu hem tanrıların, hem de Shen Te'nin ağızından dile getirmiştir. Birinci Tanrı şöyle der:

1.Tanrı: .... Ne biçim bir dünya bu? Her yanda sefalet, bayağılık, pislik!  
 Doğayı da katletmişler. Güzelim ağaçları tellerle idam etmişler.  
 Dağların ötesinde duman bulutlarından göz gözü görmüyor.  
 Gök gürültüsünün yerini top sesleri almış. Bütün bunların arasında  
 paçasını kurtarabilen tek kişiye rastlamadık (a.g.e., s. 235).

Söz konusu alıntıda tanrılarla aynı doğrultuda düşünceye sahip olan Shen Te, üç tanrıya şöyle soru yöneltir:

Shen Te: Bir terslik var sanki sizin şu dünyanızda  
 Niçin kötüler ödüllendiriliyor da  
 Sert cezalar bekliyor iyileri? (a.g.e., s.241).

Shen Te, böylesi bir dünyada hem iyi olmanın hem de yaşayabilmenin zor olduğunu anlar ve ayakta kalabilmek için kendine bir kuzen yaratır ve böylece Shui Ta ortaya çıkar. Shui Ta, Shen Te'nin aksine bencil ve merhametsizdir. Tanrılar tarafından yargılandığı sahnede yaptıklarından dolayı kendini şöyle savunur:

SHEN TE: Evet benim. Hem Shui Ta, hem Shen Te'yim.  
 Benim ikisi de. |  
 Şu eski buyruğunuz var ya



İyi ol ve yaşa, diye  
 İşte yıldırım gibi o böldü beni ikiye.  
 Bilmiyorum neden?  
 Başkalarına iyilik derken  
 Kötülük ediyorum kendime.  
 Çok zor, kişinin yardım etmesi  
 Başkalarına ve kendisine (a.g.e., s.241).

Brecht “*Sezuan’ın İyi İnsanı*”na bir son belirlemez, çünkü Brecht’e göre “*Epik Tiyatro, sergilenen sahnelerle ilgili pratik açıklamalara yer verir; öyle açıklamalar ki, toplumsal olaylara müdahale olanağını sağlayabilsin*” (Brecht, 1997a, s. 103).

İnsan mı değişmeli, dünya mı yoksa?  
 Başka Tanrılar mı olmalı?  
 Ya da hiç mi olmasın Tanrı!  
 Şaka değil, gerçekten fırlatıp atılmışız!  
 Tek çıkar yol bu karmaşada:  
 Siz kendiniz düşünün bütün bunları,  
 Ne türlü yardım etmeli ki iyilere bu dünyada  
 Doğru dürüst yaşayabilsin ömrü boyunca.  
 Sayın seyirciler, hadi, bir son bulun bu oyuna. .  
 Güzel bir son olmalı, olmalı olmalı, olmalı! (a.g.e., s.244).

Brecht bu yapıtıyla burjuva-kapitalist düzende, duygusallığın insanın iyi yanını sergilemesine rağmen, çoğu kez insanı yıkıma uğrattığını göstermiştir. Akılcı davranış tutumu ise, insanı kötü biri yapsa da söz konusu düzende insanın ayakta kalmasını sağlamıştır. Brecht’e göre, doğru bir düzenin sağlanmasıyla akıl-duygu çatışması yok olacaktır. Bentley, Brecht’in bu oyunun konusunun karmaşık olmadığını belirtirken, oyunu ayrıcalıklı kılan unsurların, Brecht’in öğretilerini sanatsallaştırma biçimi olduğunu ileri sürer. Bentley’in belirlemesine, “*Sezuan’ın İyi İnsanı*”nda ileti net ve katı olmasına rağmen insanın yüzüne öfkeyle çarpılıyormuş gibi hissettirmemektedir. Brecht iletisini ustalıklı ve epik biçimle işlemiştir, sert fakat ağır olmayan kibar diyaloglar oluşturmuştur. Anlatım şiirsel olmasına rağmen süslü değildir ve şarkılar *Brechtien* biçimle yazılmıştır (Bentley, 1955, s. 225).

### 3.2.8. Cesaret Ana ve Çocukları (1938-39)

Brecht'in oyunlarında, tarihselleştirme yoluna başvurarak savaş temasının sıkça işlendiği görülmektedir. Brecht, 11 perdeden oluşan bu oyunu sürgünde olduğu dönem Danimarka'da 1939'da yazmıştır. Almanya, Polonya ve İsveç'in mekan olarak seçildiği, Otuz Yıl Savaşlarını konu edinen tarihi bir oyun olan "*Cesaret Ana ve Çocukları*"ndaki Cesaret Ana karakteri Grimmelshausen'in "*Simplicissimus*" adlı yapıtından esinlenerek oluşturulmuştur (Nutku, 2015, s. 258). Savaşın nasıl bir sömürü aracı olduğunu, kapitalist sistem ve sisteme ayak uydurarak hayatını idame ettirmeye çabalayan Cesaret Ana üzerinden eleştirmiştir. Brecht'in oyununda Otuz Yıl Savaşlarını seçmesinin nedeni olarak, söz konusu savaşların tarihsel açıdan Almanya ve İskandinav ülkeleri için eşdeğer olmasını gösterir. Sürgünde olduğu sıralarda İskandinav ülkeleri Almanya'nın faşist savaş hazırlığından faydalanmak istemektedir:

Oyunumu bildiğim kadarıyla İskandinavya için yazdım... O zamanlar İskandinavya'da sınırın öte yanında olup bitenlere katılmak isteyen insanların bulunduğunu hatırlamak, bugün oldukça zor geliyor (Brecht, 1997, s. 248).

Oyunda tercih edilen savaş teması Brecht için güncel bir temadır ve bu oyunla birlikte savaşın ne denli korkunç bir gerçek olduğu yeniden gözler önüne serilmiştir. Tarihi seyirindeki olaylara bakıldığında, Almanya'nın geçmişten ders çıkarmaması sonucu alt sınıf hep zarara uğramaktadır:

Tarihsel olarak bakıldığında oyun, savaştan iş çıkarmak isteyen ama her şeyini yitiren bir küçük satıcının yaşantılarını sergilemektedir, savaş ona kör talihin oyunu olarak gelmez, tersine, savaşın büyükler için karlı bir iş olarak yapıldığının farkındadır. İşte bu kara ortak olmak istiyor. Onun kaderi, bireyi aşarak genel simgesel bir anlam kazanmakta. Soygun savaşları çıkararak başkalarını ve kendini yok edip, gene de tüm felaketlerden hiçbir şey öğrenmemiş olan Almanya'nın tablosu çıkıyor ortaya (Onay, 1985, s. 157).

Üç çocuk sahibi olan Cesaret Ana savaş sıralarında askerlere satmış olduğu malzemelerden kazandıklarıyla geçinmektedir. Oğlu Schweizerkas bir alayda muhasebe işlerini görür. İmparatorun askerleri alayı basınca para kutusunu saklar. Bu dürüst

davranışı onun ölüme mahkum edilmesine yol açar. Cesaret Ana parayı ödeyerek oğlunu kurtarabilir ancak, pazarlığı fazla uzattığından oğlunu kurtarmak için çok geç olur. Schweizerkas öldürülür. Komutan, Cesaret Ananın diğer çocuğu Eilif'i, köylülerden aldığı yirmi adet sığır için kahraman ilan eder, aynı eylemi barış yapıldığında tekrarlayınca hırsızlıkla suçlanarak öldürülür. Cesaret Ana'nın kalan son çocuğu dilsiz Kattrin ise, kent kuşatılacağı haberini alınca, çocukları korumak amacıyla elinde bir davulla herkesi uyarmak ister ve bu yüzden düşman askerleri onu da öldürür. Cesaret Ana, çocuklarını savaştan korumak için uğraşır, fakat başarılı olamaz. Üç çocuğunu da savaş yüzünden yitirmesine rağmen, barış olmasını istememektedir. Çünkü Cesaret Ana'ya göre barışın sağlanırsa, askerlere artık bir şeyler satamayacak ve geçinemeyecektir. Cesaret Ana, çocuklarının öldüğünü öğrendikten sonra bile, malzemeleriyle dolu arabasıyla savaş alanına doğru gitmektedir.

Brecht için içinde bulunulan dünyada erdemin karşılığını bulmak zordur. Brecht bir yandan yozlaşmış düzende erdeme en çok ihtiyaç duyulacağını söylerken bir yandan da *"bozuk düzende sağlam çark olmaz"* sözünde olduğu gibi, söz konusu düzende erdemin budalalık olduğunu Cesaret Ana, Anna Fierling üzerinden değerlendirmiştir. Cesaret, aşçıyla yapmış olduğu konuşmada tanımadığı komutanın kötü birine benzediğini söyler. Bunun üzerine aşçı, komutanın çok yemek yemesinden şikayetçidir, fakat aşçıya göre bu oburluk komutanı kötü biri yapmaz. Cesaret Ana, komutanın yiğit bir asker peşinde olduğunu, hareket planı yapmasını bilen bir komutan olsa sıradan bir askerle bile işini görebileceğini, bu nedenle bu erdemli davranışın ardında mutlaka bir bit yeniği olduğunu ifade eder:

CESARET ANA: ...bir bit yeniği vardır. Bak mesela, bir komutan ya da bir kral aptal olur, adamlarını da bok yoluna sürüklerse tabii onların cesur olmalarını ister. Eh cesaret bir meziyettir. Cimri ve askeri azsa, her bir erin Herkül olmasını ister. Eğer vurdumduymaz ise, hiçbir şeyi takmıyorsa, askerlerin yılan gibi kurnaz olmaları gerekir, yoksa işleri bitiktir. Çok fazla şey isteniyorsa, askerlerin sadakata epey ihtiyacı vardır. Görüyorsun ya, iyi bir kralı ya da iyi bir komutanı olan iyi bir ülkenin ihtiyacı olmayan erdemler. İyi bir ülkede erdemler gereksizdir. Herkes alelade, orta zekalı, hatta korkak da olabilir (Brecht, 1997b, s. 21).

Brecht'in kapitalist düzenin bir temsilcisi olarak karakterize ettiği Cesaret Ana savaşı şu sözleriyle desteklemektedir:

Dil uzattırmam savaşa. Neymiş? Zayıfları silip süpürürmüş. Onların hali barışta da perişan değil mi? Erbabı için savaş nimettir, nimet (Brecht, 1997b, s. 51).

Din uğruna yapılan kutsal bir savaş olduğu ileri sürülen bu savaş için Rahip tanrıya şükredilmesi gerektiğini söyler. Aşçı bu sözleri ironik biçimde destekler:

AŞÇI: Bu doğru! Yani aslında bir bakıma bu bir savaş, çünkü yakılıyor, yıkılıyor, yağma ediliyor ve hatta az bir miktar tecavüzü de unutmamak gerekir. Fakat öte yandan, diğer savaşlardan da farklı, çünkü bu bir din savaşı. Bu açık. Fakat bu susatıyor insanı. Kabul edin bunu (Brecht, 1997b, s. 26).

Kapitalist sistemin öngördüğü üzere Cesaret Ana da hayata tutunmak ve ayakta kalabilmek için savaşın gerekliliğini savunmaktadır. Brecht, kapitalist sistemi, içinde barındırdığı bazı devletlerin savaşmayı, bazılarının ise savaşmamayı tercih ettikleri uluslararası bir ekonomik sistem olarak belirtmektedir ve ona göre bu kapitalist sistem savaşı gerektirmektedir. Bu durum, Brecht'e göre, *"halkların içindeki egemen sınıfların, egemenliği ellerinde tutabilmek için egemen olmayan sınıflara karşı sürekli bir savaş vermeleri zorunluluğu"*na benzetmektedir (Brecht, 1979, s. 99). Brecht'in belirlemesine, kapitalist düzenin neden olduğu savaş, insanı aşağılık bir duruma getirmiştir. Bu düzen çarkına uyan Cesaret Ana da ağır bedel ödemek zorunda kalmış, oğlunu tanımamazlıktan gelerek onun ölüsüne dahi sahip çıkamayacak duruma düşürmüştür:

YVETTE: ... Cesedi buraya getirmek istiyorlar. Bakalım onu görünce kendinizi ele verecek misiniz diye. Sizi uyarıyorum, onu tanıyıyormuş gibi yapın, yoksa hepiniz gümbürtüye gidersiniz. Neredeyse gelirler.

(...)

ÇAVUŞ: Adı sanı belli olmayan biri yatıyor burada. Her şeyin düzenli olması için kayda geçmesi gerekiyor. Senden alışveriş ettiğine göre. İyice bak. Tanırsın belki. (Örtüyü kaldırır) Onu tanıyor musun? (Cesaret ana başını sallar.) Ne? Sen de yemek yiyen adamı tanımadın demek? (Cesaret Ana tekrar başını sallar.) Kaldırım onu. Gömün hayvan leşleriyle. Tanıyan çıkmadı!... (s. 38-39).

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere, Cesaret Ana ticari açıdan kendini tehlikeye atmamak için askerlerin ölüsünü getirdikleri oğlu Schweizerkas'ı tanıyıyormuş gibi davranmıştır. Bu kapitalist düzenin, insanın insanlığını nasıl yitirmesine yol açtığı bir kez daha gözler önüne serilmiştir. Kapitalist sistemde, egemen sınıfın işçi sınıfının gördüğü zarar karşısında kayıtsız kalıp savaşı ve koşulları lehine çevirmeye çalışması, burada Cesaret Ana'nın çocuklarını kaybetmiş olmasına rağmen soğukkanlılığını

koruyarak savaştan çıkar sağlamaya çalışmasıyla örtüşmektedir. Brecht, bu düzeni Çavuş aracılığıyla “-Çavuş “*Eğer istekliysen savaşın sırtından yaşamaya/Payını vermek zorundasın ona da.*” (s. 17). sözleriyle eleştirmiştir. Cesaret Ana, hayatını sürdürdüğü düzene karşı baş kaldırmaması gerektiğini öğrenmiştir. Brecht burada Cesaret Ana’nın yaşamak için düzene ayak uydurması gerektiği davranışıyla, tarihsel koşulların insan yaşamını yönetişini ve yönlendirişini anlatmaktadır.

Egemen sınıfların, savaş, kapitalizm ve faşizmle en çok zararı alt tabakaya yaşattığını yapıtlarında dile getiren Brecht, Marksist ideolojinin umudunun işçi sınıfı olduğunu belirtmekte ve bu nedenle alt sınıfa başkaldırmaları için “*Yoksulların cesarete ihtiyaçları vardır.*” (1999, 48) ve “*Değişim için her yola başvurmak, hiçbir özveriden çekinmemek zorundadır.*” (1977, 55) cümleleriyle değişim için cesaret çağrısı yapmaktadır. Brecht’e göre insanlığın temsilcisi olan kapitalist sistem tarafından ezilmiş olan ve çaresiz kalan işçi sınıfı ve savaşa karşı cesaret arzusu, Cesaret Ana’nın şu sözlerinde yer bulmuştur:

CESARET ANA: Yoksulların cesarete ihtiyaçları vardır. Neden? Çünkü onlar partiyi baştan kaybetmişlerdi de ondan. Onların durumunda biri için sabah erken kalkmak bile cesaret ister, ya da savaş zamanı saban sürmek kolay mıdır? Hatta çocuk doğurmaları bile onların cesur olduğunu gösterir, çünkü hiçbir umutları yoktur bu dünyadan. Birbirlerinin boğazına sarılıp , birbirlerinin analarını bellerler, ama birbirlerinin yüzüne bakabilmek için tabii cesaret gerekir. Sonra imparatorlara ve papalara tahammül ederler ki, bu olağanüstü cesaret ister, çünkü bu adamlar onların kanına girer... (s. 48).

Brecht’in ideolojisini ve sanatını, Karl Marx’ın “*Önemli olan, dünyayı yorumlamak değil, onu değiştirmektir.*” ilkesine dayandırmıştır (Aytaç, 2012, s. 300). Egemen sınıf tarafından ezilen sınıfın, kendi koşullarını değiştirmek için her türlü mücadeleyi vermeleri gerekliliğini düşünen Brecht, bu düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

Bu sınıfın her şeyi göze almaya hazır oluşunun nedeni, içinde bulunduğu korkunç durumdur. Ne olursa olsun, durumunun olduğu gibi sürüp gitmesi olanaksızdır. Değişim için her yola başvurmak, hiçbir özveriden çekinmemek zorundadır (Brecht, 1977a, s. 55) .

Savaşı önceden sezmiş olan Brecht, İkinci Dünya Savaşı bittiğinde dahi bu oyunu ne kadar seyircinin anladığı ve ne kadar insanın ders çıkardığı hususunda endişeliydi. Bunun üzerine Brecht, şu açıklamada bulunmuştur:

Otuz Yıl Savaşları Avrupa Kapitalizminin en büyük ve en uzun süren çatışmasıydı. Ancak kapitalizmin altında ve içinde yaşayan bireyin savaşın gerekli olmadığını anlaması çok zordur; çünkü savaş kapitalizm için hayati ve gerekli olan bir şeydir. Bu ekonomik sistem içinde büyükler büyüklerle, küçükler küçüklerle ya da büyükler küçüklerle çıkarları için savaşmak zorundadırlar. Artık gereksiz olan savaşı ve felaketi getiren Kapitalizmin kendi başına bir felaket olduğunun farkına varılmalıdır (Akt: Nutku, 2015 s. 266).

Brecht, savaşı doğuran kapitalizmin, felaketin ta kendisi olduğunu belirtmiştir. Brecht, Cesaret Ana karakteri ile Hitler'in 1939 yılında faşistçe "*Polonya'yı işgal etmesine gönderme*" (Brecht, 1997, s. 271) yapmaktadır:

Aslında buralardaki, yani Polonya'daki Polonyalıların bu işe karışmamaları gerekirdi. Kralımızın atlar, adamlar ve arabalarla onların topraklarına girdiği doğru, ama Polonya'da, barışı koruyacaklarına, kendi işlerine kendileri karışmaya kalktılar ve sakin sakin ilerleyen Kral'a saldırdılar. Barışın bozulmasına neden oldular, dökülen kanın vebali onların boynuna (Brecht, 1997b, s. 27).

Brecht, yukarıdaki alıntıda söz konusu İsveç'in Polonya topraklarına girmesinin anlatıldığı "*Otuz Yıl Savaşları*"yla emperyalizm yanlısı olan Hitler'in Polonya işgalini tarihselleştirme tekniğiyle ele almıştır.

Dramayla ilgili görüşlerinde Brecht'ten ayrılan Alman eleştirmen Friedrich Wolf, Brecht'le *insanları değiştirmek* hedefinde birleşiyordu. Wolf, Alman halkının kadercilikten sıyrılmasının önemini vurgulayıp, Cesaret Ana'nın bütün yaşadıklarından sonra savaştan bir şeyler öğrenip değişmesi gerektiğini savunmuştur. Brecht buna karşılık, Cesaret Ana'nın yaşadığı felaketlerden hiçbir şey öğrenmediğinin oyunda açık olduğunu dile getirmiş, oyunu 1938 yılında, savaşın çıkacağını sezdiği sıralarda yazdığını belirterek Cesaret Ana'nın hiçbir şey öğrenmese bile, kendi açısından seyircinin Cesaret'i gözlemleyerek bir şeyler öğreneceğini ileri sürmüştür. Brecht, bu oyunu gerçekçi biçimde yazdığını ilk kabul edeceklerden birinin de Friedrich Wolf olacağını belirtmiştir (Brecht , 2018, s. 312).

Tarihselleştirme yoluyla oyunlarında yabancılaştırmayı sağlayan Brecht, bu oyununda da bütün olayı ve kişileri tarihsel koşullar içinde değerlendirerek sunmuştur. Oyunun sonunda Cesaret Ana'nın çocuklarının hepsini kaybetmesine rağmen, yaşamına devam edebilmek için arabasına yönelerek işine geri dönmesi, yaşadıklarına rağmen savaşın bir nesnesi olarak savaşa hizmet etmeye devam etmesi Brecht'in söz konusu görüşünü kanıtlamaktadır. Marksist Estetik görüşüyle insanları içinde bulunduğu şartlara bağlı olarak ekonomik süreçlerle ve tarihsel koşullar içerisinde değerlendiren Brecht, insanların tümünün yaşadığı dönem ve koşullardan soyutlanmadan değerlendirilmesinin olanaklı olmadığını savunur.

### 3.2.9. Galilei'nin Yaşamı (1937-1939)

*Mutlu zamanlar, iyi uyumuş bir geceyi izleyen sabah gibi gelmez.*<sup>27</sup>

1932 yılında, Moskova'da, Brecht, Sergey Tretyakov'a, Berlin'de bir tiyatro kurmayı ve bu tiyatrodaki, Antikçağ'da o güne kadar görülen ilginç davaları sahneye taşıma tasarısından söz etmiştir. Sovyet yazarı Tretyakov, bu konuşmayı, iki yıl sonra bir yazısıyla Moskova'da yayımlanmıştır (Brecht, 1997d, s. 309). Elizabeth Hauptmann, Brecht'in bu konuda otuzlu yılların başından beri düşündüğünü Galilei davasını da bu bağlamda ele aldığını dile getirmiştir. Brecht 1937 yılında yayımlanmış olduğu "*Aklın Direnme Gücü*" adlı yazısındaki "*Fizikçi savaş için çok uzakları görmeyi sağlayan optik aygıtlar tasarımıyla mümkündür; ama aynı zamanda da en yakınında, diyelim çalıştığı üniversitede gerçekleşen, kendisi için tehlikeli olabilecek olayları görmemeyi de başarabilmelidir*" sözleriyle ünlü fizikçi Galilei'ye gönderme yapmıştır (a.g.e., s. 309). Bu sözleriyle, Nazi Almanya'sındaki bilim adamlarıyla ve erk sahibi olanlara hizmette bulunanlarla hesaplaşmıştır. Alman kimyagerler Otto Hann ve Fritz Strassmann 1938 yılının Aralık ayında uranyum atomunu parçaladıklarının duyurulması, gelecekte büyük enerjilere ulaşılabileceği müjdesi olmuştur. Brecht, böylesi bilimsel bir gelişmeyi insanlığın önünü açacak ve bilim çağını başlatacak nitelikte görmektedir. Bu nedenle de

<sup>27</sup> Galilei'nin önsözü (Brecht, 1997d, s. 431).

“*Galilei'nin Yaşamı*”nda insan, toplum ve bilim arasındaki ilişkileri tarihsel bir kişilik olan ünlü fizikçi Galileo Galilei'nin yaşamı üzerinden ele almıştır.

1933 yılı Engizisyon mahkemelerince mahkum edilen Galilei'nin mahkum edilmişinin 300. yıldönümüdür ve o sıralarda Berlin'de çıkan Reichstag yangını davası görülmektedir. Sanık olarak görülen Georgi Dimitroff, Galilei olayı ile kendi olayını paralel bularak, Galilei'ye ithafen “*Ama dünya yine de dönüyor*” söylemiyle, Engizisyon yargıçları gibi, bu yargıçların da gerçeğin ortaya çıkmasını engelleyemeyeceklerini dile getirmiştir. Sözü edilen davayı takip eden Brecht, bunun üzerine “*Dimitroff*” adlı bir şiir yazar. Bu şiirle Brecht, Bulgar işçi liderinin savaştı kişiliği ve düşünce bakımından üstünlüğünü, Rönesansın büyük isimleriyle ilintiler. Dana sonra Galilei çalışmalarına geri döner (Brecht, 1997d, s. 308-309).

Brecht'in üzerinde çok fazla çalışmış olduğu bir oyun olan “*Galilei'nin Yaşamı*”nda bilim ve tutucu güçlerin savaşımı anlatılmaktadır. Bağınazlığın karşısında bilimiyle duran Galilei, bireysel davranışından dolayı yenilgiye uğrasa da, öğrencisi Andrea sayesinde ortaya koymuş olduğu çalışmalarını kamuyla paylaşma olanağı bulmaktadır (Brecht, 1976, s. 291). Brecht, bu oyunla bilimciler ve tutucu erk arasındaki mücadelede, baskı ortamlarında nasıl davranılması gerektiği, böyle ortamlarda susmanın mı, yoksa konuşmanın mı doğru olduğu, karşılaşılan zorluklara karşı taviz vermeden dayanılmalı mı, yoksa pasif bir direniş mi tercih edilmeli sorularına dikkat çeker. Hitler iktidarının en yüksek noktaya ulaştığı 1939 yılında yaratmış olduğu kurnaz ve bilge Galilei tipi, edilgen direnişin doğruluğunu gösterirken, Hiroşima saldırısı sonrası yeniden düzenlediği Galilei ise sessiz kalmanın ne tür felaketlere yol açacağını gözler önüne sermektedir (İpşiroğlu, 2016, s. 26).

Brecht, “*Galilei'nin Yaşamı*” adlı yapıtını tarihte yaşanmış bir olaydan esinlenerek kaleme almış, ancak dönemsel ve toplumsal koşullar nedeniyle farklı zamanlarda yapıt üzerinde değişiklikler yapmıştır. İlk olarak Hitler'in hüküm sürdüğü 1938-1939 yılları arasında, o dönem için neredeyse üç yüz yıl önce yaşamış olan Galilei'yi ele almıştır. Hitler, Nazi döneminde bilimcilerden yararlanmayı istemiştir. Brecht bunun üzerine “*Galilei'nin Yaşamı*”nda üstün gücün karşısında bir bilimcinin tavrını yorumlamıştır. Bu oyunda Brecht, bilimcinin kendini yalnızca bilime adanmışını, çalışmalarını yapabilmek



için her türlü küçümsenmeye maruz kalmayı kabullendiğini, araştırmalarına devam edebilmek uğruna kiliseyi dahi kandırdığını göstermiştir. Daha sonra yaşanan II. Dünya Savaşı ve atom bombasının kullanılması ve bunların insanlara yaşattığı korkunç durumlar nedeniyle Brecht oyununu değiştirmiştir. Bu defa bilimin gelişmesini insanlığın yararına olacaksa istemektedir. Yeni yorumladığı oyunda, Galilei'nin buluşlarını, kimin için, ne amaçla, insanlığa hizmet etmek için mi gibi soruların yanıtlarını bilmeden egemen güçlere teslim etmesi, insanlık adına büyük bir suçtur. Brecht burada insanların savunduğu doğrularının topluma faydası sorunsalına dikkat çekmektedir. Bilimci araştırmalarını yaparken ortaya çıkacak sonuçlardan dolayı insanlığın zarara uğramasından ötürü kendini sorumlu tutmalıdır. Bu oyunuyla birlikte uzun süredir değiştirilemez olanın değiştirilemez görüldüğünü gözler önüne serer. Faşizme karşı direnişi dile getirir. Yöneltilen sorular aracılığıyla okuyucu/seyirciye yaşadığı dönem sorgulattır. Karşıtlıktan çok çelişkilerin olduğu Brecht karakterlerinin, diyalektik yapıtlarının bir özelliği olarak kahraman suçludur.

Okuyucu/seyirci bir yaşantıyı paylaşmaz, aksine olaylarla karşı karşıya getirilir ve tarihsel bir kişi ile bugünün bilimcilerinin sorumluluklarıyla hesaplaşmasını sağlar. Bu nedenle, anılan yapıt, geçmişten şimdiye, şimdiden de geleceğe uzanan bir yapıt olarak nitelenebilir.

Galilei, para zaafı olan ve yemeği çok seven, araştırmalarını sürdürmek için her türlü aşağılanmaya katlanan kurnaz bir bilimcidir. Padua'da matematik öğretmenliği yapan Galilei, Kopernik'in yeni dünya sistemini kanıtlamak istemektedir. Galilei, güneşin hareket etmediğini ve dünyanın güneşin etrafında döndüğünü iddia etmiştir. Boş inançlarla kandırılmış olan insanlık, artık kurtulacaktır:

GALILEI: ... İnsanlık iki bin yıl boyunca Güneş'in ve gökyüzündeki bütün yıldızların dünyanın çevresinde döndüğüne inandı. Papa, kardinaler, prensler, bilginler, kaptanlar, tüccarlar, balık satan kadınlar ve okul çocukları bu kristal kürede hareket etmeksizin oturduklarına inandılar. Ama şimdi kuşatmadan çıkıyoruz, Andrea. Çünkü eski çağ bitti ve şimdiki, yeni bir çağ. Yüz yıldan bu yana insanlık bir şeyler bekler gibiydi. Kentler daracık, kafaların içi de öyle. Kör inançlar ve veba. Ne var ki artık söylenen farklı: Böyle olduğuna göre, böyle kalamaz, deniyor. Çünkü dostum, artık her şey hareket halinde (s. 180).

Galilei, içinde yaşadığı toplumdan uzak bir yaşam sürdürmektedir. Kendini bilime adamıştır ancak bilimini icra edebilmesi için paraya da ihtiyacı vardır, bu nedenle özel ders verir. Özel ders verdiği öğrencisi Ludovico Marsili'den yeni bir buluşun haberini alır. Galilei, teleskobu kendi buluşuymuş gibi Venedik Cumhuriyeti'ne sunar. Galilei, bu sahtekarlığı teleskobun maddi karşılığı için yapacaktır ve bu buluş sayesinde Kopernik'in yeni dünya sistemini kanıtlamasını sağlayacaktır. Fakat buluşun Galilei'ye ait olmadığı bir Denetçi tarafından ortaya çıkarılır. Galilei bu durumu umursamaz, yakın arkadaşı Sagredo teleskobun Hollanda'da önceden keşfedildiğini bilip bilmediğini sorar. Galilei, kendisinin bir insan olduğunu ve ihtiyaçları olduğunu, yaşadığı çağın çürümüş bir çağ olmasından dolayı, yaptıklarını anlayacak kimsenin olmadığını söyleyerek yaptığı şeyin haklılığını savunur:

Tabii, duymuştum. Ama o senatör olacak budalalara iki kat iyisini yaptım. Kapımda icra memuruyla nasıl çalışayım? Üstelik Virginia'ya pek yakında çeyiz düzmek gerekecek, zeki bir kız değil çünkü. Sonra kitap almayı da severim, hem yalnız fizik kitaplarını da değil; ayrıca iyi yemekten de hoşlanıyorum. En parlak düşünceler iyi bir yemek sırasında aklıma geliyor. Çürümüş bu çağ, çürümüş! Şarap fiçilerini taşıyan bir arabacıya verdikleri parayı bile vermediler bana! Üniversitedeki iki matematik dersine karşılık dört kucak odun. Şimdi beş yüz dukalarını koparabildim, ama borçlarım yine de bitmiş değil, bazıları neredeyse yirmi yıllık. Kendimi bütünüyle araştırmalarıma adayabileceğim beş yılım olsaydı eğer, her şeyi kanıtlayabilirdim! (s. 196).

Galilei teleskobu sayesinde Kopernik sistemini kanıtlayacak yeni olgular bulur. Yakın dostu Sagredo, araştırmalarının sonuçlarının varacağı nokta konusunda uyarılarda bulunur. Galilei'nin çalışmalarını rahat yürütebilmesi için boş zamana ihtiyacı vardır. Çalışmalarını ortaya çıkarabilmek için Floransa Dukasına kendisini matematikçi olarak saraya alınmasını istediği bir mektup yazar. Dostu Sagredo Floransa'yı yönetenlerin keşiş olmalarından dolayı Galilei'nin gitmesini istemez. Galilei'nin bilim tutkusuyla başı dönüştür, gerçekleri görmek istemez. Sagredo'ya göre, mevcut erk sahiplerinin kendi gerçeklerini bırakmaları kolay değildir:

SAGREDO Seni korkunç bir yolda görüyorum, Galilei. Bu, gerçeğin insanoğluna gözüktüğü uğursuz bir gece. Ve insanoğlunun kendi soyunun aklına inandığı bir körleşme anı. Kimin için söylerler gören gözlerle ilerliyor diye? Yıkıma giden için. İktidar sahipleri gerçeği bilen birinin, bu gerçek ta uzaklardaki yıldızlara ilişkin olsa bile, özgürce dolanıp durmasına nasıl izin verebilirler? Papaya yanıldığını söylediğinde, onun bu söze alınmayıp senin gerçeğine kulak vereceğini mi

saniyorsun? Yalnızca güncesini açıp “10 Ocak 1610 - Bugün gökyüzü yürürlükten kaldırıldı”, diye yazacağına mı inanıyorsun? Nasıl olur da, Cumhuriyetten ayrılıp cebinde gerçeğin, elinde de teleskopunla prenslerin ve din adamlarının tuzaklarına koşmak isteyebilirsin? Biliminde onca kuşkucuyken, sana bilimsel çalışmayı kolaylaştırır gibi gözükten her şeye bir çocuk saflığıyla inanmaktasın. Aristoteles'e inanmazken, Floransa Dukasına inanıyorsun. Demin seni teleskopun başında, şu yeni yıldızlara bakarken gördüğümde, sanki alevlerin içinde görür gibi oldum; kanıtlara inandığımı söylediğinde ise burnuma yanık et kokusu geldi. Bilimi severim, ama seni, yani dostumu daha çok severim. Floransa'ya gitme, Galilei! (s. 202).

Galilei, Floransa sarayına kabul edilir, fakat buluşları oradaki bilim çevresinde kuşkuyla ve art niyetle karşılanır:

**GALILEI:** Ben, bütün fakültelerdeki bayların bütün olgular karşısında gözlerini kapatmalarına ve sanki hiçbir şey olmamış gibi davranmalarına alışkınım. Saptamalarımı gösteriyorum, gülümseniyor, inandırmak için teleskopumu sunuyorum, insanlar Aristoteles'ten alıntı yapıyorlar. Aristoteles'in teleskopu yoktu ki!

**MATEMATİKÇİ:** Yoktu, kesinlikle yoktu.

**FİLOZOF:** (*Yüksekten bakan bir ifadeyle*) Eğer burada yalnızca antik çağın bütün bilim dünyasınca değil, kilisenin yüce büyüklerince de tanınmış bir otorite olan Aristoteles'e kara çalınmak isteniyorsa, tartışmanın sürdürülmesini yararsız bulurum. Ciddiyetten yoksun bir tartışmayı ret ederim, işte o kadar! (s. 209).

Kopernik'in öğretisi, Kopernik'in öğretisi dine aykırı olduğu için, 15 Mart 1616'da engizisyon tarafından yasaklanır ve Papa Kardinal Barberini Galilei'ye “*egemen öğretilerin uslu savunucusu*” olmasını tembihler (s. 224).

Engizisyon etrafta yayılıp duran Kutsal Kitap hakkındaki alaycı yazılardan Galilei'yi sorumlu tutar. Galilei'nin öğretisi iktidardakileri de iyiden iyiye rahatsız eder ve bunun üzerine Galilei bir emirle Roma'ya çağrılır ve Floransa Sarayında Engizisyon tarafından sorguya çekilir. Galilei, 22 Haziran 1633 günü Engizisyon mahkemesinde yargılanır. Galilei'nin öğrencileri başta olmak üzere, herkes Galilei'nin dünya için “*ama yine de dönüyor*” demesini heyecanla bekler. Engizisyon tarafından kararlaştırıldığı üzere Galilei'nin saat beşteki duruşmasında öğretisini geri alması beklenir. Öğretisini geri aldığı ve o sırada söyleyecekleri San Marco Kilisesinin büyük çanının çalmasıyla duyurulacaktır. Saat beş olduğunda çan henüz çalmamıştır. Öğrencileri Galilei'nin direndiğini ve bilimin kazanacağı yönünde fikir yürütür:

ANDREA: Demek ki zorbalıkla olmuyor! Zorbalığın gücü her şeye yetmiyor! Demek ki: Bir kez görülmüş olan, zorbalıkla görülmemiş kılınamıyor. Demek ki: Aptallık yenik düştü, dokunulmaz değilmiş! Demek ki: İnsanoğlu ölümden korkmuyormuş!

YAŞLI BİLGİN: Artık gerçekten de bilgi çağı başlıyor. Şuan, bilgi çağının doğum anı. Düşünün, ya Galilei öğretisinden dönseydi!

KÜÇÜK KEŞİŞ: Söylemedim, ama çok kaygılıydım. Ne kadar inançsızmışım.

ANDREA: Ama ben bunun böyle olacağını biliyordum.

YAŞLI BİLGİN: Dönseydi eğer, bu sabah vakti yine gece karanlığının çökmesi gibi bir şey olurdu.

ANDREA: Ya da dağın: Ben taş değil, suyum, demesi gibi (Brecht, 1997c, s. 255).

Galilei'nin taraftarları kendi aralarında artık her şeyin değiştiğini, insanın başı dik biçimde varlığını ortaya koyabileceğini, tek bir insanın bile hayır demesinin ne çok şey kazandıracağı üzerine konuşurlarken Virginia, kilisenin çanının çalmaya başladığını söyler. Hepsi donup kalır. Galilei taraftarlarının beklediği, tarihe geçecek olan sözü söylemez ve Engizisyon mahkemesinin huzurunda dünyanın döndüğüne ilişkin öğretisinden döndüğünü açıklar:

ÇİĞİRTKANIN SESİ: Ben, Floransalı Matematik ve Fizik Öğretmeni Galileo Galilei, bütün öğrettiklerimi, Güneş'in evrenin odak noktası olduğu ve yerinde hareket etmeden durduğu, yeryüzünün odak noktası olmadığı ve hareket ettiği yolunda söylediklerimi geri alıyorum. Bütün bu yanlışları ve tanrıtanımazlıkları, ayrıca başkaca bütün yanlışları ve Kutsal Kiliseye karşı gelen her türlü düşünceyi içtenlikle ve gerçek bir inançla geri alıyorum ve lanetliyorum (s. 255).

Çocukluğundan bu yana Galilei'nin en sıkı taraftarı olan Andrea, veba salgınında bile korkmadan bilimsel çalışmalarını yapmaya devam etmiş kahramanının direnmemesi üzerine çok büyük bir hayal kırıklığına uğrar ve “*Ne yazık o ülkeye ki, kahramanları yoktur!*” der (s. 256). Mahkemedен sonra tanınmaz hale gelmiş şekilde değişen Galilei, Andrea'nın söylediğini duyar. Yanlarına zorlukla giden Galilei'nin öğrencileri tepki vermez. Andrea Galilei'yi artık görmek istemediğini ve gitmesini istediğini belirtir. Bunun üzerine Galilei, “*Ne yazık o ülkeye ki, kahramanlara muhtaçtır.*” der (s. 257).

Erk sahipleriyle kendince sahte bir barış imzalamış olan Galilei'yi, Floransa yakınlarındaki bir evdedir. Ölüncüye kadar Engizisyonunun mahkumu olan Galilei'nin Kopernikus üzerine çalışmalar yapmasına izin verilmez. Ancak ölümü göze alacak kadar

tehlikeli olan ve vazgeçmesi olanaklı olmayan bilim tutkusu, Galilei'nin ne yapıp edip discorsisini bitirtir. Andrea bir gün ziyarete gelir ve biten kitabı görür. O anda Galilei hakkındaki olumsuz düşüncelerini değiştirir, çünkü Andrea için önemli olan tek şey bilime yapılacak olan katkıdır. Galilei ve Andrea arasında şöyle bir diyalog geçer:

ANDREA: Ve biz de sizin karşı tarafa geçtiğinizi düşünmüştük. *(Alçak sesle)* Size karşı yükselenler arasında en yüksek ses, benimkisiydi.

GALİLEO: Öyle olması gerekiyordu. Ben, bilim öğrettim ve gerçeği yadsıdım.

ANDREA: Ama bu her şeyi değiştiriyor.

GALİLEO: Öyle mi?

ANDREA: Siz, gerçeği düşmandan sakladınız. Engizisyonla olan ilişkilerinizde, aslında tek yaptığımız, fizik alanında da gösterdiğiniz sağduyuyu devreye sokmak oldu.

GALİLEO: Ya!

ANDREA: Düşünemiyorduk. Biz de sokaktaki adamla birlikte şöyle diyorduk : “Galilei ölecek, ama teslim olmayacaktır!” Sonra siz, geri geldiniz : “Teslim oldum, ama yaşıyorum,” dediniz. “Siz artık ellerinizi kirlettiniz!” dedik. “Boş kalacağına kirlensin daha iyi,” diye karşılık verdiniz.

GALİLEO: “Boş kalacağına kirlensin daha iyi.” -Yeni bir söylem- Kulağa gerçekçi geliyor. Bana da uyuyor. Yeni bir bilim... yeni bir etik... (s. 263).

Andrea, Galilei'ye öğretilerinden niçin döndüğünü sorar. Galilei, ona gösterilen işkence aletlerinden ötürü çekeceği bedensel acılardan korktuğunu dile getirir. Bunun üzerine Andrea, Galilei'nin öğretilerinden dönüşünün bir plan olmadığını anlar ve ekler “*Bilim tek bir buyruk tanır: Bilime katkıda bulunmak.*”. Galilei, tam da Andrea'nın sözünü ettiği katkıda bulunduğunu ifade eder ve Galilei, bilimin kuşku aracılığıyla kazanılmış olan bilgiyi işlediğini, evrende var olan her şey hakkında herkesi bilgilendirerek, herkesin şüpheli davranmasını sağlar. Bilimin amacını açıklamaya çalışır:

Bana göre bilimin tek amacı, insan yaşamının güçlüğüne hafifletmektir. Eğer, kendilerinden başkasını düşünmeyen iktidar sahiplerince sindirilen bilim adamları, bilgiyi yalnız bilgi uğruna toplamakla yetinirlerse, o zaman bilim kötürüm olabilir ve bulacağımız yeni makineler, yeni boyunduruklar anlamına gelebilir. Zamanla bulunabilecek her şeyi bulabilirsiniz, ama ilerleyişiniz, sizi insanlıktan uzaklaştırmaktan başka bir sonuç vermeyecektir. Sizinle insanlık arasındaki uçurum günün birinde öylesine büyüyebilir ki, herhangi bir yeni buluş nedeniyle attığınız sevinç çığlığı, evrensel bir dehşet çığlığıyla yanıtlanabilir (s. 264-265).

Galilei, Andrea'ya eline eşi bulunmaz bir fırsat geçtiğinden, özel imkanlara sahip olduğundan ve bu koşullar altında cesur bir direnişin büyük devrimler yaratabileceğinden söz eder. Galilei, hiçbir buluş, insanlığa en ufak bir zarar verecekse değerli değildir:

Birkaç yıl süreyle ben de iktidardakiler kadar güçlüydüm. Ve kullanmaları, kullanmamaları veya kötüyü kullanmaları için, kısacası amaçlarına hangisi hizmet ediyorsa öyle yapmaları için, bilgimi iktidar sahiplerine teslim ettim (s. 265).

Galilei'nin kitabı "*Discorsi*", Andrea tarafından 1637 yılında İtalya sınırlarından dışarı çıkarılır:

Şimdi işin sonunu düşünün, sevgili dostlar,  
Bilgi başardı sonunda kaçmayı dışarıya.  
Ve bizler, bilgiye susamış olanlar,  
O, ben, bizler, kaldık sınırın bu yanında,  
iyi koruyun bundan böyle bilimin ışığını  
Yararlanmayı bilin kullanmadan kötüye  
Bilin ki, sonunda ateşten bir top gibi  
Yiyip kul etmesin hepimizi  
Evet, hepimizi (s. 266).

Brecht, "*Galilei'yi Övmek mi, Yermek mi?*" yazısında Galilei'yi yeniden yorumlar: Brecht'e göre, "*Atom bombası, hem teknik hem de toplumsal bir olgu olarak Galilei'nin bilimsel ediminin ve toplumsal bağlamdaki iflasının bir ürünüdür.*" Galilei'nin öğretisinden vazgeçmesine ilişkin bütün nedenleri çıkaran Brecht, Galilei'yi kendi kendisiyle ilgili bir çözümlenmeye, suçlamaya ve iç hesaplaşmaya iter. Brecht, 20 Eylül 1945 tarihli güncesinde "*Atom bombası gerçekte toplum ile bilim arasındaki ilişkileri bir ölüm kalım meselesi haline getirdiğinden*" söz eder ve ona göre, oyunda bilim ve politikanın birbirinden ayrı tutmak öldürücü sonuçlar doğurabilmektedir (Brecht, 1997d, s. 323).

Tarihselliği uygularken gerçek olaylardan hareket eden Brecht, "*Galilei'nin Yaşamı*"nı yazdığı sırada Almanya'da faşist yönetim iktidara geçmiştir. Bilimciler, Hitler'in yapılanma ve silahlanma programına tam anlamıyla ayak uydurmuş ve hizmet etmişlerdir. Mittenzwei, güncel sorunların tarihsel olaylarla organik biçimde ortaya çıkmayıp, kendilerini benimsetmeye çalıştığı durumlar olabileceğini ileri sürerken, söz

konusu durumda alınacak ölçütün derin tarihsel gerçeklik olduğunu dile getirmiştir. Yazar tarihe ne kadar bağlıysa, Marx'ın da belirttiği üzere, modern görüşlerini ifade biçimi de çok başarılı olacaktır (Mittenzwei, 1962, s. 321). Brecht tarihselliği uygularken Galilei'yi kendi çağındakiyle birebir tasvir etmemiştir, tarihsel gerçeklerden hareketle bilimcinin sorumluluklarını sorgulamıştır. Brecht'in üzerinde uzun yıllar çalıştığı “Galilei'nin Yaşamı”, 1939 ile 1955 yılları arasında geçen tarihsel olaylarla yoğrulmuş olarak oluşturulmuştur. “Galilei'nin Yaşamı”nı söz konusu tarihler arasında yaşanan olaylarla yeniden kaleme alan Brecht, her oyununda tarihsel açıdan yaşananları ve değişimleri, yeni bakış açılarıyla ortaya koymuştur.

### 3.3. NAZIM HİKMET

1902 yılında Selanik'te doğan Nazım Hikmet, İstanbul'da Göztepe Numune Mektebi, Galatasaray Sultanisi, Nişantaşı Sultanisi ve Heybeliada Bahriye Mektebi'nde öğrenim görmüştür. 1920 yılında Güverte subayı iken hastalanarak subaylık görevini bırakmak durumunda kalmıştır. Milli Mücadele'ye katılmak için Ankara'da bulunmuş, Bolu'da öğretmenlik yapmıştır. Otobiyografi adlı şiirinde kendi hayat macerasını şöyle dile getirmektedir:

1902' de doğdum  
doğduğum şehre dönemedim bir daha  
geriye dönmeyi sevmem  
üç yaşında Halep'te paşa torunluğu ettim  
on dokuzumda Moskova'da komünist üniversite öğrenciliği  
kırk dokuzumda yine Moskova'da Tseka- Parti konukluğu  
ve ondördümden beri şairlik ederim  
kimi insan otların kimi insan balıkların çeşidini bilir  
ben ayrılıkların  
kimi insan ezbere sayar yıldızların adını  
ben hasretlerin  
hapislerde de yattım büyük otellerde de  
açlık çektim açlık grevi de içinde ve tatmadığım yemek yok gibidir  
otuzumda asılmamı istediler  
kırk sekizimde Barış madalyasının bana verilmesini  
verdiler de.

....

sözün kıyası yoldaşlar  
bugün Berlin'de kederden gebermekte olsam da  
insanca yaşadım diyebilirim

ve daha ne kadar yaşarım  
başımndan neler geçer daha  
kim bilir (Hikmet, 2008, s. 1780-  
1782).

1921 ve 1924 yılları arasında Batum'a gitmiş, oradan Moskova'ya geçerek Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi'nde (KUTV) toplumbilim ve ekonomi öğrenimi görmüş olan Hikmet, daha sonra yurda dönmüştür, ancak Aydınlık dergisinde yayımlanmış olduğu şiirleri dolayısıyla ceza almıştır ve bunun üzerine tekrar Sovyetler Birliği'ne gitmiştir. Hikmet 1928 yılında çıkan bir af yasası ile yurda geri dönmüş ve Hopa'da cezaevinde kalmıştır. Sonrasında 1928 ve 1932 yılları arasında İstanbul'da, gazete, dergi ve film stüdyolarında çalışmakla geçirmiş, oyun ve şiirlerini yayımlama olanağı bulmuştur. Tekrar tutuklanan Hikmet Cumhuriyet'in onuncu yılı dolayısıyla çıkarılmış olan aftan yararlanarak özgürlüğüne yeniden kavuşmuştur. 1933 ile 1938 yılları arasında Orhan Selim adıyla, Tan, Akşam, Son Posta gibi gazetelerde başyazarlık ve fıkra yazarlığı yapmış, yazdığı oyun, roman ve şiirleriyle geçinmiştir.

Harp okulu öğrencilerini, donanmayı isyan çıkartmaları için kışkırttığı yönünde kanıtlanamayan suçlamalar sonucu yirmi sekiz yıl dört ay hapis ceza verilmiş, on iki yıl yedi ay İstanbul, Ankara, Çankırı ve Bursa cezaevlerinde kalmıştır. Hikmet hapisteyken açlık grevine başlamıştır. 1950 yılında bir af yasası daha çıkarılmıştır, o dönemde af yasasının içeriğine uymadığı halde, Hikmet yurt içi ve yurt dışından gördüğü destekler sonucu aftan yararlanarak serbest bırakılmıştır. Askere çağırılması, devamlı takip ve tehdit edilmesi sonucu 1951 yılında tekrar yurt dışına çıkmasına neden olmuştur. Birçok ülkeyi dolaşarak yeni yapıtlar yazmıştır, ancak yazdıklarının Türkiye'de basılması yasaklanmıştır (Bezirci & Özer, 2003, s. 221). 3 Haziran 1963 yılında Moskova'da vefat etmiştir.



### 3.3.1. Nazım Hikmet'in Düşünce Dünyası ve Sanat ve Edebiyatta Yan Tutma

*Ben yirminci asırlıyım  
ve bununla övünüyorum.  
Bana yeter  
yirminci asırda olduğum safta olmak  
bizim tarafta olmak  
ve dövüşmek yeni bir âlem için...<sup>28</sup>*

Nazım Hikmet'in duygu ve düşünce dünyasını oluşturduğu ilk yer ilerici insanlar yetiştiren ailesidir. Dönemine kıyasla aydın ve devrimci kişiliği sahip olan annesi Celile Hanım'ın etkileri, çocuk yaşta anne ve babasının ayrılığıyla tanıştığı dramlar, Hikmet'in kişiliğinin temelini oluşturmuştur. Son derece tutkulu, çalışkan sevecen ve atılgan olan Hikmet, hayatı boyunca her koşulda hiç durmadan üretmiştir. Resim de dahil hemen hemen her sanat alanında ürün vermesi çok yönlü ve çok kültürlü kişiliğini göstermektedir. Genç yaşında Marksizmle tanışması onun için büyük şanstır, çünkü bu sayede Sovyet Rusya'ya gitmiş, orada Nazım Hikmet'in sanatını ileri seviyelere taşıyacak olan Mayakovski ve Meyerhold'la tanışmıştır (Behramoğlu, 1997, s. 61).

1910'lu yılların taşkın mizaçlı, duygulu, atılgan, yurtsever delikanlısı, 1920'lerde Sovyet Rusya'daki devrimci ateş içinde, mizacına, kişiliğine en büyük ölçüde uyan bir dünya görüşüyle, "Marksizmle" ve onun uygulamasıyla tanışmıştı... (...) Nazım Hikmet ender bir kişilikle, benzersiz bir yaşama sevinci, az rastlanır hareketlilikle bir mizaç, "patetik" denebilecek bir duygululukla (bütün bunlara yetenek de diyebiliriz), en temelde insana ve onun emeğine saygı, bu emeğin dinamik, devrimci gücüne inanç diye özetlenebilecek olan bir dünya görüşünün sentezidir ve bu nitelikleriyle bugün de, gelecekte de ilgi ve hayranlık uyandırmayı sürdürecektir (a.g.e., s. 63-64).

Hikmet, dünya görüşü bağlamında kendini öncelikle bir yazar olarak -toplumcu yazar- olarak gördüğünü ve yirminci yüzyılda sosyalist öğreti gibi yüceliğin zirvesine ulaşmış olan sosyalist öğretiyi bilmeden ne şair ne de düşünen insan olunamayacağının altını "Söz yok ilerici şair olmak iyi şey, güzel şey, ama daha güzeli sosyalist şair olmak" sözleriyle çizmiştir (Hikmet, 1987, s. 39). Hikmet'in döneminde şair ve yazarların sosyalist yönelimli olması, Türklük bilincine uygun olmadığı gerekçesi ile eleştirilmiştir. Hikmet,

<sup>28</sup> "Yirminci Asra Dair" (Hikmet, Bütün Şiirleri, 2008, s. 718)

söz konu eleştiriye karşılık sosyalist bir şair olmanın, memleketini, halkını çok seven ve en ileri dereceye taşımak isteyen şairin Türklük bilincine ters düşen ne gibi bir durumu olabilir sorusunu sormuştur:

Ah, bir kere, bir saniye olsun, memleketimi bir sosyalist şairin sevdiği gibi sevmesini, bir sosyalist şairdeki Türklük şuuru gibi bir şura sahip olmasını öğrenebilseydiler. Bir sosyalist şairde memleket ve halkının sevgisi nasıl konre, elle tutulur bir toprağa ve gözle görülür, sesle konuşulur insanlara ait bir sevgidir. Ama onlar bunu bilmezler. Onlar sevgilerini bile mücerret bir mahluk olarak şiirlerine geçirirler. Halbuki, mesela ben sosyalist şair, memleketimi ve halkımı, tıpkı karımı sevdiğim gibi etiyile kemiğiyle seviyorum (Hikmet, 1987, s. 39-40)

Hikmet'e göre yaşam, bilinci belirleyen etmendir. Diyalektik-materyalist bilgi kuramı uyarınca her şey değişir, bunun için de mutlak olan hiçbir şey yoktur. Toplumsal değişme, insanın ve bilincinin de değişmesine yol açar. Bu belirlemeye göre sanat da değişebilir. Diyalektik-materyalist ve gerçekçi sanatçılar yaşamı ve insanı her yönüyle ele almalıdır. Hakiki sanat, yaşamı uzlaşmaları, çatışmaları, kazanımları ve yenilgileriyle kısacası tüm cepheleriyle estetikleştirmeye çalışır (Kula O. , 2019, s. 343).

Realist-diyalektik-materyalist iyimser bir insanım. Hayatımı ve sanatımı yaratıcı, geniş halk yığınlarının hayatına ve yaratıcılığına bağlamışım. Bunda samimiyim, palavracı değilim. Gerçek olarak kabul etmediğim şeye, gerçekliğini hatta ispat etmemiş olan şeye inanmam ve inanmadığım şeye sanatımı alet etmem. Böylece, insanları seviyorum, bütün zaafaları ve kepezeliklerine rağmen onlara güveniyorum, tarihi onlar yapmışlardır ve onlar yapacaklardır. İşte sanatım aydınlıkta, ümitliyse, palavracı değilse bundan dolayıdır. Halbuki şuaramızın çoğu bu bakımdan şaşkın bir durumdadırlar. Kafaları karmakarışık ve yürekleri sosyal durumlarından gelen bir kahredici şüphe içindedir, bundan dolayı da samimi değildirler. Bundan dolayı da büyük eser veremezler. Unutma ki, oğlum, Shakespeare, Dante, Gorki, Cervantes, Fikret, Hugo vesaire gibi bütün büyük abideler aynı zamanda büyük müjdecilerdir. Onların her biri bir devri müjdelemişlerdir. Goethe'yi Goethe yapan Faust bile eninde sonunda insanlara geleceği müjdeliyen bir eserdir. Bütün Rönesans ve ondan önceki bütün kadim Yunan böyledir (Hikmet, 1987, s. 44-45).

Coşkun'a göre komünist anlayışı benimseyen Hikmet, yaşamı evrensel bakış açısıyla değerlendirir. Dünya üzerinde farklı coğrafyalarda her türden insanın sorunlarını sanatına taşınması onun enternasyonalist olduğunun apaçık göstergesidir. Yerel, ulusal ya da evrensel sorunları insanlığın genel sorunu olarak değerlendirmektedir (Coşkun, 2016, s. 77-78). Enternasyonalist görüşlerini dile getirdiği şiirinden bir örnek yerinde olacaktır:

DÖRTLÜK (1959)

Yeryüzünde tohum gibi saçmışım ölülerimi,  
Kimi Odesa'da yatar, kimi İstanbul'da, Prag'da kimi.  
En sevdiğim memleket yeryüzüdür.  
Sıram gelince yeryüzüyle örtün üzerimi (Hikmet , 1993b, s. 1711).

Son şiirlerinden birinde de komünist görüşe sahip olduğunu vurgulamıştır:

Aya gidilecek  
daha da ötelere,  
teleskopların bile görmediği yere.  
Ama bizim dünyada ne zaman kimse aç  
kalmayacak,  
korkmayacak kimse kimseden,  
emretmeyecek kimse kimseye,  
yermeyecek kimse kimseyi,  
umudunu çalmayacak kimse kimsenin?

İşte ben komünistim bu soruya karşılık  
verdiğim için (a.g.e., s. 1713).

Hikmet, davası olmayan kitabı kitap olarak saymaz. Hikmet'in deyişiyle bütün büyük kitaplar insanlığın karşısında bir meseleyi ele alıp, onu yazınsal çerçevede, yazınsal kurallara ve olanaklara uygun biçimde çözümlenmeye çalışır. Ele alınan mesele ya da dava, ne denli insan yakın olur, ne denli kendi devrini ve geleceğin meselesi olursa, kitap da o denli değerli olur. Hikmet'e göre "*davasız olan kitap kavgasız olan kitaptır. Kavgasız kitap hareketsiz kitaptır, hareketsiz kitap ise ölüdür*" (Sülker, 1968, s. 18).

Hikmet'i deha olarak tanımlayan ve yaşamını üstün ahlaklılık olarak nitelendiren Timuçin, Hikmet'in sanatını gelecekte haber veren ve insanları geleceğe ulaştıran ve bugünden yarına aktarılabilir görebilen ve gösterebilen nitelikte belirlemektedir. Timuçin, söz konusu durumu Hikmet'in "*Geceki Fırtına*" adlı gazete yazısında, Beethoven'dan söz ettiği alıntısıyla şöyle aktarmıştır:

Dün gece Beethoven'i daha iyi anladım. Büyük Fransız devriminin atlayışını, haykırışını müzikleştiren ve bununla kalmayıp daha ilerisini, daha ötesini bir sezişli melodi biçiminde yüreğinin orkestrasına koyan Beethoven'in büyüklüğü bir tabiat büyüklüğü gibi doldurdu içimi. (...) Tabiat, sosyete ve insan arasındaki bağı, diyalektik birliği, bir filozofi kitabının sayfalarından gözleriniz anlayamazsa, kulaklarınız onu Beethoven'dan dinlesin! (Timuçin, 2002, s. 15).

Hikmet'e göre her dönem, her ülkede çağının karanlık güçleriyle çatışan ilerici sanatçılar ortaya çıkmaktadır. İnsanların huzuru ve ülkesinin refahı için sözü edilen güçlerle mücadele eden sanatçılar çoğunlukla baskıya uğramış, hapse mahkum edilmiş ya da öldürülmüştür. Durum böyle de olsa ilerici sanatçılar, baskının, yalanın ve tehdidin tarihin iyiye, doğruya ve haklıya olan akışının değiştiremeyeceği inancındadırlar ve bu sanatçıların hem yaşamları, hem yapıtları gelecek nesil için birer örnektir (Yücebaş, 1967, s. 76).

Hikmet'in, edebiyat ve sanatta yanlılık sorunsalı üzerine bütünlüklü bir yazısı olmadığı için, bu konuya ilişkin görüşlerine yaptığı söyleşiler, yazdığı kısa yazılar ve mektupları dayanak oluşturmaktadır. Yaşadığı dönemin hemen hemen bütün olaylarını yapıtlarına yansıtmıştır. Öyle ki sadece Türkiye ile kalmamış, Asya ve Afrika'daki kavgalar, İspanya Savaşı, Rus ihtilali, Habeşistan dramı, İngiliz adalarından Hint'e, Çin'e kadar olan dünyanın birçok yerinde, o dönemin insanları, davaları ve çatışmalarını konu edinmiştir (Nureddin, 1969, s. 459). Dünyanın herhangi bir yerindeki insanı, olayı konulaştıran Hikmet'in, yaratıcılığını duygusal, düşünsel, kültürel ve siyasal yaşamı ile beslemiş olduğu açıktır.

Hikmet, halkının ve bütün insanlığın huzur ve barış savaşımına katkıda bulunmayan aydını, erk sahiplerinin kullandığı bir araç ya da karbondioksit üretimi yapmanın dışında hiçbir verim alınamayan bir ota benzetmektedir (Hikmet, 1987, s. 40).

Halide Edip burda diyor ki:

İçlerinde 'Taranta Babu' ve sırf ideoloji propagandası olan parçalar çıkarılırsa 'Benerci Kendini Niçin Öldürdü?' derecesindeki eserleriyle gençler arasında hatta bu devirde dahi sıfatını alabilecekler vardır.

... yazıyı bir daha okudum, beni gençler arasında sayması tuhafıma gitti. Hem içerledim, hem sevindim. Sonra ve belki hepsinden önce 'ideoloji' meselesine güldüm. Hey sersem bayan, dedim, ben bir dahi değilim fakat iyi bir sanatkarım ve bunu her şeyden önce ideolojime borçluyum. Eğer sizin iyi sanatkarlarınız yoksa ideolojinizin bugün artık iyi sanatkara muhteva olmayacak kadar tefessüh etmiş olmasından gelir (a.g.e., s. 41-42).

Yaşadığı dönemde yaşanan olayları unutmayan ve unutturmak istemeyen Hikmet, yaşadıklarından beslenerek yazmıştır. Hikmet'in yanlılığı toplumsal gerçeklere uyan doğrultuda bir yanlılıktır. Bundan dolayı, ideolojik bildirisinden ziyade şiirsel incelikleri Hikmet'i önemli kılan unsurdur.

Maksim Gorki'ye, yahut Mayakofski'ye, yahut Tefik Fikret'e, yahut bizimkilerden, yani Türk Edebiyatımızdaki herhangi bir şairimize haset etmedim, çünkü sevdim, hatta bu sevgi mesela Piraye'ye karşı duyduğum bir sevgi gibi bir şeydir. Piraye'ye haset etmem kabil midir? Diğer taraftan Ahmet Haşim'e, Bodler'e, ne bileyim Yahya Kemal'e filan da haset etmedim. Çünkü onların estetiği düşman ve ayrı cins ve neviden bir estetikdir. Sonra Mevlana, Fuzuli filan gibiler de var, onlar bugün çok uzak, belki bu sebepten düşmanlıklarını öyle konkre ve keskin duymuyorum ve bazen parça parça sırf teknik bakımdan ve bazen lirik unsurlarıyla hoşuma gidiyorlar. Zaten Kemal, gün geçtikçe kendimin git gide daha kuvvetle politik bir varlık olduğumu anlıyorum. Politik kelimesini en doğru manasıyla anlıyorum tabii. Bundan dolayı da seksüel, cinsi kıskançlığın haricinde bende ya sevgi, ya nefret ve düşmanlık var. Fakat haset yok. Felsefede materyalist, hayatta idealist olmanın, olmaya çalışmanın bir hususiyeti de bu olsa gerek (Hikmet, 1993a, s. 107).

Hikmet'e göre işçi edebiyatı savaştan ve dövüşen bir edebiyattır. Söz konusu yazının görevi işçinin duygu, düşünce eylem, eğilim ve çatışmalarını anlatmalıdır. İşçi yazınının en belirgin özelliği kişilik çerçevesinden sıyrılıp toplumsal şekle bürünmesidir, böylelikle uluslararası bir bütünün parçası olmuştur. Söz konusu durum kişilikten taviz verilmesini gerektirmediği gibi, kişiliği devrimi gerçekleştiren vatan içinde yeni kişilik halinde yükseltecektir (Hikmet, 1987, s. 41).

Belge, hem politik olup hem de edebiyatın öz değerlerini önemseyen bir şair olarak Nazım Hikmet'i gösterir. *“Sanat ve Edebiyat Yazıları”* adlı kitabında devrimci şiir denince ilk akla gelenin kavga şiiri olduğunu söyler, ancak Nazım Hikmet'in şiirlerini bu mücadele ya da kavga şiirleri kategorisine koymaz. Hikmet'in şiirinin *“kavgadan çok anlamaya yönelik, bir şeyi derininden anlayıp, akli ve duygusal ayrımları yapmadan insan bütünlüğüne hitap etmeye çalıştığını”* vurgulamaktadır. Hikmet'in bazı şiirlerinde enternasyonalist bir ideolojiyi benimsemiş olmasına rağmen nasyonalist bulmaktadır. Hikmet'in ilk komünist yıllarında ise fazla yalınkat olduğunu belirten Belge, örnek olarak *“Güneşi İçenlerin Türküsü”* adlı şiirini vermektedir. O tarihlerde Maleviç'in de içinde olduğu bir edebiyatçı, bir ressam ve bir de müzikçinin oluşturduğu bir operadan etkilendiğini belirtmektedir. Bu operada da güneş fethedilmektedir (Belge, 2009, s. 316).

Hikmet reel projeye muhalif olmasına rağmen “*bir ülkenin kuruluşu projesi adı altında*” yetiştirilen ideal projenin içerisinde yer almıştır (a.g.e, s. 315-320).

“*Bülbülün canı türküsüdür*” (*Bülbül ve Kanarya adlı gazete yazısından*) diyen Nazım Hikmet zor bir yolda yürümeyi tercih etmiştir. Şiiri onun canı kadar değerlidir. Ona göre büyüklüğünün hakkını verebilmek için insan Kerem gibi yanması gerekirse yanmalıdır: “*Ben Kerem’i bilirim. O öyle acayip heriftir ki, Aslı olmasaydı, yanmak için başka bir vesile bulurdu mutlaka. Nasıl bulmasın ki, kafasına yanmayı koymuş bir kere... Sebep Aslı da değil, sebep daha derinlerde... İş böyle olunca, yanmak için Kerem vesile mi bulamazdı?*” (*yine şundan bundan adlı gazete yazısından*) (Timuçin, 2002, s. 10).

### 3.3.2. Nazım Hikmet’in Yazınını Besleyen Unsurlar ve Yaratıcılık Aşamaları

1957 yılının başlarında Hikmet’in eşi Galina ile birlikte Polonya’da kaldığı dönemde, Vera Nazım’ı arar ve film projelerinin kabul edildiğini söyler. Bu telefon görüşmesi Nazım’ın Vera’yla ilişkisinin dönüm noktası olmuştur. Bunun üzerine Hikmet çok heyecanlanır ve Moskova’ya dönerler. Galina, “*Berber çalışmaya başladılar... O zaman da onların aşkları başladı... Eğer benimle beraber kalsaydı, yirmi yıl daha yaşardı. Bunu garanti ediyorum; oyun ve diğer türlerde yazabilirdi, ama şiir yazamazdı. Çünkü Nazım’ın söylediği gibi, Nazım şiiri yüreğinin kanyla yazardı...*” sözleriyle Hikmet’in tekrar şiir yazmaya başlamasında genç ve alımlı bir kadınla birlikte olmanın kendisini kanıtlamak olduğu anlamına geldiğinin açık olduğunu, genç kadını esin kaynağı olarak gördüğünü ifade etmiştir (Göksu & Timms, 2011, s. 388).

Hikmet’in 1958 yılında Paris’i ziyaret etmiştir. Gare du Nord’a gelen Hikmet’i, yazar Tristan Tzara, besteci Philippe Gerard, ressam Abidin Dino ve eşi Güzin Dino ve Charles Dobzynski karşılamıştır. Bu görüşme Hikmet’in yazar Tristan Tzara’ya teşekkür etmesi için önemli bir fırsattır. Çünkü 1950 tarihinde Hikmet’in serbest bırakılması için uluslararası bir kampanya başlatılmış ve kampanyanın önde gelen ismi Tristan Tzara olmuştur. Bu sırada Hikmet kalbinden rahatsızdır ve görüştüğü iki Fransız doktor dinlenmesi gerektiğini salık vermişlerdir. Göksu ve Timms’e göre “*bu, fırtına sırasında*

*bir uçurtmaya dur demek gibi bir şeydi*” (a.g.e., 2011, s. 389). O sıralar Cezayir’de General Salan ve Fransız milliyetçileri ayaklanmıştı. Bu ayaklanmayla çalkalanan Fransa’da milliyetçilere karşı protestolar yapılmıştır. Otuz yılın ardından yeniden bir gösteriye katılmak Hikmet’te heyecan yaratmış, bu nedenle de bu yürüyüşlere katılmak istemiştir. O ana dair duygularını *“Paris’te 28 Mayıs 1958”* adlı şiirinde anlatmıştır (a.g.e, 2011, s. 389).

Hikmet, kalp rahatsızlığına rağmen Fransa’da üç kat merdiven çıkmak zorunda olduğu stüdyosunda Avni Arbaş’ı keyifle ziyaret etmiş, *“Türk halkının devrimci ruhunu yansıtan at resimlerinden”* oldukça etkilenmiş ve bunu *“Avni’nin Atları”* adlı şiirine yansıtmıştır. Göksu ve Timms’e göre Hikmet’in *“Paris Üstüne Bilmeceler”* başlıklı karmaşık şiirinde, Paris’e sığınan eski Türk yazarlarını, romantik milliyetçi Namık Kemal’i ve komünist lider Mustafa Suphi’yi anımsadığı açıktır (a.g.e., 2011, s. 390).

Vera Tulyakova ile yazdığı *“İki İnatçı”* adlı oyunda, oyunun kahramanı yaşlı bir profesör ile genç ve evli bir hemşire olan Daşadır. Profesör Daşa’ya aşiktir. Oyunun ismi karşılıklı olarak iki taraftan kolların bastırılmasıyla birbirine toslayan iki keçinin olduğu geleneksel bir tahta oyuncaktan ilham alınarak verilmiştir. Daşa profesörün kocasını kıskandığını fark edince bu oyuncacı ona verir. Oyuncak aşkın gergin yanlarını anlatan bir sembol niteliğindedir. Profesörün Amerika’ya göçmüş kuzeninin geri dönüşü, kapitalizm ve komünizm arasında bir çatışmayı doğurur. Toplumsal sorumluluk bilinci yüksek olan profesör kalp rahatsızlığına rağmen çalışması için gereken titanyumu elde edebilmek için kuzeydoğuya gider. Profesörün öldüğü haberi gelince oyuncak Daşa’nın elinden düşer ve Daşa profesörün öldüğüne inanmaz. Sonra teypten profesörün *“aşka dayalı, sömürünün olmadığı, erkeklerin 150 yaşına kadar yaşayacakları ve genç kızlarla evlenecekleri, ideal bir toplumun yaratılacağını”* anlattığı duyulur. Bu oyunda otobiyografik unsurlara yoğun bir biçimde yer verilmiştir. Türkçe çevirisi olmayan oyunun Rusça metni *“Teatr”* isimli derginin dördüncü sayısında yer almış, Hikmet’in 1962’de Moskova’da yayımlanan oyunları arasındadır (a.g.e, 2011, s. 391). *“Havana Röportajı”*nı Küba devrimi üzerine son derece iyimser biçimde yazmıştır (a.g.e, 2011, s. 404). Yaratıcılığının vazgeçilmez bir konusu ayrılık olmuştur, son dönemlerde ise ölüm çağrışımları ağır

basmıştır. İlk olarak annesinin Paris'e gitmesiyle ayrılık acısını yaşamıştır (a.g.e, 2011, s. 382).

Afşar Timuçin, Hikmet'i büyük bir şair ve deha olarak tanımlamaktadır. Timuçin'e göre Hikmet, sahip olduğu dünya görüşünü daha açık bir şekilde anlatabilmek, çok sevdiği yaşamı yüceltmek için yaşamış ve yaratmıştır. Sömürülen ve ezilen insanların yanında yer almış, onların yazgısını paylaşmıştır. Timuçin'in belirlemesiyle Hikmet'in "*Kavgası sanatının, sanatı kavgasının ürünüdür*". Özgürlüğünü kaybetmeyi ve ölmeyi göze aldığı kavgasında bir yandan gören, duyan ve anlayan insanın yalnızlığını yaşarken, diğer yandan dünyanın en uç noktasındaki insanla duygularını paylaşmıştır. Dolayısıyla Hikmet'in şiiri bu yalnızlıktan, ortaklıktan kaynaklanmaktadır (Timuçin, 2002, s. 14).

### 3.3.3. Nazım Hikmet Yazını

Hikmet yazılarıyla kalabalıklara hitap etmek istemiştir. Biçem olarak fütüristlerin öncülerinden, komünist Rus şairi Vladimir Mayakovski'den etkilenmiştir. Mayakovski, fütürist biçemiyle bağlı olduğu Komünist Partisi'nin yaptığı toplantılarda paylaşılmak üzere şiirler kaleme almıştır. Şiirlerini;

Ta- ra-ra/re, ra/ra, ra ra/ra ra/  
Ra-ra-ri/ra ra ra/ra ra/ra ra ra ra/  
Ra-ra-ra/ gibi kaynakçaya bak (Cohen, 1959, s. 156)

Hikmet, Rus şairin bu tür şiirlerini Türkçeye uygulamıştır. Örneğin "*Bahr-i Hazar*" şiirini bu ritm şemasına göre başlatmaya çalışmıştır (Kaplan, 2005, s. 342).

Ufuklardan ufuklara  
ordu ordu köpüklü mor dalgalar koşuyordu. (Hikmet , 1992c, s. 30).

Örneklerde ve alıntılarda görüldüğü üzere Hikmet, başka ulusların edebiyatlarından öğrendiklerini Türkçeye uygulamaya çalışarak, kendisini orijinal hale getirecek bir anlatım biçimi ortaya koymuştur.



Modern çağ, makinelerin çağıdır. Bu çağ için ideal olan da insanın bu düzeni benimsemesidir. Makine, Hikmet’in şiirlerinde önemli bir yerdedir. Hikmet’in “*Makinaşlamak*” adlı şiiri teknik ve biçim bakımından son derece önemlidir. Bu şiirde bir fikir aktarılırken gerek biçim gerek içeriği ile makine ve makineye olan gereksinme güçlü bir şekilde dile getirilmiştir (Kaplan, 2005, s. 331-332). Şiirde makinenin yapısına ve hareketine uygun anlamı olmayan, mekanik sözcüklerden oluşan ses tekrarlarıyla karşılaşmaktadır:

Trrrrum,  
 trrrrum,  
 trrrrum!  
 trak tiki tak! (Hikmet, Bütün Şiirleri, 2008, s. 38).

Şiirin ahengini sağlayan insan sesi değil, makine sesi taklidir. Bu mekanik ses taklidi Hikmet’in duygu ve düşüncesini yönlendirmektedir. Şair, şiirin diğer mısralarının baş, orta ve son sözcüklerinde k, r, t, seslerini makine sesine uydurmak amacıyla kullanmıştır:

Tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor  
 damarlarımda kovalıyor  
 oto-direzinler lokomotifleri!  
 trrrrum,  
 trrrrum,  
 trrrrum!  
 trak tiki tak

Makinalaşmak  
 istiyorum!

Mutlak buna bir çare bulacağım  
 ve ben ancak bahtiyar olacağım  
 karnıma bir turbin oturtup  
 kuyruğuma çift uskuru taktığım gün! (a.g.e, s. 38-39).

Yukarıdaki mısralarda görüldüğü üzere k, r ve t sesleri yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bu seslerin rastlantısal olarak değil, kendine özgü ritim şemalarıyla oluşturulmuştur. Örneğin yukarıda sözü edilen “*trrrrum*” ve “*trak tiki tak*” sesleri şiirin başında, ortasında ve sonunda yer alarak, üç defa tekrar edilmiş olmaktadır. Arada kalan iki parçada şair devreye girmektedir. Hakim olan ses makine sesi olsa da Hikmet, insan sesini seçtiği seslerle makine sesi ve ritmine güçlü bir biçimde uydurmuştur. Yalnızca bu şiir

bile makineleşen insanın, makineye ayak uyduran zamanın durumunu gözler önüne sermektedir. Marksizm ve materyalizm ideolojisine sahip olan Hikmet, insanlığın makine sayesinde refaha ulaşacağı düşüncesindedir, ancak Hikmet'in şiirlerinde bunu çokça dile getirmesi yalnızca onun ideolojisinden kaynaklanmamaktadır. Şair gençken Anadolu'da öğretmenlik yapmış, çeşitli yerleri gezmiş ve bir sürü sefalet manzaralarıyla karşılaşmıştır. Bu görüntüler karşısında acı duymuş ve makinenin kurtuluş olacağını düşünmüştür. “*Yalnayak*” adlı şiiri buna örnek teşkil etmektedir:

İşte biz o diyarı böyle dolaştık!  
 Hasta öküzlerin  
     yaşlı gözlerinde  
 dinledik taşlı tarlaların sesini.  
 Gördük ki vermiyor  
     toprak artık altın başaklı nefesini  
     kara  
     sabanlara!

...  
 İşte biz o diyarı böyle dolaştık!  
 Biz  
 biliriz  
     o memleket  
     neye hasret çeker.  
 Bu hasret  
     bir materyalist kafası kadar  
 bu hasrette  
     madde var  
     madde!

...  
 İşte şu  
 Ekşimiş uyku kokan çömlek gibi şehrin  
 Kara sevdası değil öyle romantik,  
     onun  
     ruhunun  
     iki kıvrak kelimecik  
     hasreti var:  
     BUHAR  
     ELEKTRİK! (a.g.e, s. 120).

Yukarıdaki alıntıda dikkat çeken husus şiirde seçilen *buhar*, *makine*, *elektrik*, *madde*, *materyalist kafa* gibi sözcüklerinin Hikmet'in memleketinin ihtiyaç duyduğu gelişmeyi ideolojik biçimde şiire yansıtmasıdır. Hikmet, şiirini “*Hasta öküzlerin yaşlı gözleri*”,

“dinledik taşlı tarlaların sesini”, “vermiyor toprak artık altın başaklı nefesini” örneklerinde olduğu gibi kişileştirme ve “o memleket neye hasret çeker.” dizesinde ad aktarması kullanmak kaydıyla zenginleştirmiştir.

Söz konusu şiirde dikkat çeken bir diğer konu ise Hikmet’in, bulunduğu konumu ve durumu yalnızca gösteriş amaçlı kullanıp gerçekte bambaşka kişiliğe sahip olan insanlardır.

Yarma  
 bir jandarma  
 tarlada zina eden  
                     bir çifti sürür.  
 Kahvede  
     piri mugan dede  
                     sulanırken çırağa  
 «Lahavle ve la» çekip derin derin  
                     bu geçenlerin  
                     suratına tükürür (a.g.e, s. 104).

Hikmet memleketin geri kalmasını sözü edilen karakterdeki insanlara ve yine aynı şiirde söz ettiği “ağzı gemli, eli kalemlî Pierre Loti” tarzı insanlara bağlamakta ve sitem etmektedir:

...  
 Tatlı maval dinlemekten gayrı usandık.  
 Artık  
 hepinizin kafasına  
     şu  
     daaaaaank  
                     desin:  
 Köylünün toprağa hasreti var,  
                     toprağın hasreti  
                     makinalar! (Hikmet , 1992c, s. 102-106).

Dil aracılığıyla ses taklidi, hareket taklidi genel olarak Hikmet’in şiirlerinin başlıca özelliklerindedir. Bu özellikler Hikmet’te biçim ve içerik uyumunun açık bir tasviridir. Örneğin “Makine”nin şiirdeki kullanımına “Benerci Kendini Niçin Öldürdü?” adlı yapıtında da rastlanmaktadır. Bir grev olayı ses taklidi yöntemiyle anlatılmıştır (Hikmet, 1992a, s. 28). :



*Destanı*’nda Kurtuluş Savaşı’nın kahramanı Mustafa Kemal Atatürk’ün tasviri verilebilir:

Dağlarda tek  
 tek  
 ateşler yanıyordu.  
 Ve yıldızlar öyle ışıltılı, öyle ferahtılar ki  
 şayak kalpaklı adam  
 nasıl ve ne zaman geleceğini bilmeden  
 güzel, rahat günlere inanıyordu  
 ve gülen bıyıklarıyla duruyordu ki mavzerinin yanında,  
 birdenbire beş adım sağında onu gördü.  
 Paşalar onun arkasındaydılar.  
 O, saati sordu.  
 Paşalar : «Üç,» dediler. ;  
 Sarışın bir kurda benziyordu.  
 Ve mavi gözleri çakmak çakmaktı.  
 Yürüdü uçurumun başına kadar,  
 eğildi, durdu.  
 Bıraksalar  
 ince, uzun bacakları üstünde yaylanarak  
 ve karanlıkta akan bir yıldız gibi kayarak  
 Kocatepe'den Afyon Ovası'na atlıyacaktı (Hikmet, 1992b, s. 82-83).

Paul Leroy Robeson, 1898 yılında Amerika’da doğmuş siyahi bir atlet, müzisyen ve oyuncudur. İnsan hakları ve eşitlik savunucusu Robeson renginden dolayı çok zorluk çekmiştir. Hikmet, “*Korku*” adlı şiirinde köleliğe karşı özgürlük mücadelesi veren Robeson’u seçerek, egemen sınıfa karşı çıkmış, insanlara ümit aşılacak istemiştir:

Bize türkülerimizi söyletmiyorlar Robson  
 inci dişli zenci kardeşim  
 Kartal kanatlı kanaryam  
 Türkülerimizi söyletmiyor bize.  
 Korkuyorlar Robson  
 Şafaktan korkuyorlar,  
 Görmekten, duymaktan, dokunmaktan korkuyorlar,  
 ....  
 Tohumdan ve topraktan korkuyorlar,  
 akan sudan ve hatırlamaktan korkuyorlar.  
 Ne iskonto, ne komisyon, ne vade isteyen bir dost eli  
 sıcak bir kuş gibi gelip konmamış ki avuçlarının içine.  
 Ümitten korkuyorlar Robson, ümitten korkuyorlar ümitten  
 Korkuyorlar, kartal kanatlı kanaryam  
 Türkümüzden korkuyorlar (Hikmet , 1993b, s. 356).

Hikmet, insanların özellikle de yazarların soyut olarak değil, somut olarak irdelenmelidir. Bir yazar yaşadığı dönem, içinde yetiştiği toplum, sınıf göz önünde tutularak incelenmeli ve o dönemin, o mekanında, o zümrenin olanakları içindeki başarılarına göre değerlendirilip hakkında bir yargıya varılmalıdır (Hikmet, 1987, s. 51). Hikmet'in söz konusu düşünceleri ile sanatsal yaratımı üzerine düşünüldüğünde, fikirlerini kendi sanatında da uyguladığı görüşüne varılmaktadır. Hikmet'in sanatsal başarısı üzerine birkaç yorumla açıklanması doğru bir ifade olacaktır. Orhan Veli, Hikmet üzerine şunları dile getirmiştir:

Bugün, Avrupa'da tanınan bir tek şairiniz var: Nazım Hikmet. O da bize rağmen tanınmıyor. Biz "Aman kimse duymasın!" diyoruz. Ama faydası [yararı] yok; duymuşlar. Nazım Hikmet'i bize, onlar kabul ettirmeye çalışıyorlar. Adını, lehimize değil, aleyhimize kullanıyorlar. Bizi, büyük şairler yetiştiren bir millet olarak değil, büyük şairleri hapislerde sürdüren bir millet olarak tanıtıyorlar. Bu satırları, kültür propagandasının önemini belirtmek için yazıyorum; Nazım Hikmet'i övmek için değil. Nazım Hikmet için söylenmesi gereken sözlerin şu üç beş satıra sığmayacağını bilirim. Ayrıca bu kadarcık bile söylemenin suç sayılacağını da bilirim. Bugüne kadar, değil yazı yazmak, iki üç dostumuzla konuşurken dahi onun adını ağzımıza alamazdık. Kaç defa duymuşsunuzdur: "Fikirleri bir yana, iyi şairdir." dediklerini. Niçin bu korku? Niçin, insanı fikrinden ayırmak arzusu [isteği]? İnsan, fikriyle bir bütündür. İnsan, insanlar içinde yaşadıkça fikrinden dolayı mahkum olmaz (Kank, 1982, s. 160).

Vala Nureddin, Hikmet'i, Türkiye'deki ve dışarıdaki Türklerin rahatlıkla okuyabildiği bir Türkçe kullanmasından ötürü Türkçenin şairi olarak tanımlamaktadır. *K* harfinin sık kullanımının ve *g* uzatmalarının Türkçenin öz ritmi olduğunu ve bunu da Hikmet'in başardığını ileri sürmektedir (Nureddin, 1969, s. 432). Türkçenin yazınsal alanda gelişmesi için çok çalışmıştır. Böylece yalnız Türkler değil, başka milletler de Hikmet'in çeviri metinlerini okumakta ve dahi Türkçe yazılmış metinleri incelemekte, bu vesileyle Türkçe öğrenilmeye değer bulunan diller arasında yer almaktadır.

### 3.3.3.a. Yepyeni Bir Dünya ve Yepyeni Bir Şiir: Özgür Koşuk (Serbest Nazım)

Şairliğin ilk zamanlarında hececi gelenek içerisinde ürün veren Hikmet, hececilerin yaptığı gibi ya toplumsal konulara duygusal açıdan yaklaşmıştır ya da toplumsal konulardan uzak durmuştur. Anlatımı açık, düşünsel açıdan zayıf olan ilk şiirlerinde

tanrıya bakışı dikkat çekmektedir. Hikmet'in bu gençlik şiirlerindeki dinsel yaklaşımın sebebi okulda ve aile ortamında almış olduğu din eğitiminden kaynaklanmaktadır (Timuçin, 2002, s. 18). Zekeriya Sertel bu konuya şöyle açıklık getirir:

Nazım'ın evde aldığı din telkinine mektepteki din terbiyesini de eklemek gerekir. Onun yaşadığı devirde bir Türk çocuğunun dinin etkisinden kurtulmasına hemen de imkan yoktu. Din, hayatın her kolunda dal budak sarmıştı. Evde, okulda, hayatta bütün hareketlerimizi din idare ederdi. Hükümet bile dini bir nitelik taşırdı (Sertel , 1969, s. 15).

Yönünü Batıya çeviren, sanat ile ilgili düşünceleri eskilerden farklı olan Tanzimat yazar ve şairleriyle birlikte Türk şiiri, yirminci yüzyılda yenilik sürecine girmiş, şiirde toplumu ve gerçeği ele almaya başlamışlardır. Buna rağmen tam olarak değişim gerçekleşmemiştir, hala divan etkisi altında kaldıkları söylenebilmektedir. Çünkü Türk Edebiyatında Servet-i Fünun döneminde Batı edebiyatlarının etkisiyle oluşturulmuş yeni şiir biçimi olan serbest ölçü, divan müstezadının geliştirilmiş biçimi olarak adlandırılırdı:

Aruzla yazılan serbest müstezatlarda birkaç boy dize bulunur. Uzun dize, orta dize, kısa dize, en kısa dize gibi. Orta, kısa en kısa dizelerin ölçüsü uzun dizenin ölçüsünden çıkar. Örneğin, uzun dizesi “mefa'ilün fe'ilatün, mefa'ilün fe'ilün” olan bir şiirin orta dizesi “fe'ilatün, mefa'ilün fe'ilün”, kısa dizesi “mefa'ilün fe'ilün” en kısa dizesi de “fe'ilün” ya “fa'lün” ölçüsünde olur (Dilçin, 1983, s. 385).

Serbest nazım, en genel tanımıyla ölçü ve uyak gibi kurallarla yazılmayan şiirdir. Farklı uzunlukta olan dizeler ve uyak örgüsü keyfi bir biçimde sıralanmaktadır, sıralanan bu dizeler bent oluşturmaz. Dilçin, serbest nazımla yazılan şiirleri, ölçülü-uyaklı olanlar (Uzun ve kısa dizeleri düzenli olanlar ve uzun ve kısa dizeleri düzensiz olanlar), ölçüsüz-uyaklı olanlar ve ölçüsüz-uyaksız olanlar olmak üzere üç gruba ayırmıştır.

Necat Birinci, Türk şiirinde serbest nazımın gelişimlerini vezinli - kafiyeli serbest nazım, vezinsiz – kafiyeli serbest nazım, ve vezinsiz – kafiyesiz serbest nazım olmak üzere üç başlıkta incelemiştir. Vezinli (Ahmet Haşim “*O Belde*”) – kafiyeli serbest nazım, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Bu kullanımda kafiye belli kalıplardan kurtulur ya da belli kalıplar gözardı edilir, bir şiirde bir şiirde birçok aruz kalıbı kullanılır. İkinci olarak vezinsiz–kafiyeli serbest nazım ise 1925 ile 1930 arasında

kullanılmıştır (Orhan Veli). Burada vezinden tam anlamıyla vazgeçilmiş, tek hecelik dizeler kurulmuş, merdiven tarzında içerden veya dışardan yazım tekniğiyle metin içi vurgular arttırılmış, ve kafiye örgüsü iyice gevşetilmiştir. Son olarak vezinsiz – kafiyesiz serbest nazımda ise adından anlaşılacağı üzere vezin ve kafiye terkedilmiştir. 1940 sonrasında kullanımı yaygınlaşan ölçüsüz – kafiyesiz serbest nazım, aynı zamanda modern şiir için kullanılan bir tanımdır. Şiirin dış yapısındaki ahengi sağlayan unsurlar bırakılmış, ses, hece ve sözcüklerin uyumunu sağlamak kaydıyla iç ahengi yakalamak önem kazanmıştır (Birinci, 1985, s. 348). Cevdet Kudret serbest ölçünün uygulanışını şu sözleriyle açıklamıştır:

Özgür (serbest nazım), ölçeksiz nazımdır. Dizelerdeki hecelerin ne sayıları ne de uzunluk ve kısalıkları belli bir düzene ve belli bir kalıba göre sıralanmaz. (...) Ozan eğer isterse ayak kullanabilir, isterse hiç kullanmaz, isterse manzumeyi birtakım bentlere ayırabilir, isterse hiç ayırmaz. Bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere, özgür nazım, hiçbir bağ ile bağlı bulunmayan bir nazım biçimidir. Burada gözden uzak tutulmaması gereken nokta, özgür nazımın temel öğeleri değildir (nitekim ölçekli fakat ayaksız ve bentlere ayrılmamış nazım yazılabilir; ama, ölçekli özgür nazım yazılamaz; o yoldaki nazımlar ancak özgür müstezat olur.) Ölçekli ve ayaklı nazımda ölçek ve ayaktan gelme bir dış ahenk; bir de sözcüklerin birbiriyle birleşmesinden doğan bir iç ahenk vardır. Özgür nazımda ise ölçek, hatta kimi zaman da ayak bulunmadığı için, dış ahenkten yararlanma olanağı yoktur, nazımın bütün ağırlığı iç ahengün üzerine yüklenir. Bu da özgür nazımda sözü kullanma işinin çok önemli olduğunu gösterir (Özkırımlı, 1984, s. 1027).

Serbest nazım sözü kullanma işide gerçek bir ustalık gerektirmekte olup şairi belli kalıplara bağlı kalmasından kurtarmış, onu özgürleştirmiştir. Belirli kalıplara hapsolmeden yazmak, şairin düşüncesi ve anlatım biçimi arasında bir uyum ve denge kurmayı sağlamıştır.

Serbest nazım biçimiyle ilgili genel bilgilerin açıklanmasından sonra serbest nazımı hazırlayan koşullar ve o dönemi belirleyen kadar gelişmelere değinmek yerinde olacaktır. Cumhuriyet dönemi öncesinde olduğu gibi, Cumhuriyet döneminde de sanatsal anlamda, değişmeler, gelişmeler ve çekişmeler olmuştur. Bunlar eski-yeni, ileri-geri veya bir etki-tepki meseleleridir. Cumhuriyet dönemine kadar oluşan şiir, Birinci Dünya Savaşı, Mütareke Yılları ve Kurtuluş Savaşı yıllarına kadar uzanan ve bu yaşananların yansımalarını taşıyan, Tanzimat, Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati şiirleridir. İkinci Meşrutiyet sonrası yaşananlar, Birinci Dünya Savaşı yenilgisi, Sevr Anlaşması'nın sonuçları ve son



olarak Anadolu'nun işgali şair/yazarların tavrı almasına neden olmuştur. Bu dönemde uluslaşma süreci hız kazanırken, toplumda dil ve tarih bilinci yaratma, halka yönelme dolayısıyla halk diline ve halk edebiyatına yönelme dönemin önemli gelişmelerinden bazılarıdır. Böylece aruz ölçüsünden hece ölçüsüne geçiş başlamıştır.

Mehmet Emin Yurdakul gibi halka yaklaşan şairler içerikte de değişiklik yapmaya başlamış, halkçı ve toplumcu tavrılarıyla öğretici şiir yazmışlardır. Şiirlerde dilin kullanılması ile ilgili önemli bir gelişme, Yahya Kemal'in halk şiir dilini "*fazla dar ve mahalli*" olarak nitelendirmesi sonucu "*Türkçenin kendine mahsus, tabii, samimi ifade özelliklerini*" bulmaya çalışması olmuştur. Yahya Kemal'in bu arayışı sonucu Türkçe şiir dili durumuna gelerek yeni şiire zemin oluşturmuştur. Bu dönemde yaşanan siyasi olaylar dilde, şiirde meydana gelen uluslaşma şiirin içeriğine de yansımıştır. Şairler direnişi, yurtseverliği destekleyen tavırla hareket etmişlerdir. Anadolu direnişinden yana tavrı alan ve bunu sanatsal bir düzeyde gerçekleştiren şairlerden biri Mehmet Akif Ersoy'dur. Mehmet Akif toplumsal konuları, halkın konuşma dilini kullanarak, İslamcı tutumuyla ve aruz ölçüsüyle yazmıştır. Hikmet, bu dönemde ülkenin işgal altında olması, halkı işgalcilere karşı provoke etmek amacıyla Tevfik Fikret, Namık Kemal ve Mehmet Akif Ersoy gibi şairlerin toplumsal ve siyasi yaklaşımlarını destekleyen şiirler yazmıştır. Yukarıda sayılan şairlerin dışında şiirin toplumsal işlevi olmasına karşı duran ve sanatı siyasi ve toplumsal olaylardan uzak tutan, eski geleneklerine devam eden şairlerde olmuştur, bu şairlerin önemli bir temsilcisi Ahmet Haşim'dir (Bezirci & Özer, 2003, s. 20-21) Ahmet Haşim'e göre şiir, bir hakikat habercisi ya da yasa koyucu değildir. Haşim, şairin dilini "*düzyazı gibi anlaşılacak için değil, ama duyulmak üzere oluşmuş musiki ile söz arasında, sözden çok musikiye yakın, ortalama bir dil*" olarak açıklamaktadır (Bezirci & Özer, 2003, s. 24).

Uluslaşma amacıyla oluşturulan "*Milli Edebiyat*", "*hece ölçüsünü parmak hesabına indirgeyip mekanik bir biçimde*" uygulandığı, "*abartılı ve yapay bir söyleyişe, içtenliksiz ve sıradan bir dile, buluştan yoksun ve renksiz bir anlatıma*" sahip olmasından ötürü sanatsal yönüyle; "*halkı yaşam koşullarından soyutlayarak yansıtması, (güneş, ülkü, zafer, Türklük, Çankaya, inkılap vb.) birtakım sözcük ve kavramları kalıplaştırarak kullanması, (Yoktan var ediyordu Tanrı gibi her şeyi) türünden dizelerle Mustafa Kemal'in tanrılaştırması*" gibi içeriksel yönüyle eleştirilere maruz kalmıştır. Bazı şairler Nazi Almanyası'ndan etkilenerek Yeni Turancılığı savunmuş, Ulusal Yazın anlayışını

farklı bir yöne çekerek, Orta Asya Türklerini ve İlkçağ efsanelerini yazmış, milli bilinç uyandırma ereğinden saparak üstün ırk savunusuna geçmiş, ancak İkinci Dünya Savaşı ve faşizmin yenilgisinin sonuçları bu düşüncelerin sönmesine neden olmuştur. Yukarıda sözü geçen eleştirileri yapanlardan biri olan Vasfi Mahir Kocatürk ölçü ve uyağı, çanak çömlek yapmaya benzetir. Ona göre ölçü ve uyak duyguları kalıplaştırmakta, dili ve cümleleri bozmaktadır. Necip Fazıl ise sanatsal kaygıları her türlü düşüncenin önünde tutmakta, Ulusal Yazının “*o milletin ruhunu, duyuş tarzını ve şahsiyetini temsil ve tahlil etmesi*” gerektiğini ifade etmektedir. Necip Fazıl’ın belirlemesince, o “*millete mensup olmayan duyuş tarzını ders verir gibi muayyen milli tezler telkin eden*” bir edebiyat “*Milli Edebiyat*” olamayacaktır. Ahmet Muhip Dıranas ise “*Milli Edebiyat*”ı “*inkılaba en çabuk fakat bayağı yoldan yarananların*” ortaya attığı “*devrim edebiyatı demagojisi*” olarak tanımlamaktadır (Bezirci & Özer, 2003, s. 21-22).

Geçmiş dönemden kendi çağına kadar olan şair ve yazarları okuyup inceleyen ve onların geleneğinde yetişen Hikmet, içerikte olduğu kadar biçimde de getirdiği yenilik sebebiyle, yeniliğin en baskın kişisi olmuştur. Enginün’ün saptamasıyla 1929 yılında yayımlanmış olduğu “*835 Satır*” adlı yapıtıyla modern şiirin Türkiye’de başlamasına öncülük etmiştir (Enginün, 2002, s. 53). Sovyet Rusya’dan döndükten sonra öncesinde karşılaşılmamış, yepyeni konular ve kurlsız şiirler, öncesinde duyulmamış ve görülmemiş dil ve söyleyiş özellikleriyle köklü bir değışikliğe yol açan Hikmet, ilk başta takdir edilmiş, ancak yıkıcı tutumundan ötürü daha sonra eleştiri almış, tepki toplamıştır. Hedef alınan şiirlerinde insanı soyut ve yapay bir varlık olarak ele almak yerine, yaşadığı toplumsal, kültürel ve ekonomik çevrenin bir parçası olarak ve bu çevreyle olan olumlu veya olumsuz ilişkileriyle bir bütün olarak değerlendirmektedir. Hikmet, ölçü, uyak gibi sanatsal kuralları tanımadan, çok sesli bir söyleyiş tarzını benimsemiş olsa da geleneksel şiirden tamamen vazgeçmemiş, geleneksel şiirden, Divan ve Halk şiirinin söyleyiş tarzından, Türkçenin güzelliklerinden yararlanarak yeni bir anlatım şekli aramıştır. Bezirci ve Özer, Hikmet’in bağlı olduğu ideolojiden ötürü ölçüyü göz ardı etmiş olmasına rağmen, uyakları bir kenara atmadığını ifade etmişler ve “*tek çalgıyla elde edilene karşılık, bu sesin koca bir orkestrayla oluşturulması, yalnız marş türü yüksek sesli şiirlerle yetinmeye yol açmayacağını, yumuşak ve alçak sesli şiirlerin yazılmasına da olanak vereceğini*” belirtmişlerdir (Bezirci & Özer, 2003, s. 23).

“*Serbest Nazım*” diye adlandırılan tarza öncülük etmiş, yepyeni bir şair niteliği kazanmış olan Hikmet’in, serbest uyaklar ve basamaklı dizelerden dolayı şiirde yeniliğin dış görünüşünde olduğu görülmektedir. Ancak bu dış görünüşteki yeniliğin yanı sıra, Hikmet konularında da değişikliğe gitmiş, şiirin dilini, ritmini ve tonunu da etkilemiştir. Hikmet, Türk diline ve şiir geleneğine öylesine bağlı kalmıştır ki şiirinde yapmış olduğu köklü değişiklikler yadırganmamıştır<sup>29</sup>. Hikmet şiirinde yaptığı değişikliği şöyle anlatmaktadır:

Şüphesiz ki, yeni ve hiç olmazsa o zamana kadar Türk şiirine girmemiş bir içeriği işlemek zorunda kalınca, yeni şekil aramak zorunda kaldım. Bu bütün iddialara rağmen Mayakovski’nin şekli değildi, yahut hiç olmazsa, sadece Mayakovski’nin ve umumiyetle Rus serbest nazımının şekli değil, ondan aynı zamanda başka bir şeydir... Benim anladığım manada serbest nazım, ne bir reformdur, ne de bir anarşi, bir revolüsyondur. Yani ne eskinin ıslâhı, ne de bütün kıymetlerin top yekûn inkârı... (Kolcu, 2010, s. 163).

Orhan Veli, Hikmet’i ve yeni şiirini şöyle değerlendirmiştir:

Yahya Kemal'den sonra gelen bir Nazım Hikmet ortalığı büsbütün karıştırdı. Vezin (ölçü) gibi, kafiyeye [uyak] gibi kösteklerin yanı sıra -Şiir dili böyle olmalıdır. Şiirde şu kelimeler kullanılır, bu kelimeler kullanılmaz- falan gibi bağları da söküp attığı için halkın dilini daha rahat kullandı. Şiire, her türlü kelime ile birlikte, küfürü, narayı bile soktu. İzinden yürüyenler oldu. Böylelikle Türk şiiri daha geniş nefes almaya başladı. Yahya Kemal, Nazım Hikmet ve onlardan sonrakilerin çabaları gösterdi ki, şiirdeki dil işi, kimi adamların sandığı gibi, bir kelime işi değildir; dil eski kelimenin yerine yeni kelime koymakla Türkçeleşmez; Türkçeleşse bile dil olmaz; işi daha temelden almak, bunun için de halkın diline, halkın konuşmasına kulak kabartmak gerekir. Ayrıca, sonucunun bir şiir konuşmasında yer alması için de, yapılan işin şairce olması gerekir (Kanık, 1982, s. 163).

Hikmet, yeni bir hayatın yeni şiir biçimiyle ifade edilmesini gerektiğini savunmuştur. Rus fütürist Mayakovski’den etkilenecek kendi tarzını ortaya koyan ilk şiiri “*Açların Gözbebekleri*”ni, “*Eski usul vezinle kafiyeye paydos!*” diyerek Vala Nureddin ve Şevket Süreyya ile paylaşır (Nureddin, 1969, s. 280):

<sup>29</sup> <https://www.turkedebiyati.org/serbest-nazim-ve-toplumcu-siir.html> 17.12.2019 15:05

## AÇLARIN GÖZBEBEKLERİ

*Değil birkaç*  
 değil beş on  
 otuz milyon  
**aç**  
**bizim!**

**Onlar**  
**bizim!**  
**Biz**  
**onların!**  
**Dalgalar**  
**denizin!**  
**Deniz**  
**dalgaların!**

*Değil birkaç*  
 değil beş on  
 30.000.000  
 30.000.000!

**Açlar dizilmiş açlar!**  
**Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız**  
**sıska cılız**  
**eğri büğrü dallarıyla**  
**eğri büğrü ağaçlar!**

**Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız**  
**açlar dizilmiş açlar!**

(...)

Ey  
 beni  
 ağzı açık  
 dinleyen adam!  
 Belki arkamdan bana  
 bu kalbini  
 haykırana  
 «kaçık»  
 diyen, adam!  
 Sen de eğer  
 ötekiler  
 gibi kazsan,  
 bir mana  
 koyamazsan  
 sözlerime  
 bak bari gözlerime;  
 bunlar:  
 Deli gözbebekleri  
 gözbebekleri!

Şiir dilinde ölçüyü halk olarak belirleyen, halkın yadırgamayacağı sözcüklerle günlük konuşma dilinde yazan Hikmet için önemli olan içerik olduğundan, içeriğine en uygun şekilden yararlanmak için ahenk, kafiye ve vezin gibi biçimin temel unsurlarını yok sayarak değil, yerine göre planlayarak kullandığını dile getirmiştir (Hikmet, 1987, s. 122)

Şimdi bütün şekillerden faydalanıyorum. Halk edebiyatı vezniyle de yazıyorum, kafiyeli de yazıyorum. Tersini de yapıyorum. En basit konuşma diliyle, kafiyesiz, vezinsiz de şiir yazıyorum. Sevdadan da, barıştan da, inkılâptan da, hayattan da, ölümden de, sevinçten de, kederden de, umuttan da, umutsuzluktan da söz açıyorum, insana has olan her şey şiirime de has olsun istiyorum. İstiyorum ki, okuyucum bende, yahut bizde, bütün duygularının ifadesini bulabilsin... (Kolcu, 2010, s. 98).

Hececiler içinden gelerek, Türk şiirine yepyeni bir anlayış kazandıran Hikmet, şiirdeki yenileşme hareketini başka kültür formlarına özenerek gerçekleştirmek yerine geleneksel Türk şiirinin bütün olanaklarından yararlanarak modern bir anlayışla oluşturmayı yeğlemiştir.

### 3.3.3.b. Nazım Hikmet Şiirinde Romanlaşma ve Çok Seslilik

Michael Bakhtin (1885-1975) yazınsal çözümlemelere getirdiği yenilikçi yaklaşımlardan dolayı yirminci yüzyılın önemli kuramcılarında biri olmuştur. Batıda geç tanınan Bakhtin, Marksist felsefi bir dil oluşturmaya çalışmıştır. Roman türü üzerine yapmış olduğu araştırmalarında anlamın çoğul özelliğini irdelemiştir. Bakhtin'in söz konusu çalışması adeta postyapısalcılığın belirtileri niteliği taşımaktadır. Romanı metinlerarası bir tür olarak nitelendiren Bakhtin romanların bir kültürün geçmiş ve bugününe ait söylemlerine dayandığını ileri sürmüştür ve bunu çok dillilik olarak adlandırmıştır. Bahtinin nitelemesiyle dilsel çok seslilik, egemen güçler tarafından desteklenen kültürün içinde yer alan birleştirici eğilimlere karşı bir savaşım halindedir (Sim & Van Loon, 2012, s. 56-57). Bakhtin, ortaya attığı, diyalog, diyaloji ve karnavalesk kavramlarından, karnavalesk kavramını "*her türden konum ve ciddiyete yönelik alayın*" uygulanabileceği ve bu uygulamayla "*tüm hiyerarşilerin tepetaklak edildiği*" bir karnaval meydanı olarak açıklamaktadır (Bakhtin, 2001, s. 24). Bakhtin, söz konusu türlerin "*az ya da çok, dünyaya dair özgül bir karnaval duygusuyla yüklü*" olduğunu bir kısmının da "*sözlü*

*karnavalesk-folklorik türlerin doğrudan edebi çeşitlemeleri*” olduğunu belirtmiştir. Bakhtin’e göre yarı ciddi, yarı komik türler “*çok perdeli bir anlatım, iç içe geçmiş türler ve biçimleri sıklıkla*” kullandıkları için heterosesli bir yapıdadırlar ve hemen hemen hepsinde retorik öge vardır (a.g.e, s. 217-218).

Bakhtin, yirminci yüzyılda romanın başlıca tür olarak kabul edildiği zamanlarda diğer türler üzerindeki etkisini açıklamıştır. Kula’nın aktarımıyla, Bakhtin’in çok-seslilik ya da söyleşimsellik kuramı dil, söz ve seslerin çeşitliliği ve çokluğu anlamındadır ve dillerin anlam taşıma ve aktarma gibi işlevlerinden dolayı düşüncelerin çeşitli düşüncelerle etkileşimlerini sağlayarak, tekrar ve yeniden çoğullaşmasına olanak tanır. Bakhtin’e göre, romanın özgünlüğünü oluşturan “*özerk ve karışmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, sözlerin gerçek çok-sesliliğidir*”<sup>30</sup> Buna göre Bakhtin’e göre yeni bir tür olan roman; öykü, drama ve lirik olmak üzere diğer tüm türleri etkiler ve romanın egemen olduğu zamanda diğer türlerin az ya da çok romanlaştığını belirtirken, romanı diğer türlerden ayıran özelliğın gelişimini tamamlamamış olması olarak gösterir (Akt: Terzioğlu, 2009, s. 50). Nazım Hikmet’de, Bakhtin gibi romanı gelişimini sürdüren bir tür olarak görür:

Roman meselesine gelelim. Evvela şunu bilirsın ki roman denilen edebi verim üç dört asırlık mazisi olan bir şeydir ve kemalini bilhassa on sekizinci asırdan sonra, on dokuzuncu asır başlangıçlarında bulmaya başladı ve hala devam ediyor, geliyor, yeni yeni imkanlara sahip bulunuyor (Hikmet, 1987, s. 124).

Terzioğlu’nun belirlemesi uyarınca, Hikmet’in şiirinde romanlaşma belirtileri şiirde ölçüyü terk edip serbest vezni kullanmaya başlamasıyla görülmektedir. Hikmet, şiirine yeni bir biçim arayışı sürdürürken, tesadüfen bir şiirle karşılaşır ve bu şiirin sayfa üzerindeki görüntüsü Hikmet’i etkiler. Bunun üzerine 835 *Satır*’da yer alan alt alta sıralamadan, farklı uzunluk ve kısalıklarla, çeşitli büyüklükteki punto ve kalınlıkta matbaa kültürünün tesiriyle “*Açların Gözbebekleri*”ni yazmıştır (Terzioğlu, 2009, s. 53-54). Sözü edilen şiiriyle Hikmet, geleneksel şiir biçimini bırakmıştır. Bu şiir dışında geleneksel şiirden ayrıldığını bildiren nitelikte iki şiir kaleme almıştır. Bunlardan biri 1921’de yayımlamış olduğu “*Orkestra*”dır :

<sup>30</sup> <https://www.edebiyathaber.net/bakhtin-ve-yazinsal-dilsel-cok-seslilik-ve-soylesimsellik-prof-dr-onur-bilge-kula/> 14.12.2019 22:13



### 3.3.4. Jakond ile Si-YA-U (1929)

Hikmet, Moskova’da “*Doğu Halkları Emekçileri Komünist Üniversitesi*”ndeyken, Asya’nın dört bir yanından gelen devrimci öğrencilerle arkadaşlık etmiştir. Bunlardan biri de, Çinli bir öğrenci olan Hikmet’in adlandırmasıyla Si-Ya-U, Emi Siao’dur. Paris’te okumuş olan Siao, sonraları Çin Devrimi’nin öncülerinden biri ve ünlü bir şair olacaktır. Bu arkadaşının Hikmet’te bıraktığı iz, onun Jakond ile Si-Ya-U şiirinde baş karakter olmasını sağlamıştır (Göksu & Timms, 2011, s. 77).

Louvre’da yüzünün bir kenarında hafif bir gülümsemesyle ünlü olan Jakond’un müzeliği olduğu ve hareketsiz kaldığı için canı sıkılmaktadır. Müzeler güzel ve anlamlıdır ancak müzeliği olmak devinimsiz kalmak Jakond için kötüdür. Gülümsemek görevi olduğu için gülümsemekten bıkmıştır:

Luvur müzesinde artık canım sıkılıyor.  
Can sıkıntısından çok çabuk bıkılıyor.  
Bıktım artık canımın sıkıntısından.  
İçimdeki bu ruh yıkıntısından  
aldı fikrim şu hisseyi:  
Müzeyi  
gezmek iyi,  
müzeliği olmak fena !

Ben bu maziye hapseden saraya  
öyle ağır bir hükümle kondum ki,  
çatlarken sıkıntıdan yüzümde yağlı boya  
mecburum durup dinlenmeden sırtımaya (Hikmet , 1992c, s. 64).

Louvre müzesi, müzecilik ve burjuva sanatı, Jakond’un kendisi gibi ünlü birçok yapıtla yan yana yaşıyor olmasına rağmen, müzedeki diğer yapıtların da onun için anlamı olmadığını anlattığı cümlelerde ince bir alayla ele alınır:

Hayranım Felemenk ressamlarına:  
Süt ve sucuk tacirlerinin  
tombul madamlarına  
kolay mı üryan bir ilahe edası vermek?  
Lakin  
isterse ipekli don giyinsin  
inek + ipekli don = inek (a.g.e., s. 66).



Bir gün müzeyi bir Çinli ziyaret eder. Biri, sömürgeci toplumun tarihsel ürünü olan Jakond, diğeri ise, sömürgeciye karşı mücadele eden bir toplumun savaşımıcısı olan müze ziyaretçisi Si-Ya-U birbirine tutulur. Jakond Rönesans ressamlarını unutup, Çinli nakkaşları öğrenmek ister. Si-ya-U bir gün Jakond'a şöyle bir soru yöneltir:

«Tanklarının kırk ayaklı tekerlekleriyle  
pirinç tarlalarımızı ezenler,  
şehirlerimizde  
cehennem imparatorları gibi gezenler:  
SENİN  
seni YARATANIN nesli mi?  
Az kaldı «hayır» diye haykırarak  
kaldıracaktım elimi .. (a.g.e., s. 71).

Çinli bir süre sonra müzeye gelmemeye başlar. Burada Jakond'un bekleyişi, bir istasyonun bekleme salonuna benzetilir. Si-Ya-U'nun sınırdışı edildiğini öğrenen Jakond, bir gülüşe hapsedilerek diğer tüm duygulardan mahrum oluşuna isyan eder. Jakond bir gün müzeden kaçırılır. Çerçevesinden çıkan cesur yürekli Jakond, uçak ve gemiye binerek Si-Ya-U'nun peşinden Çan-Kay-Şi güçlerine karşı mücadele başlatan Çin'e gider. Şangay'a vardktan hemen sonra, tam sevdiğine kavuşacakken Si-Ya-U idam edilir ve Jakond sevdiğinin kellesini önünde bulur. Bu durum Jakond'un düşünsel açıdan değişmesine ve mücadelesinin başlamasına yol açar:

Jokondun kollarına üç adım kala  
yetiştii Çan-Kay-Şi'nin celladı.  
Parladı  
pala ...  
Kesilen bir et kırılan bir kemik sesi.  
Yuvarlandı ayağının dibine  
kana bulanmış sarı bir güneş gibi  
Sİ-YA-U'nun kellesi ..

Ve işte böyle bir ölüm günü  
Şang-Hayda kaybetti Floransalı Jokond  
Floransadan daha meşhur olan tebessümünü. (a.g.e., s. 89)

Si-Ya-U'nun ölümünün ardından Jakond artık gülümsemesiyle ünlü Jakond değildir, yüreği insan için atan, yumruğunu insanlık için havaya kaldırmış, halktan biridir artık:

Jakonda  
 düşman elinde  
 bir şehrin kapısından  
 gece gizlice çıkarken gördüm;  
 onu, süngülerin çatıştığı bir kapışmada  
 Bir Britanya zabitanın  
 gırtlığını sıkarken gördüm.  
 Onu:  
 içinde yıldızlar yüzen mavi bir su başında  
 bitli kirli gömleğini yıkarırken gördüm.... (a.g.e., s. 90).

Çin'i işgal eden Fransa'nın hukukunun çiğnendiği iddiasıyla Jakond da tutuklanır, Fransız mahkemesinde yargılanan Jakond ölüme mahkum edilir. Özgürlük mücadelesi verirken ölmekten gurur duyan Jakond'un yüzündeki gülümseme de artık gerçektir:

Ay ışığı.  
 Gece.  
 Bileklerinde kelepçe  
 Jakond bekliyor.  
 Es rüzgar es ..  
 Bir ses :  
 - Haydi çakmağı çakın.  
 Yakın Jakonda yakın ..  
 İlerliyen bir karaltı ·  
 bir parıltı ...  
 Çakmağı çaktılar  
 Jakonda yaktılar.  
 Kıpırmızı bir alevle boyandı Jakond.  
 Güldü içten gelen bir tebessümle  
 gülerek yandı Jakond...  
 Sanat, Manat, Eser, Meser, Filan, Falan, Ezel, Ebet  
 EEEEEEEEEEEYYT,,,  
 " İŞTE O KADARDIR OL HİKAYET  
 " BAKISI DURUGU Bİ NİHAYET...  
 TEMMET... (a.g.e., s. 93).

Jakond'un ölümün kıyısındaki gülümseyişi, o eski görev icabı gülümseyişten çok farklıdır. Jakon'un yakılışı sanatın insanlık için sorumluluklarının ne kadar büyük olduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir. Ölmekle yükümlü olmayan Jakond ölümüne savaşılabilen, ölüme gülebilen, ölümlerine gülebilen bir görevi üstlenmiştir. Ölüme giderken gülme motifi, direnci ve inancı simgelemesinden dolayı toplumcu sanatın sık kullandığı bir motiftir. Ekber Babayev'in bu konudaki görüşleri şunlardır:

Öncü sanat, insanlığın daha önceki çağlarda yarattığı bütün iyi şeylerin, gerçekliğin, ileriliğin ve özgürlüğün yanında yer almak zorundadır. Sanat karanlık güçlere hizmet edemez. Emekçilerin özgürlük savaşının dışında kalmaz. Kendi içinde kendisi için bir güzellik yoktur. Gerçek sanat aydınlık, güzel bir gelecek için savaşanların hizmetindedir (Babayev, 2002, s. 143).

“Çağdaş toplumcu sanatçının, sanat görüşünü açıkladığını” ifade eden Timuçin de destanda toplumsal yükümlülük temasının baskın olduğunu belirtir (Timuçin, 2002, s. 101). Hikmet, *"Jokond ile Si-Ya-U"*da, kapitalist bir toplumda yozlaşan, topluma yabancılaşan sanatın karşısına, anti-kapitalist ve anti-emperyalist sanatı koymaktadır ve bunun önemini geniş bir politik arka plânda sergilemektedir.

### 3.3.5. Benerci Kendini Niçin Öldürdü? (1932)

Birinci Dünya Savaşı bitene kadar Mahatma Gandhi Güney Afrika'dan Britanya'yı desteklemiş, 1919'da Hindistan'a dönmesiyle sömürge yönetimiyle araları bozulmuştur. Şiddete karşı “*satyagraha*” politikasını başlatmıştır. Hikmet “*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*” şiirini yazıncaya kadar Gandhi'nin on yılı aşkın bir mücadele dönemi olmuştur. Belge, Gandhi'nin “*satyagraha*” politikasının Hikmet'in pek hoşuna gitmediğini belirtmektedir. Ona göre, o dönemde sol, legal ve barışçıl mücadele ile devrimci yöntemler ve silahlı mücadele arasında kendi içinde ikiye bölünmüştür. Hikmet'in içinde olduğu komünist taraf sosyal demokrasi çizgisini teslimiyetçi olarak belirlemişti. Gandhi'nin dini öge ve değerleri bir araya getirerek politika haline getirdiği şiddet karşıtlığı, Komünizm tarafından pek kabul görmemiştir. Belge, Gandhi'nin amacının komünizme uygun olmadığını ve Hindistan'ın özgürleşmesinden sonra sosyalizm kurulması gibi bir düşüncesinin olmadığını, özel teşebbüs ve sermayeye olumsuz bakmadığını ifade etmektedir. Aynı zamanda Nazım Hikmet ve Komünterin Gandhi'ye karşı çıkışı sözü edilen nedenlerden dolayı değil, savaş karşıtı yöntemle hareket etmesinden ötürüdür. Bunun nedeni ise, Sovyetler Birliği'nin kapitalizm içinde kalarak emperyalizmle mücadeleyi gittikçe daha olanaklı görmesi ve böyle davrananları her türlü desteklemesidir. Sonuç olarak Gandhi, sosyalist olmadığı için değil, savaş karşıtı olduğu için eleştirilmeliydi. Gandhi'nin sürdürmüş olduğu yöntem başarıyla sonuçlandı ve bunun en önemli nedeni şiddetten mümkün olduğunca uzak durmasıydı (Belge, 2009,

s. 156). Belge, Hikmet'in Hindistan üzerine yazmasının nedeni olarak siyasi görüşünün ve enternasyonalizminin bir sonucu olduğunu belirtmektedir (a.g.e., s. 158). Hikmet, üniversite de Zefer Hasan ve Benerci adlı iki Hintli ile arkadaş olur. Hikmet bunlardan Benerci'nin duruşundan daha çok etkilenir, onu farklı bir devrimci olarak görür ve ona "*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*" adlı destanında ana karakter olarak yer verir (Göksu & Timms, 2011, s. 77). Bu destanda Hikmet, Benerci'nin içinde bulunduğu komünist hareketi överken, Gandhi ve onun hareketi karşısında bir eleştiride bulunur. İngiliz emperyalizmine karşı toplumsal özgürlük ve ulusal bağımsızlık uğruna mücadele eden Hintlilerin anlatıldığı yapıtta, destanın baş kişisi sağlam karakterli Benerci'dir.

Benerci, İngiliz bir kızla aşk yaşamaktadır. Bir toplantıda polis baskını olur ve Benerci arkadaşlarıyla birlikte yakalanır, ancak o serbest bırakılır. Bunun üzerine arkadaşları Benerci'nin ajan olmasından kuşku duyar. Kalküta işçileri grevde, Benerci evinde yatağındadır. Kuşkulanan kişi olduğu için artık mücadelede yeri yoktur:

Onlar, hep beraber grevdedir...  
O, yapayalnız evdedir.  
Yapayalnız ...  
Tavan, kapı ve duvar ...

Onu kavgaya çağırmadılar.  
Günlerdir ki, onu gördükçe arkadaşları  
çevriliyor başları... (s. 29-30).

Hikmet, burada kendi adını taşıyan kurmaca karakterle Benerci ve dava arkadaşlarının arasındaki sorunların dünya görüşlerinin ayrılması, hakikatlerinin çatışmasına bağlı olmadığını, yalnızca yanlış anlamadan kaynaklandığını anlatmak ister:

Benerci sizi satmadı.  
Benerci günlerdir yemek yemiyor,  
gecelerdir yatmadı.  
O yatmıyor, ben yatabilir miyim?  
Benerci sizi satmadı,  
sizi ben satabilir miyim?  
Benerci benim oğlum.  
Onu ben  
kellemden, etimden, iskeletimden  
sizin için doğurdum ..

Dostlar!  
 İçinizden bir çıban gibi Őphenizi yolunuz.  
 Benerci sizin oğlunuz,  
 benim oğlum .... (s. 33-34).

Benerci sevgilisi olan İngiliz kızın çantasında, içinde isminin olmadığı bir tutuklama listesi bulur. Kızın polis olduğunu ve kendisini onun koruduğunu öğrenince kafasını duvara çarparak bir zamanlar sevdiği kızını öldürür, kendisi ise ajanlığından Őphelenildiđi için intihar etmeyi düşünmektedir. Ancak aklına ustadının sözü gelir “*BOŞ GECELERİNİ DEĞİL, BOYDAN BOYA ÖMRÜNÜ VER İNKILABA*”(s. 44) ve vazgeçer.

Yirminci yüzyıl, Hindistan tarihinin başlangıcı ve sınıflı bir toplumun gösterimi, yerini sömürgecilige ve emperyalizme bırakmıştır:

Perdede  
 filmin ismi göründü:  
 (Yirminci Asrın SergüzeŐtleri nam  
 dram.)  
 Yirminci asır  
 dört kanatlı bir tayyareden  
 mendil salladı bize.  
 Yakasında kapitalizm  
 açıldı kabak çiçeği gibi.  
 O kadar çoğaldı.  
 o kadar  
 uzadı ki bacalar  
 saçlarından asıldılar sıra sıra  
 kehkeŐanlara.  
 Öyle duman çıktı, kurum yağdı ki  
 Gökte Allah bile meleklerle  
 Amerikan markalı muŐambalar giydirdi  
 Őikagolu bir milyoner  
 Öptü telsiz telefonla  
 Tokyolu sevgilisini  
 Elektrikli salhanelerde  
 makinaların bir ağzından pastırma attılar,  
 öbür ağzından  
 boynuzlu inekler çıktı. (s. 53).

Kapitalizmin gelişmesiyle teknik bakımdan mükemmel makinalar ve işler ortaya çıkmaktadır. Fakat kapitalizmin geliŐmesinde işler yolunda iken, sömürgelerde işler yolunda değildir. Bu nedenle sömürgelerde yaşayanlar için yalan yanlış yorumlar yapılarak, bu yorumlara uyan davranıŐlar sergilenmektedir:

Paris'te olan işler duyulunca Londra'dan  
hemen içtima edip karar koydu Avam Kamarası:  
'Kıçlarına kuyruk takmayan Hintlilerin  
kesilecek kafası'  
Telsizler daha tebliğ ederken bu kararı Hind'e,  
muazzam bir kuyruk tröstü teşekkül etti  
Mançister şehrinde. (s. 54)

Benerci'nin karakteri devrimin ve sınıf mücadelesinin gereklerine uygun oluşturulmuştur. Benerci, kendindeki durumu şu sözleriyle açıklamaktadır:

Halbuki ben kemiyette bile, bir sene değil, bir gün bile, irademin dışında bilerekten ona ihanet edemem... Ben bir saniye olsun, ihanet edemem. Bu benim uzviyetimde yok (s. 85).

Hikmet'in Benerci karakteriyle, devrimci savaşı ve intihar ikilemini ele almasının iki nedeni olduğu düşünülmektedir. Bunlardan birincisi Hikmet'i derinden etkileyen Mayakovski'nin intiharı, ikincisi ise Marx'ın damadı olan Lafargue'nin 69 yaşına geldiğinde devrimci mücadeleye artık yararı olamayacağı düşüncesiyle eşiyle birlikte intihar etmesidir.<sup>31</sup>

"Kavgada  
kendi kendini öldüren  
lanetli bir  
cenazedir  
benim için  
Ölüsüne  
ellerimiz  
dokunamaz.  
Arkasından  
matem marşı  
okunamaz. "

(...)

Sen artık  
bu kitapta  
yaşamıyorsun.

Ve Benerci sen  
bu kitapta  
kendi kendini öldürmene rağmen  
benim ellerim senin

---

<sup>31</sup> <https://www.evrensel.net/haber/293001/tarihsel-ve-kolektif-bir-karakter-benerci> 13.01.2021 22:21

kanlı delik  
 şakağına dokunacaktır.  
 Cenazende  
 dostu düşmana karşı  
 matem marşı  
 okunacaktır (s. 87- 88).

Hikmet'in yaşadığı bu çelişkili düşünce Mayakovski'yi çok sevmesi ve onun intiharı sonrası yaşadığı derin sarsıntıya bağlanabilir. Belge'ye göre Lafargue' ile Marx'ın kızı olan eşi Laura'nın intiharı, bu davranışı daha anlaşılır kılmamıştır. Çünkü Hikmet'in kendisi hayata son derece bağlı bir adamdır ve ona göre hayata bağlı olmak Marksistlerin takınması gereken tutumdur. Burada akla gelen şey Marksizmin tragedya ile ilişkisidir:

Marksist “ideoloji”, tarihi determinizm, sınıf mücadelesi, devrim gibi bireyi aşan kavramlarla düşünür ve konuşur. Birey, tarihi akış içinde bir “katre”dir. Tarihin akışı ise nesnel ve kaçınılmazdır. Marksizmi yalnız bu genellemelerle anlar ve “hayat uygularsanız”, tragedyaya yer kalmaz. Ama yalnız Marksizm değil, yanında bireyin çok küçük kaldığı kategorilerle konuşan bütün ideolojiler için durum aynıdır. Ortaçağ Avrupası da yine aynı nedenlerle herhangi bir tragedya üretememişti. Hristiyan dünya, ancak sekülerize olduktan sonra, büyük çapta tragedyalar (özellikle Shakespeare'deki gibi, tragedyanın kahramanın kişiliğinden kaynaklandığı) yazılabilir (Belge, 2009, s. 170).

Benerci yaşlandığından dolayı hareketin başında olmakla ayak bağı olduğunu düşünmekte ve ajan sanıldığı zamanda yapmaktan vazgeçtiği intiharı gerçekleştirmektedir:

Çan  
 Çalmıyoruz.  
 Çan  
 çalmıyoruz.  
 Yok  
 sala  
 veren!  
 Giden  
 o  
 biten  
 bir  
 şarkı değildir..

O  
 büyük  
 bir  
 ışık  
 gibi döğüştü (s.89).

Ölen devrimcinin ardından diğer devrimciler, ölen kişinin kaldığı yerden devam etmek zorundalar, bu nedenle yas tutmamaları gerekir.

Sınıf mücadelesine ve devrimin gereklerine göre bir malzemeyle donatılmış olan Benerci’de çelişki görünmemektedir. Çelişkinin olmadığı yerde tragedyanın da olamayacağını ileri süren Belge, tragedyaya örnek olarak Truva efsanesini vermektedir. Hektor, Akhilleus’un arkadaşı Patroklos’u öldürür. Arkadaşının intikamını almaya karar veren Akhilleus, kaderinin Hektor’unkine bağlı olduğunu, o ölürse kendisinin de öldürüleceğini bilir. Ama arkadaşının öcünü alacaktır ve bu tragedyadır. Diğer bir tragedyaya ise Hektor’un ölümüdür. Hektor da Akhilleus’a yenileceğini bildiği için, o da kahraman olarak yaşamak için korkmadan ölmesi gerektiğini bilir ve Akhilleus’un çağrısını kabul ederek savaşır ve ölür. Belge, bu kararlarda insan ve insanın boyunu aşmayan bir değer olan ahlak olduğunu ve insanın boyunu aşmayan değerın tragedyaya olduğunu dile getirmekte ve Aritoteles’in tragedyanın iki ayağını oluşturan “*korkma*” ve “*acıma*”nın, yaşlandığı için davaya köstek olacağını düşünen Benerci’ye yönelecek şeyler olmadığını belirtmektedir. Belge’ye göre, trajik toplum diye bir şey yoktur, çünkü tragedyaya toplumun değil, bireyin başına gelir; önemli olay, “*Tanrı ve Şeytan, İyilik ve Kötülük, Devrim ve Sömürü*” gibi bireyi aşan güçler arasında geçiyorsa buradan tragedyaya oluşturulamaz. Belge’nin açıklaması uyarınca, bu türden ideolojik Marksist, dini ya da moralist yazında tragedyaya ortaya çıkmamıştır. Komünist yazındaki tek tragedyaya olasılığı, Benerci’deki gibi ajan olduğundan kuşku duyulmaktadır. Diğer şeyler tarihi zorunluluktan ibarettir (Belge, 2009, s. 170-171). Hikmet bu yapıtın arka planında Hindistan’ın bağımsızlık mücadelesine yer verirken, işçi sınıfı ve devrimci mücadeleyi merkeze almış ve bazı siyasi ve edebiyat alanındaki kişilerden esinlenmelerle, Benerci’de tarihsel ve kolektif bir karakter yaratmıştır.

### 3.3.6. Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı (1936)

“*Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*”, Hikmet için yeni bir dönemin başlangıcı hatta zirvesi niteliğinde bir dstandır. 14.-15. yüzyıllarda yaşamış olduğu ileri sürülen Şeyh Bedreddin, döneminin önemli bilginlerinden ve devlet adamlarından biridir ve yaşadığı dönemde fikirleriyle birçok siyasi mücadeleye girmiştir. Fetret Devri’nde (1402-1413) ve sonrasında yapmış olduğu siyasi mücadeleler ve ortaya attığı görüşlerden



dolayı etrafına insanlar toplamıştır ve başkaldırı yapmıştır. Yunus Emre'nin insanı ele alışını ve dünyaya bakışını benimsemiş olan “*Köle'de insandır*” sözleriyle insan hakları ve farklılıklarına dikkat çeken Bedreddin, Börklüce Mustafa'yla birlikte toplumsal eşitlik ve adaleti sağlamak için mücadele eder (Kula O. B., 2018a, s. 166). Yakalanıp sürgüne gönderilen Bedreddin, orada başlattığı isyandan dolayı idam edilmiştir. İmparatorluğun güçlendiği dönem etkisi azalan Bedreddin, Cumhuriyet'in başlarından itibaren tekrar ele alınır, tarihçi ve sanatçıların ilgilendiği kişiliklerden biri olur. M. Fuat Köprülü, Mehmet Şerefettin'e “*Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin*”i yazmasını tavsiye etmiş ve 1924'te yayımlanmasının ardından Şeyh Bedreddin ilgiyi üzerine çekmiştir. Nazım Hikmet'te bu kitaptan yola çıkarak destanını kaleme almıştır (Gariper, 2007, s. 117). Hikmet, bir gece vakti, hapishanede yalnızca idam mahkumlarının zincir seslerinin duyulduğu bir saatte, eline aldığı kitapla hapishanedeki odasından bir dervişin peşine takılarak zamanın dışına çıkar. Böylece Hikmet için, tarihte bir yolculuk başlar.

“*Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*”nda, Osmanlı ordusu ve Aydın köylüleri arasında topraktan kaynaklanan bir sorun yüzünden çıkan çatışma anlatılaştırılmıştır. Olayların meydana geldiği yer ve dönemi anlatılırken, insan emeğinin ürünü olan güzellikler içinde yaşanan çarpık ilişkiler aracılığıyla, ülkenin içinde bulunduğu olumsuz yaşam şartları açıklanmıştır:

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 kırıyla boğup  
yani bir altın leğende kardeş kanıyla aptest alarak  
Çelebi Sultan Memet tahta çıkmış hünkar idi.  
Çelebi hünkar idi amma  
Al Osman ülkesinde esen  
bir kısrılık çılgığı, bir ölüm türküsü rüzgar 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 kişner iken  
çarşıda her lonca kesmiş kendi pirinden ümidi  
tarumar idi.  
Velhasıl hünkar idi, timar idi, rüzgar idi,  
ahüzar idi (Hikmet, 2017, s. 191).



Ve kuvveti ilmi, sırrı tevhid gerçekleendirip  
biz milletlerin ve mezheplerin kanunlarını  
iptal edeceğiz...

Hikmet'in betimlediği Bedreddin için gerçek kahraman tarihi yazan halktır. Börklüce ve Torlak Kemal'in çevresine toplanan Türk Köylüleri, Rum gemiciler ve Yahudi esnaflar başlattıkları isyanı Rumeli'ye taşımak için Deliorman yolundaki Bedreddin'in çağrısına uyanlarla birdir:

Bu orman ki Deliormandır gelip durmuşuz  
(...)  
Köylü, bey ekinini, çırak çarşayı yakıp  
reaya zinciri bırakıp gelmiş.  
Yani Rumelinde bizden ne varsa tek mil  
kol kol Ağaç denizine akıp gelmiş ...

Bir kızılca kıyamet!  
Karıymış birbirine  
at, insan, mızrak, demir, yaprak, deri,  
gürgenlerin dalları, meşelerin kökleri.  
Ne böyle bir alem görmüşlüğü vardır,  
ne böyle bir uğultu duymuşluğu var  
Deliorman deli olalı beri ...(s.240)

Savaş öncesinde sıkıntı içindeki bekleyiş, benzetmelerle somut bir temele oturtulmuştur. Bedreddin'in yiğitlerinin ektiği, biçtiği baktığı topraklar doğurmak üzere olan gebe bir kadın gibi, sancılar içinde ter dökmektedir:

Sıcaktı.  
Bedreddin halifesi mülhid Mustafa baktı,  
baktı köylü Mustafa.  
Baktı korkmadan  
kızmadan  
gülmeden.

Baktı dimdik  
dosdoğru.  
Baktı O.  
En yumuşak, en sert  
en tutumlu, en cömert,  
en  
seven,  
en büyük, en güzel kadın :  
TOPRAK

nerdeyse doğuracak  
doğuracaktı (s. 244).

Ürünlerini vermek üzere olan toprak gibi sancılanan bir kesimde topraklarının ellerinden alınacağını sezen ve emek verdikleri toprakları için mücadele etmeye hazır olan Bedreddin'in yiğitleridir:

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 yelesi atlarıyla  
duvarsız ve sınırsız  
bir kardeş sofrası gibi açmıştılar (s. 244).

Doğayla insan uyum içinde yaşamaktadır. Üretim artmakta, insanlar kardeşçe yaşamaktadırlar. Hikmet burada Bedreddin'in eşit ve ortak mal ilkesinden hareketle kolektif çalışmanın getireceği mutluluğa dikkat çekmiştir:

Hep bir ağızdan türkü söyleyip  
hep beraber sulardan çekmek ağrı,  
demiri oya gibi işleyip hep beraber,  
hep beraber sürebilmek toprağı  
ballı incirleri hep beraber yiyebilmek.  
Yarin yanağından gayri her şeyde  
her yerde  
hep beraber!  
diyebilmek  
için  
on binler sekiz binini (s. 246).

Bedreddin'in yiğitleri elde ettikleri toprakları ve özgürlüklerini, birlik halinde üretim yapabilmeyi kaybetmemek uğruna Osmanlı Ordusuna karşı direnmiş ve bu yolda canlarını kaybetmişlerdir. Bedreddin taraftarları ana rahmi gibi bereketli topraklardan ürünlerini almak, oluşturdukları huzurlu düzeni sürdürmek için Osmanlı ordusuyla girdikleri mücadelelerinde başarılı olamamışlardır:

Yenildiler.

Yenenler, yenilenlerin  
dikişsiz, ak gömleğinde sildiler  
kılıçlarının kanını.  
Ve hep beraber söylenen bir türkü gibi  
hep beraber kardeş elleriyle işlenen toprak  
Edirne sarayında damızlanmış atların  
eşildi nallarıyla.(S.246).

Ayaklanmanın bastırılmasıyla Bedreddin taraftarları öldürülmüş ve Karaburun'da toprakların halkın elinden alınıp yine tımar sistemine geçilmiş olduğu "*Bayezid Paşa Manisaya gelmiş, Torlak Kemali anda bulup anı dahi anda asmış, on vilayet efitiş edilerek gidecekler giderilmiş ve on vilayet betekrar bey kullarına tımar verilmişti.*"(s. 252) sözlerinden anlaşılmaktadır. Yenilgiden duyulan üzüntü, şu sözlerle anlatılmıştır:

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.  
Ve teker teker,  
bir an içinde,  
omuzlarında dilim dilim kırbaç izleri,  
yüzleri kan içinde  
geçer çıplak ayaklarıyla yüreğime basarak  
geçer Aydın ellerinden Karaburun mağlupları... (s.247)

Bedreddin, Rumeli'de ayaklanma başlatmak üzereyken bir hileyle yakalanır ve sultanın huzuruna çıkarılırken başına gelecekleri biliyordur. Hikmet, kendi ölümüne fetva veren Şeyh Bedreddin'in konuşmasını, modern şiire şöyle aktarmıştır:

Bedreddin  
baktı kemerlerden dışarı.  
Dışarda güneş var.  
Yeşermiş avluda bir ağacın dalları  
ve bir akarsuyla oyulmaktadır taşlar.  
«Bedreddin gülümsedi  
Aydınlandı içi gözlerinin,  
dedi:  
- Madem ki bu kerre mağlubuz  
netsek, neylesek zaid.

Gayrı uzatman sözü.  
Madem ki fetva bize ait  
verin ki basak bağına mührümüzü » (s. 257).

Tarihin ne yöne akacağını sezen Bedreddin, yenilen olmasına rağmen, onun için bu yenilgi kalıcı değildir, kendisi ölecektir, fakat gelecekte zafere ulaşacak biri mutlaka olacaktır. Bedreddin doğadaki taşların bile değişeceğine, suyun akıp gideceğine inanmıştır. Ölüme giderken içi rahattır, bu yüzden gülümser.

Şeyh Bedreddin, Serez'in esnaf çarşısında çıplak bedeniyle asılıdır. Çıplak bedeniyle Bedreddin'in olağanüstü bir özelliği olmadığı gösterilerek, halkın gözünde küçük düşürülmek istenmiştir. Destanın bu bölüme kadar olan çok sesli ve dinamik yapısı durağandır ve her dizesinde hüznün duygusu kendini hissettirmektedir:

Yağmur çiseliyor,  
Serezin esnaf çarşısında,  
bir bakırcı dükkanının karşısında  
Bedreddinin bir ağaca asılı.

Yağmur çiseliyor.  
Gecenin geç ve yıldızsız bir saatidir.  
Ve yağmurda ıslanan  
yapraksız bir dalda sallanan şeyhimin  
cırılçıplak etidir.

Yağmur çiseliyor.  
Serez çarşısı dilsiz,  
Serez çarşısı kör.  
Havada konuşmamanın, görmemenin kahrolası hüznü.  
Ve Serez çarşısı kapatmış elleriyle yüzünü (s. 258).

Hikmet, Şeyh Bedreddin Destanı'nın sonuna koğuş arkadaşı Ahmed'in anlattığı ve destanın sonuna eklemesini istediği "*Ahmed'in Hikayesi*" bölümü ile dünü bugüne bağlamış ve "*Milli Gurur*" bölümünün sonunda bu düşüncesini vurgulamıştır:

Ne ah edin dostlar, ne ağlayın!  
Dünü bugüne  
Bugünü yarına bağlayın! (s. 273).

Nurullah Ataç, “*Son Posta*”da yayımladığı bir yazıda Şeyh Bedreddin Destanı’nı şöyle değerlendirmiştir:

Nazım Hikmet’in sanatını: ‘Şair zamanın geçici endişelerine bağlanmamalı, bir ideologianın yayıcısı olmamalı, insanda ebedi olan şeyi aramalı’ diye tenkit edenlere, *Simavne Kadısı Şeyh Bedreddin Destanı*, öyle sanıyorum ki, susturucu bir cevap olabilir. Bu kitaptaki parçaların hepsi de zamanımızın bir fikir cereyanına tabi olmakla beraber, yine insanın ebedi bir hissini, tarihin her devrinde rasgeline bir kaygısını aksettiriyor; bir parça olsun insaf göstermek şartıyla, bunu inkar etmek kabil değildir. (...) Ben, *Şeyh Bedreddin Destanı*’ndaki manzumeleri heyecandan sarsılarak okudum (Akt: Fuat, 2006, s. 203-204).

Gürsel, bu destanı Hikmet’in “*tarihe bakışını temellendiren sınıfsal bir tavır*” olarak belirlemektedir, söz konusu tavır “*ele alınan dönemin toplumsal ve ekonomik yapısında karşılığını bulan, alabildiğine somut bir tutum, kaçınılmaz bir zorunluluktur*” (Gürsel, 1992, s. 199). Hikmet, Divan şiiri birikimini özümseyerek, geleneği yeni bir biçimde, üstelik devrimci bir tutumla, Osmanlı’ya başkaldıran Şeyh Bedreddin’i anlatarak hem arayış içinde olduğu sanatsal bileşime ulaşmıştır, hem de bu yapıtının gerçekçilik anlayışı bakımından en üst düzey yapıtı olduğunu göstermiştir.

## SONUÇ

Yazının önemi, insanın değerleriyle ilişkili olmasıdır. Yazın, insana haz vermenin yanı sıra, toplumun sorunlarını lirik, şiirsel ve etkileyici bir şekilde aktarma sanatıdır. Dolayısıyla yazınsal anlatımın üstlendiği toplumsal görev, okuru dünyada olup bitene ilişkin düşünmeye sevk etmek, onun tehdit altındaki değer yargılarına karşı sorumluluğunu hatırlatmaktır. Bu durumda yazar ya da kahraman toplum için bir yol göstericidir. Sanatın, halkı ve okurları etkileme sanatına dönüşebilmesi için retorik, söz sanatları ve estetik devreye girmelidir. Brecht ve Hikmet toplumsal olayları sanatsal anlatımla birleştirerek, yapıtlarının hem öğretici hem de haz verici olmasını istemişlerdir. Bu iki yazar, şair ve düşünür, toplumun değişmesi ve ilerlemesi uğruna gösterdikleri çabanın gerçek konusunu yazınsallaştırmış ve hakiki amaçlarını duyurmuşlardır.

Aydınlanma süreci, bilim ile yönlendirici ve araçsallaştırıcı ideolojilerin birbirinden ayırt edilmesi gerektiğini önermiştir. Çünkü bilimin görevi akli körelten inanç, itaat ve bağımlılık üreten ideolojilere karşı nesnel, tarafsız, tüm insanlık için evrensel olmak, sorunlara eleştirel yaklaşmak ve savlarını görünen gerçeklere dayanmak suretiyle sinayarak doğrulamak ya da yanlışlamaktır. Bilimin görev ve nitelikleri her ne kadar açık olsa da; bilimsel düşünceler ve ölçütler de zamanla ideolojik bir yapıya dönüşebilir. Bu durumda bilimsel ilerleme pek olanaklı değildir. Özellikle sosyal bilimlerin ideolojiye dönüşmesinin önüne geçmek için, bilim için ortaya konulan savları, disiplinlerarası yaklaşımlardan yararlanarak, bilimsel ölçütler konusunda tartışma yaratan her türlü düşünce ve yaklaşımı değerlendirmek gerekmektedir.

İdeoloji yalnızca güdümlenme olarak görülmemelidir, bireyi oluşturan her türlü bağımlılaştırıcı etkilerine rağmen ideoloji, bireylerin kendilerini özgür duyumsamalarına yol açan değerler sistemidir. Sanat doğası gereği muhalif olduğu için, geçmişten günümüze görece azalsa da, sanat ve sanatçının dolaylı ya da dolaysız bir baskıyla yaşadığı su götürmez bir gerçektir. Bunun nedeni sanatçının, hangi iktidar olursa olsun, yönetimdeki iktidarların yanlışlarına kayıtsız kalmamasıdır. Sanatçı bu tutumu karşısında erk sahiplerince sindirilmeye çalışılır. Burada dikkat edilmesi gereken konu sanatın



muhalif partili değil, salt muhalif olmasıdır. Bu muhalefet sanatın yaratıcı ve incelikli tavrını korumakla değerli olur (Bkz. Bölüm 1.1 ve 1.2.).

Rusya'da 1927 yılında gerçekleşen Ekim Devrimi sonrasında oluşan toplumcu gerçekçilik, önemli bir ölçüde Marksist ideolojiye dayanmaktadır. Sanat ve edebiyatta toplumcu gerçekçilik, edebiyatın şiir, hikaye ve roman gibi her türünde kendine yer bulmuştur. Hangi bilimsel disiplinle ilgilenirse ilgilenirsin, toplumcu gerçekçiliğe göre, sanatçının düşünsel gelişimini toplumsal ve tarihsel süreçler oluşturmaktadır, dolayısıyla sanatçının yaratımları da toplumsal ürün olarak değerlendirilmektedir. Buna bağlı olarak sanatçı da, içinde yaşamış olduğu ve bilincinin şekillendiği topluma karşı sorumludur ve toplumun sorunlarına eğilmelidir. Söz konusu sorumluluğundan ötürü sanatçı, tanık olduğu toplumsal eşitsizlikleri, politik, sosyal ve ekonomik sorunları, toplumun hizmetine sunduğu sanatıyla yansıtmakta ve toplumun gelişmesini engelleyen her türlü uygulamaya sanatsal etkinliklerle karşı koyduğunu göstermektedir. Bir çok toplumsal gücün çöküşüyle filizlenen sosyalizmle beraber ortaya çıkan toplumcu gerçekçilik, dikkate değer yapıtlar vermiştir. Etkin diyalektik yöntemle ortaya koyulan kişilerin gerçek olması, yazarın güçlü isteği, toplumu kavrayışı ve olaylara katılımı insanı sarsmıştır (Bkz. Bölüm 1.3.).

Alman yazar/şair Bertolt Brecht tiyatro alanına getirdiği yenilikler ve değişikliklerle izleyicide katarsis, diyesi duygusal arınma ortaya çıkararak Aristoteles tiyatrosunu radikal biçimde değiştirerek, okuyucunun/seyircinin gerçek dünyadan kopmadan gerçekler üzerine düşünmelerini ve anlatılan olayları sorgulamalarını amaçlamaktadır. Bu amacını gerçekleştirmek için, ortaya koyduğu Epik Tiyatro kuramında, o dönem yaşanan savaşın getirmiş olduğu faşizm ve kapitalizmin sonuçlarını, Marksist felsefenin özellikle ilgilendiği sınıf ayrılıkları, emeğin sömürsü, yabansılaşıma, diyalektik materyalizm gibi kavramları Marksist bakış açısıyla yapıtlarında ele almıştır. Dünyayı değiştirip dönüştürmek amacıyla, oyunlarının sonunu açık bırakarak okuyucu veya seyircisini düşündürmek ve bilinçlendirmek isteyen Brecht, yapıtlarında tarihi oluşturanın insanlar olduğunu, sorumluları işaret ederek göstermiştir. Yapıtlarında ideolojik olarak bir tekrardan söz etmek olanaklıdır (Bkz. Bölüm 3.2.).

Epik- Diyalektik tiyatroyla Brecht, hiçbir şeyin olduğu gibi, olduğu yerde kalmadığını göstermek ister ve diyalektik perspektifin, sorunlara hareket ve değişim yönüyle bakmak demek olduğunu belirtir. Brecht'e göre kesin ve sonuçlanmış hiçbir şey yoktur, her şeyin geçmişi ve geleceği vardır. Her şey hem kendini, hem de karşıtını içinde taşır.

Brecht çağdaşları gibi sınıflar arası ilişkileri, çelişkileri ve çatışmaları her ne kadar açıklamaya çalışsa da tiyatrodaki ideolojik ya da politik anlamda bir devrim yarattığı tartışmaya açık bir husustur. Brecht'in tiyatro kuramına asıl katkısı yadırgatım ve diyalektik yöntemi uygulamasıdır. Brecht'in getirdiği yeniliklerin politik ya da anti-kapitalist olduğunu ileri sürmek, Brecht'ten önceki tiyatroların apolitik olduğu demek olur ki, bu da tiyatro tarihinin hiç okunmadığı ve bu konuda bilgi sahibi olunmadığı anlamına gelmektedir. Brecht, kendisinin de bizzat başında bulunduğu zamanlarda, Berliner Ensemble'da biçimsel açıdan Brecht'in sanat tekniğine uygun olsa da, ideolojik açıdan kendisine çok uzak olan oyunlar da sahnelenmiştir. Buna örnek olarak "*Cesaret Ana ve Çocukları*" verilebilir. *Cesaret Ana* karakteri Brecht'in istediği derecede aşağılık bulunmamıştır.

Otuz yıl savaşlarına tarihsel uygulama yaparak Dünya Savaşları ve Hitler faşizmine gönderme yapan Brecht, "*Cesaret Ana ve Çocukları*"nda çağdaş olayları tarihsel yoldan aydınlatmak amacıyla yazmıştır (Bkz. Bölüm 3.2.8.). Kapitalizm için, savaşın yaşamsal değerinde olduğu görülen yapıtta kapitalizm eleştirilmiştir. Brecht'e göre, *Cesaret Ana* başına gelen tüm olaylardan sonra bile, bir şey öğrenmese de, onu izleyen bir şey öğrenecektir. Brecht, estetik uzaklık için, tarihsel koşullara zemin olarak Otuz Yıl Savaşlarını ele almıştır. Savaş, bir sürü insanın hayatına mal olmuş ve savaşta insanı insan yapan tüm değerler değişmiş ve anlamını yitirmiştir. Oyunda savaş gibi olağanüstü durum karşısında insanların tüm yaşananları içselleştirmeleri ve süreç içinde sergiledikleri tutumlarla, söz konusu koşullara nasıl hizmet ettikleri gösterilmektedir. "*Cesaret Ana ve Çocukları*"nda savaş sırasında, insanlar içinde bulunduğu sefaletin ve çaresizliğin farkında değildir ve savaşın sorumluları üzerine hiç kafa yormamışlardır. *Cesaret Ana* karakteri epik tekniğin sunduğu imkan doğrultusunda insanın neden bu denli savaş yanlısı olabilir sorusu üzerine düşünmeyi sağlamıştır. *Cesaret Ana* açık sözlü bir kadındır, sergilediği tutum ve davranışlarının zamanın gerektirdiği şekilde olduğunu savunmuş; karnını doyurma, ekmeğini kazanma derdinde olduğunu belirterek yaptıklarını

olağanlaştırmak istemiştir. Proletaryadan biri gibi görüldüğü anlar olsa da, çıkarlarından dolayı savaş yanlısı tutumu, onu bu noktada proletaryadan ayırmaktadır. Savaştan beslenen Cesaret Ana, bir anne olmasına rağmen onun için savaş çocuklarından da önemlidir, ticaret güdüsüyle çocuklarını kaybetmiş bir anne olarak savaştan hiç ders çıkarmamıştır. Çünkü Cesaret Ana'nın geliri savaşla artmakta, barışın yaklaşmasıyla azalmaktadır. Savaş, coğrafi, sınıfsal ya da cinsiyet farklılıklarını gözetmeksizin insanlığın geleceğine gölge düşüren bir olgudur. Cesaret Ana karakteri değişen koşullar nedeniyle savaş yanlısı bir tutum göstererek, anne olan bir kadının da kişiliğinde değişimler olabileceğini göstermektedir. “*Cesaret Ana ve Çocukları*”nda, tarihi oluşturan nesnelere içinde insanın hangi koşullar altında ideolojilerini yeniden oluşturdukları ve o ideolojilerin öznesi konumuna geldikleri sorgulanmaktadır.

Brecht, “*Galilei'nin Yaşamı*”nda geçmişle bugün arasında bir köprü kurarak, tarihsel olayları bugünün açısından epik anlatımla değerlendirmiştir (Bkz. Bölüm 3.2.9.). Diyalektik tekniğe hem Galilei'nin kişiliğinde, hem de çelişkilerle dolu toplumda karşılaşılmaktadır. Brecht, on yedinci yüzyıldan aldığı malzeme olan, önemli bir tarihsel kişinin hayatı üzerinden, kendi yaşadığı ortam ve koşullarla hesaplamıştır. Brecht'in yorumlamasıyla kahraman değil, bir bilgin olan Galilei, aklıyla, kilisenin dogmalarının çatışması sonucu kendini mahkemede bulmuş, burada toplumun düzenini bozmakla suçlanmıştır. Anlatılan dönemdeki düzen, bilimin değil, dinin egemen olduğu kilisenin düzenidir. Bu düzenin bozulması kilisenin kabul edeceği bir durum değildir. Yıllar boyunca boş inanç ve sözlerle hareket eden insanlık kendi gücünün bilincinde değildir. Doğanın gerçekleri, kilisenin dogmalarıyla karşı karşıya gelmiştir. Galilei her ne kadar akli ve mantığı kuvvetli olan biriye de, iyi yemek, bedensel acılara dayanamamak gibi insani zaafıya da sahiptir. Bedensel zayıflıklarının artması onu geriletir, ancak akıl artık gerçeği görmüştür. Galilei'nin zayıf düşmesi, gerçeği fark eden insanlık için bir sorun teşkil etmemektedir. Çünkü Galilei, Andrea aracılığıyla bilimini, buluşunu ortaya çıkarmayı başaracaktır.

Brecht Galilei'yle, yeni çağda, kuşku ve mantık yoluyla gerçeğin bilimsel açıdan kavranmasının karşısına, eski çağın boş inançlarını çıkarmıştır. Yaşanan olaylarla geçmiş arasında bağ kurarak, Nazizmi anlatmaya çalışan Brecht, bilim ve toplumun birbirinden ayrı düşünülmemesi gereken, zorunlu ilişki içinde ortak bir alan olduğunu vurgulamıştır.

Toplum biçimleri, diyalektik bir gelişim içinde daha iyiye ve daha ilerlemiş olana ulaşmak için çabalamaktadır. Toplumun geleceğinin biçimlendirilmesinin son derece önemli olduğunun bilincinde olan Brecht'e göre, toplumsal yaşamın gelişimine katkıda bulunan her türlü doğa biliminin anlamı vardır, ancak yeni olarak sunulan şeyin de her zaman gerekli veya yararlı olduğunu düşünmemektedir. Brecht'in Galilei'de amaçladığı şey, bir bilimcinin gerçeği yayma sorumluluğuna sahip olması gerektiğidir. Galilei'yle birlikte Almanya'daki aydın kesimin, Hitler yönetiminin karşısında alacakları tavrın sorumluluklarının farkına varmalarını istemiştir. Brecht'in belirlemesi uyarınca, burjuva toplumunda bilimci yansızdır görüşü hakimdir. Bu belirlemeye göre, bilimci çalışmalarını özgürce sürdürürken, istese de istemese de egemen politikaya bağlanarak onun dünya görüşünden yana olacaktır. Galilei, yol ayrımında öğretisinden caydığını ilan ederek kiliseye boyun eğmiştir, ancak gizlice çalışmalarına devam edeceğinden bilimden yararlanma tarafını seçmiştir. Burada ortaya çıkan gerçek, bilimin, bulguları herhangi bir toplum kesiminin yararına sunması değildir. Toplumsal bir yarar doğrultusunda belirlenen bilim, sonuçları nasıl değerlendirilse değerlendirilsin yanlıdır.

"*Sezuan'ın İyi İnsanı*"nda yapılan inceleme sonucunda, yapıt içindeki şarkılardan, karakterlerin dolaysız biçimde seyirciyle konuşmasından, Brecht'in yabansılaştırmayı kullanmış olduğu ve olayların geçtiği yer olarak Çin'i seçmesinden dolayı, tarihselleştirme tekniğine de başvurduğu anlaşılmaktadır (Bkz. Bölüm 3.2.7.). İnsanların hayatta kalabilmek için, en başta ve yalnızca kendi yararını düşünmek zorunda kaldıkları '*kapitalist düzende, iyi ve doğru insan olmak olanaklı mıdır?*' sorusuna yanıt aranan bu oyunda, oyunun baş karakteri olan hayat kadını Shen Te, iyiden ve doğrudan yana olmanın bir şey kazandırmadığını görünce, sisteme ayak uydurmuş ve acımasız bir iş insanına dönüşmüştür. İnsanın iyiden ya da doğrudan yana olmasının toplum koşullarına göre belirlendiğini ve insanın içine düştüğü duruma göre, zaman zaman kötünden yana olmak zorunda kaldığı, Shen Te karakterinin Shui Ta karakterine dönüşmesiyle anlaşılmaktadır. İyi ve kötü, doğru ve yanlış çatışması, Shen Te'nin iyilik yapmak ile çıkarlarını korumak arasındaki mücadelede, Brecht'in diyalektik anlayışı kendisini göstermiştir. Oyunda içindeki iyiliği tamamen kaybetmiş karakterler yozlaşmış toplumu temsil etmektedir. Shen Te, içindeki merhameti yok ederek Shui Ta'ya dönüşmüş; ezilen iken, ezen konumuna geçmiştir, bu dönüşüm ona saygınlık ve zenginlik kazandırmıştır. Brecht "*Sezuan'ın İyi İnsanı*"yla dünyayı değiştirmenin ve dönüştürmenin tanrıları ya da

kurtarıcı kahramanlarla olanaklı olmadığını, oyunda oluşturmuş olduğu üç beceriksiz tanrı aracılığıyla göstermiştir. Dünyayı yalnızca insanın kendisi değiştirip dönüştürebilir. İyilik kavramının kişilikle mi, toplumsal etkilerle mi ilintili olduğu sorgulanırken, yaşam savaşımı veren insanların, daha sonrasında nasıl bencil, doyumsuz ve çıkarıcı karakterlere büründükleri ortaya koyulmuştur. Brecht'e göre, insanların iyi olabilmesi ve doğru davranabilmesi, ancak mevcut düzenin değiştirilmesi ile gerçekleşecektir.

Marksist eleştirel kuram, yazınsal diyalektik eleştirinin kuramsal temelini oluşturur. Bu açıdan, *“Sezuan'ın İyi İnsanı”*, *“Cesaret Ana ve Çocukları”* *“Galilei'nin Yaşamı”* Brecht'in tüm tekniklerini uyguladığı oyunlarıdır. Brecht, diyalektik sanat anlayışıyla, insanın çelişkili yanlarını, tarihsel gelişimi içerisinde gösterdiği değişkenlikle ele almaktadır. Brecht yazınsal yapıtlarında doğayı ülküleştirilmeden araştırmakta ve önceden bilinenler üzerinden tartışmaya açmaktadır. Brecht'e göre bugünü meydana getiren tarihin kendisi olduğundan, tarihsel süreçleri bilmek koşuluyla bugün anlaşılabilir. Brecht'te en üst düzey ülkü, özgürlük, sınıfsız toplum ve insanlığa yararlı bir şekilde yaşamaktır.

Kaynağını uzakdoğu tiyatrosuna özgü olan gelenek ve biçimlerden alan Brecht'in başka kültürlerden ve geleneklerden seçici bir yaklaşımla yararlandığı görülmektedir. Brecht'in yapıtlarının incelenmesi sonucu seçilen konuların dünyanın değiştirilip dönüştürülebileceği düşüncesini dile getiren bir araç niteliğinde olduğu anlaşılmaktadır. Brecht'in yaşamın bütün yönlerinin karşısındaki duruşu, gerçeklerle hesaplaşması, bağlı olduğu dünya görüşü doğrultusunda yaşamı her yönüyle kavrama çabası, eleştirel düşünceye önem vermesi sonucu oluşturduğu kuramlar sayesinde, ideolojik bildirisini, yapıtlarında olay örgüsü içerisinde mekanik biçimde yerleştirmiş olduğu görülmektedir.

İlk şiirlerini hece ölçüsü kullanarak yazan Nazım Hikmet, şairliğinin ilk yıllarında bireysel, ulusal ve yurtsever duygularla yazmıştır. Marksizmle tanıştıktan ve diyalektik tarihsel materyalizmi benimsedikten sonra kaleme aldığı şiirlerinde, özgür koşukla beraber modern Türk şiirine biçim ve içeriği ile yepyeni bir tarz kazandırmıştır. Yeni şiir tarzıyla önceleri sözü edilmemiş konuları coşkulu söyleyiş biçimiyle oluşturmuştur. Yurt dışında yaşadığı dönemlerde, gerek kendi yaşamından gerekse yaşadığı dönemin tarihsel olaylarından etkilenerek yazdığı yapıtlarını, sürekli bir biçim arayışı içerisinde,

denemekten yılmadan zenginleştirmeye çabalamıştır. Bu bakımdan Hikmet'in yapıtları, hem Türk şiiri hem de dünya şiiri için önemli kaynaklardır. (Bkz. Bölüm 3.3.)

Türk yazınında toplumcu gerçekçi yaklaşımın önderliğini yapan Hikmet, bir yandan halk edebiyatı ve divan şiirinden, diğer yandan çağının gelişmelerini takip ederek Rus gelenekçilerinden, özellikle Mayakovski'den etkilenmiştir. Serbest nazım tekniğinin yayılmasında önemli bir yere sahiptir. Yapıtlarında uzak ve yakın Türk ve dünya tarihinden konulaştırdığı olayları, roman şiiri olarak da adlandırılan, çağdaş destan türüne özgü bir anlatım tarzıyla yazmıştır. Hikmet'in sevgiyi, acıyı, hasreti anlattığı şiirlerinde olduğu gibi, Meşrutiyet'ten sonraki Türk tarihini anlattığı destan şiirlerinde ve ideolojisinin doğrultusunda yazdığı yapıtlarında biçim-içerik uyumunu, anlatım bütünlüğünü ve estetik kaygıyı gözettiği saptanmıştır. Yapıtlarında, konularını ideolojik düşüncesiyle boğmamıştır ve düşüncelerini, yapıtlarına yazın sanatının ilkelerini zedelemeyecek şekilde sindirmiştir.

Nazım Hikmet otantik sanatın bileşkesi olan destan üzerine yeni bir estetik oluşturmuştur. Şiire ses ve söyleyiş bakımından senfoniklik kazandırmanın yanı sıra, yazınsal türler arasındaki sınırları zorlayarak anlatılarına, türler arasında çeşitli geçişler uygulayarak yeni biçim olanakları sunmuştur. Görsel betimlemeleri, şiirlerini resim, sinema ve fotoğraf gibi görsel sanatlar seviyesine çıkartmıştır. İçerik bakımından proleteriyadan yana, sınıfsal savaşıma ağırlık veren Hikmet, insan psikolojini göz ardı etmemiştir. Gerçekliği, tüm karmaşasıyla beraber dünün, bugünün ve yarının unsurlarıyla devinim halinde ortaya koyan bir gerçekliğe doğru ilerlemiştir (Bkz. Bölüm 3.3.4. a ve b).

Hikmet, mistik derinliğe sahip, yazınsal dil gereği, dolaylı yoldan anlamları düşündürerek aktarmayı, metnin içinde bir takım çağrışımlar yoluyla duyumsatmaktadır. Söz sanatlarını yoğun bir şekilde kullandığı yapıtları, çok boyutlu anlam katmanlarını sunmaktadır. Abartı, yinelemeler ve sapmalar gibi retorik figürlerle yapıtlarına mistik ve felsefik bir derinlik katmıştır. İmgesel çağrışımlar oluşturan ifadeleri okuyucunun düşünme sürecinde yeni düşlemler yaratmasını sağlamaktadır.

Uluslararası olaylar, Hikmet'in yapıtlarında önemli yer tutmuştur. Ülkenin o günkü koşullarıyla, yazılarında söz konusu olayları, kendi ifadesiyle "*bir çeşit dumanla örtmesi*"

gerekmıştır. “*Jakond ile Si-YA-U*”da Hikmet, fantastik bir karakter aracılığıyla söyleyeceklerini söylemiştir (Bkz. Bölüm 3.3.5.). “*Paris Louvre Müzesin’de*” diye başlayan ve Jakond’un yakılışıyla son bulan masalsi destanda, sömürge haklarının, sanat yapıtlarından daha önemli olduğu vurgulanmıştır. Hikmet, bu masalsi destanla kadınların devrimci savaşındaki konumunun altını çizerek, geleneksel kadın rollerini yıkmıştır. Şiir ve politika arasında denge sağlamak koşuluyla fantastik öğelerle, dünya görüşünü kaynaştırmıştır. Toplumsal değişim ve dönüşümün olduğu dönemde sanatın işlevinin yanında politik eğilimin de sorgulandığı bu yapıtta, Jakond müze kültürünün kendisine dayattığı edilgenlikten kurtulmuş ve görüşleriyle burjuva estetik anlayışının karşısında durmuştur. Destanın başında, insanlık için hiç bir sorumluluğu olmayan sanatın sıkıcı, sıkıntılı bir sanat olduğunu dile getiren Hikmet’in vurgulamak istediği sanatçının toplumsal yükümlülüğüdür. Moskova’dayken tasarımladığı bu destanında Marksçı sanat anlayışını ortaya koymuştur. Destanda yer alan farklı harf puntoları, nokta ve çizgilerle, görselliğe hitap eden bu biçimleri uygulayışı, Hikmet’in biçim arayışını sürdürdüğünü göstermektedir. Farklı seslerin orkestral yapılanması ve çeşitli geçişlerin kullanımı canlı bir izlenim yaratmıştır.

“*Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*”de, devrimci birinin ne gibi koşullar altında ölüme gideceğini sorgulayan Hikmet, Benerci karakteri ile kendini, bir işe yaramaz gören ve umuda dair en ufak bir kırıntı taşımayan birinin intiharının, dramatik arka planını göstermiştir (Bkz. Bölüm 3.3.6.). Buna göre devrimci biri, mutlak bir yetkinlik sahibi değildir; fakat tarihin akışını değiştirip hızlandıracak güce sahiptir. Bu görüş Somadeva’nın “*Yirminci Yüzyıl Hindistan Tarihi*”ni yazmaya başlayıp, öldükten sonra Benerci’ye bırakması motifinde gösterilmektedir. Benerci de bu görevi tamamlayamaz, ama ondan sonra gelecekler bu işi üstleneceklerdir. Bazı devrimci düşünceleri, Marksçı dünya görüşüyle ortaya koymaya çalışan Hikmet, burada bir devrimcinin toplumsal yaşamında olduğu gibi özel yaşamında da hata yapmaması gerektiğini, Benerci’nin İngiliz kız arkadaşı edinmesiyle göstermiştir. Benerci İngiliz bir kadınla beraber olarak yanlış yapmış ve bu yanlış, onun hain olarak anılmasına neden olmuştur. Böyle bir durumda bile bir devrimcinin umutsuzluğa kapılmayıp, kendini temize çıkarması gerekmektedir. Son olarak da devrimci en ağır koşullarda bile ölümü düşünmemelidir, çünkü devrimcinin görevi yaşamaktır. Bu destan da, nesir biçiminde yazılmış, ses

benzetmeleri ve diyalogların yoğun olduğu, görsellik ve söyleyişe uygun bir biçim oluşturulmuştur. Hikmet sömürge havasını solutabilmek amacıyla İngilizce sözcükler kullanmıştır.

Söyleyiş bakımından ilgi çekici özellikte olan “*Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*”, biçim bakımından, Hikmet’in o zamana kadar sahip olduğu bütün biçim olanaklarının bir hesaplaşması niteliğindedir (Bkz. Bölüm 3.3.7.). Hikmet, biçimsel olarak bütün aşamalarını bu yapıtta bazen bir parçada, bazen ayrı ayrı kullanmıştır. Destadaki içeriğe ve konuya uygun olarak kimi yerde düzyazı, kimi yerde halk vezni, kimi yerde de Divan şiiri tür ve biçimlerinin yer aldığı görülmektedir. Bu destan, Hikmet’in biçim ve içerik uyumunu zirveye taşıdığı ürünüdür. Hikmet’in belli bir zaman çerçevesinde bir ülkedeki toplumun durumunu içinde var olan insan ilişkileriyle ve somut dünya koşullarıyla dile getirdiği, yaşamı bu çerçeveye görmek ve göstermek istediği bu destanı, bir dönemin tarihçesi sayılabilecek nitelik taşımaktadır. Destanda tarihsel gerçeğe uygun olarak ele aldığı konuyu, şiirsel öğelerin önüne geçirmedeği, en somut olguların gösterilmesi gereken yerlerde bile şiiri bozacak sözcüklerden kaçınarak içsel ve biçimsel uyuma özen göstermiş olduğu açıktır. Hikmet’in destanda ortaya koyduğu görüşe göre, Şeyh Bedreddin ve adamlarının yenilgisi tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların sonucudur. Sosyalizm mücadelesine girdiği bu destanın *Zeyl*’inde, yaşamış olduğu toprakların Bedreddin ve onun müritlerini yetiştirmiş olduğu için milli bir gurur duyduğunu dile getirmiştir. İnsan, tarihinde yaşanan yüz ağartıcı olaylardan gurur duymalı, evrensel amacıyla bundan sakınmamalıdır. Hikmet, toplumcu bir halk hareketiyle geçmiş ve bugünü pekiştirerek, halk hareketlerinin geçmişte var olduğunu ve gelecekte de var olabileceğini, tarihten destek alarak ortaya koymuştur. Gerçeklik, geleneksel dil ve söyleyişin bir bileşimi olarak, yerli tarih ve coğrafya içinde ifade edilmiştir.

İncelenen yapıtların sanatsal özgüllükleri içinde, Hikmet’in dünya görüşünün bütünlüğünü kapsamakta olduğu görülmektedir. Tarihsel bir olayı destanlaştırarak epik biçimin biçimsel diyalog özelliğiyle çok sesli bir biçimde göstermiş olduğu görülmüştür.

Hiç durmadan akan yaşam ve geçmişe ışık tutan tarih yaratıcılığın kaynakları arasındadır. İnsan duyum ve deneyimlerini yansıtan bir ayna gibi sanat/edebiyat yapıtının kalıcı



olması, o yapıtın üretiminde gerçeği kılavuz alması ve gerçekçi olmasına bağlıdır, bunu yaparken salt gerçekçi olarak değil, dünyanın değişimini ve dönüşümünü destekler nitelikte olmalıdır. Toplumcu gerçekçiliği benimsemiş, kalemini dünyayı değiştirip, yeniden kurmak, halkın bilincini derece derece yükseltip geliştirmek için kullanan Brecht ve Hikmet, bu gelişime koşut sanatsal hazzı da duyumsatmışlardır. Farklı sınıflardan gelmiş olsalar da, ezilenden yana taraf tutarak sınıfsız bir toplum ülküsü uğruna bedeller de ödemişler, yaratıcılıklarını gerçekliğin sunmuş olduğu yaratım koşullarına göre değerlendirmişlerdir. Günümüzde dünyadaki tüm toplumların ve ülkelerin aldığı politik şekil dolayısıyla, Brecht ve Hikmet'in ideolojik eleştireliliğinin etkisi önemli oranda azalmış olsa da, estetik açıdan eleştireliliği bugün de önemini korumaktadır.

Doğduğu topraklara basarak, onu hissederek yazan Hikmet ve Brecht ulusaldan evrensele, evrenselden ulusala söyleyen ve yazan şairler/yazarlar olarak, yanlılıklarını ortaya koydukları yapıtlarında, ele aldıkları konularda estetiği ideolojinin üstünde tutmuşlardır. Her iki yazar/şair barış içinde yaşanabilecek daha güzel bir dünya savaşımına, yazınsal yapıtlarıyla destek vermek gibi bir görev üstlenmişlerdir. Dönemlerinin olaylarını bazen yüzlerce yıl öncesine dayanan konulara dayandırarak yeniden işleyişleri, sanat, edebiyat ve toplum üzerine düşünceleri, aslında yapıtlarında tekrar ettikleri görüşleri, güncel düşünceleriyle besledikleri için, önceden bilinen düşünceleri yenilenmiş biçimde, ilk kez duyuluyormuş gibi etkili bir anlatımla aktardıkları için, okuyucu sarsan, etkisini uzun süre yaşatan ve insanın tartışmayı kafasında sürdüreceği düşünceler oluşturmaktadırlar. Gerçek hayattan aldıkları tip(leme)ler canlı ve yazınsal açıdan kalıcıdır.

Brecht ve Hikmet, “*sanat ve edebiyatta içerik mi biçim mi öne çıkmalıdır?*” sorunsalını, birbirine bağlı hem içerik hem biçim sorunu olarak görmüşlerdir. Sanatçının biçimi kullanmadaki ustalığı, içeriğin önemini ve doğruluğunu gösterir. İçeriği değiştiren ve geliştiren biçimdir, bu nedenle yeni bir içerik ortaya koyan sanatçı yeni biçimler yaratmalıdır. Her iki yazar/şair de, içerik ve biçim uyumuyla yerli sınırlarını ve devrini aşan yapıtlar ortaya koymuşlardır.

Yazınsal özellikler gereğince, her iki yazar/şairde mistik derinlik barındıran, okurun iç dünyasını sarmalayan, okurun ya da alımlayanın anlaması için biraz yorulması ve

düşünmesini gerektiren anlamları, iletileri dolaylı yoldan aktaran çağrimsal bir dil kullanmışlardır. Her iki yazar/şairin dillerini, söz sanatlarıyla harmanlamaları okura çok boyutlu bir dünyanın kapılarını açmış ve kullandıkları abartı, tekrar, ironi vb. söz sanatlarını süslü söz değil, güçlü söz söylemek için kullanmışlardır ve söz konusu kullanımlar metinlere düşünsel bir nitelik kazandırmış, okurun düşünme sürecinde yeni yönler bulmasına katkı sağlamıştır. Çalışmada incelenmiş olan yapıtlar, yalnızca dilin estetikleştirilmesinden ibaret değildir, toplumda oluşabilecek her türlü norm, değer ve davranışların gerçeklerden yola çıkarak kurgulanışının estetik zeminde yansımalarıdır. Söz konusu yapıtlar, salt ideolojik göndermeleriyle değil, estetik bütünlüğü yakalama ve bunu sürdürmedeki başarısından dolayı önem ve anlam kazanmıştır.

Son olarak bir yazarın yapıtlarında ele aldığı konu ve olaylar, onun ölümünden yıllar sonra da yapıtlarında dile getirilen görüş ve düşünceleri doğrularak gerçekleşirse, bu yazarın bağlı bulunduğu toplumu ve bu toplumun nedenleriyle birlikte hareketlerini iyi kavramış olduğunun bir göstergesi, güncelliğinin ve kalıcılığının bir kanıtıdır. İncelenen yapıtlarında her ne kadar içerik, biçim üzerinde etki etmiş olsa da, her iki yazar/şair/düşünürün yanlılıklarının, yüksek estetik değerleriyle iyi geçinen bir yan tutma olduğu açıktır, bu yan tutma son derece insani kaygı taşıyan, ahlaki ve hümanisttir. Sanatsal yaratımlarının yanında sanat ve yazın üzerine düşünceleriyle de sanat ve yazın kuramına katkıda bulunmuş olan Brecht ve Hikmet, kendi tarihsel gelişimi içinde yazın alanına yenilikler getirmişlerdir ve yapıtlarını ortaya koydukları yazınsal yeniliklerin anlatımı olarak oluşturmuşlardır.

## KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2006). Bağlanma. E. Bloch, G. Lukacs, B. Brecht, W. Benjamin, & T. Adorno içinde, *Estetik ve Politika* (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Adorno, T. (2015). *Edebiyat Yazıları*. (O. Koçak, & S. Yücesoy, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (1997a). *Gesammelte Schriften* (Cilt 6). (R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck Morss, & K. Schultz, Dü) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, T. W. (1997b). *Gesammelte Schriften* (Cilt 3). (R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck Morss, & K. Schultz, Dü) Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, T. W. (2015). Estetik Kuram (XII/toplum) 1. Sanatın Çokanlamlı Yanı (Karakteri); Fait Social (Toplumsal Olgu) ve Özerklik. E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* (E.B., Çev., s. 319-321). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Argunşah, M., Demir, N., et al. (2009). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akpınar, S. (2014). Toplum-Sanat ve İdeoloji Üçgeninde Toplumcu Gerçekçiliğin Edebiyat ve Siyaset İlişkisine Yaklaşımı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt:7 Sayı:30, 7-8*.
- Aksan, D. (2009). *Nazım Hikmet Şiirinin Gücü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aktaş, Ş. (1998, Ocak-Şubat). Edebiyat Teorisi Üzerine. *Türkiye Günlüğü*(49), 87-91.
- Aktaş, Ş. (2002). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akyıldız Ay, D. (2017). Ses Sembolizmi ve Ses-Anlam Uyumunun Farklı Bir Sınıflandırma Denemesi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 17-27.
- Alkan, E. (2006). *Gerçekçilik*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Althusser, L. (2003b). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

- Althusser, L. (2012a). *Felsefi ve Siyasi Yazılar*. (Y. C. Uslu, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aristoteles. (1983). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2009). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş Alman Edebiyatı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Babayev, E. (2002). *Nazım Hikmet Yaşamı ve Yapıtları*. (A. Behramoğlu, Çev.) İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval dan Romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balibar, E., & Macherey, P. (2013). On Literature as an Ideological Form. F. Mulhern içinde, *Contemporary Marxist Literary Criticism* (s. 34-54). New York, London: Routledge.
- Bandet, J. L. (2006). *Alman Edebiyatı*. (İ. Yerguz, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Barthes, R. (1967). Seven Photo Models of "Mother Courage". *TDR*(12), 44-55.
- Barthes, R. (2006). Gerçek Etkisi. I. Watt, & R. Barthes içinde, *Gerçekçilik ve Romansal Biçim* (M. Sert, Çev.). İstanbul: Yirmidört Yayınevi.
- Barthes, R. (2016). *Eleştiri ve Hakikat*. (E. Bildirici, & M. I. Durmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayram, Y. (2004). Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Bir Uygulama. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(16), 69-93.
- Becker, J. (2000). *Dikkat Yazar Var Frankfurt Dersleri*. (Ş. Çoraklı, & A. Sarı, Çev.) Erzurum: Babil Yayınları.
- Behramoğlu, A. (1997). *Nazım'a Bir Güz Çelengi*. İstanbul: Adam Yayınları.

- Behrens, R. (2011). *Adorno Sözlüğü*. (M. Tüzel , Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- Belge, M. (1989). *Marksist Estetik Christopher Caudwell Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.
- Belge, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları* (1. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin , W. (1995). *Estetize Edilmiş Yaşam Sanattan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları*. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Der Yayınları.
- Benjamin, W. (1984). *Brecht'i Anlamak*. (H. Barışcan, & A. İşısağ, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). *Gesammelte Werke II Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und andere Schriften*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins Verlag.
- Benjamin, W. (2017). *Proust & Brecht*. (C. Topcu, Çev.) İstanbul: Sub Yayınları.
- Bentley, E. (1955). *The Playwright as Thinker: A Study of Drama in Modern Times*. New York: Meridian Books.
- Bentley, E. (2008). *Bentley on Brecht*. Evanston: Northwestern University Press.
- Berger, A. (1995). *Cultural Criticism A Primer of Key Concepts*. California: Sage Publications.
- Bezirci, A., & Özer, K. (2003). *Dünden Bugüne Türk Şiiri III Yeni Şiir 1900- 1940*. İstanbul: Evrensel Basım Yayım.
- Biermann, H., Schurf, B., Brenner, G., Erlach , D., Fingerhut, K., Fingerhut, M., et al. (1999). *Texte, Themen und Strukturen: Deutschbuch für die Oberstufe*. Berlin: Cornelsen Verlag.
- Bingöl, U. (2020). Edebiyat Üzerine. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi (MUTAD)*, 7(1), 127-140.
- Birinci, N. (1985). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi. Devirler, Şahıslar, Akımlar, Türler, Şekiller, Terimler*. . İstanbul: Tercüman Gazetesi.

- Bloch, E. (1969). *Philosophische Aufsätze* (Cilt 10). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bondy, F. (Dü.). (1989). *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur Autoren-Werke- Begriffe* (Cilt 1 A- Cli). Dortmund: Harenberg- Lexikon- Verlag.
- Booth, W. C. (2010). *Kurmacanın Retoriği*. (B. O. Doğan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Brecht , B. (2018). *Brecht on Theatre*. (M. Silberman, S. Giles, & T. Kuhn, Dü) London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic.
- Brecht, B. (1976). *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum*. (A. Cemal , & K. Güven , Çev.) İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Brecht, B. (1977a). *Sosyalizm İçin Yazılar*. (M. Tim, Çev.) İstanbul: Günebakan Yayınları.
- Brecht, B. (1977b). *Sinema Yazıları*. (B. Onaran, & Y. Salman, Çev.) İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Brecht, B. (1977c). *Hurda Alımı*. (Y. İlksavaş, Çev.) İstanbul: Günabakan Yayınları.
- Brecht, B. (1979). *Faşizm Üzerine Yazılar 1933-1939*. (A. Sait, Çev.) İstanbul: Ortam Yayınları.
- Brecht, B. (1981). Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. W. Mittenzwei, & F. Hofmann (Dü) içinde, *Schriften 1918-1926*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag.
- Brecht, B. (1981). Notizen über realistische Schreibweise. W. Mittenzwei, & F. Hofmann (Dü) içinde, *Schriften 1918-1926* (s. 185-209). Berlin/Weimar: Aufbau Verlag.
- Brecht, B. (1981a). Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie. O. B. Kula, W. Mittenzwei, & F. Hofmann (Dü) içinde, *Schriften 1918-1926* (s. 156-165). Berlin/Weimar: Aufbau Verlag.
- Brecht, B. (1993). *Tiyatro İçin Küçük Organon*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

- Brecht, B. (1994). *Oyun Sanatı ve Dekor*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1997). *Bütün Oyunları Cesaret ana ve Çocukları Lukullus'un Sorgulanması (1940) Lukullus'un Sorgulanması (1951) Lukullus'un Mahkumiyeti Sezuan'nın İyi İnsanı* (Cilt 8). (A. Cemal, A. Çalışlar, Y. Erten, Ö. Nutku, F. Ofluoğlu, Y. Onay, et al., Çev.) İstanbul: Mitos /Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1997). *Sanat Üzerine Yazılar*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınları.
- Brecht, B. (1997a). *Epik Tiyatro*. (K. Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (1997a). Sezuan'ın İyi İnsanı. B. Brecht içinde, *Bütün Oyunları* (Ö. Nutku, Çev., s. 155-244). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1997b). Cesaret Ana ve Çocukları. B. Brecht içinde, *Bütün Oyunları* (A. Selen, Çev., Cilt 8, s. 7-72). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1997c). Galilei'nin Yaşamı. B. Brecht içinde, *Bütün Oyunları* (A. Cemal, Çev., s. 7-106). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1997c). Kafkas Tebeşir Dairesi. B. Brecht içinde, *Bütün Oyunları* (Y. Onay , Çev., Cilt 11, s. 7-164). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brecht, B. (1997d). *Bütün Oyunları Galilei'nin Yaşamı (1938/39) Galileo (Amerika Metni, 1947) Galilei'nin Yaşam (1955/56) Dansen Demirin Fiyatı Nedir?* (Cilt 7). (A. Cemal, A. Çalışlar, Y. Erten, Ö. Nutku, Y. Onay, F. Ofluoğlu, et al., Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Brooker, P. (1995). Key Words in Brecht's Theory and Practice of Theatre. P. Thomson, & G. Sacks (Dü) içinde, *The Cambridge Companion to Brecht* (s. 185-200). New York: Cambridge University Press.
- Buhr, M. (1987). Anmerkungen zu Georg Lukacs. M. Buhr, G. Lukacs, M. Buhr, & J. Lukacs (Dü) içinde, *Geschichtlichkeit und Aktualität* (s. 11-25). Berlin: Akademie Verlag.
- Bülbül, M. (2015). Bir Öykü Üzerinden Yazınsal Dil ve Yazınsal İletişim. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*(30), 1-11.
- Candan, A. (1997). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Cemal, A. (2015). *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Cevad, A. (1937). *Nazım Hikmet, Hayatı, Seçme Şiir ve Yazıları*. İstanbul: Çığır Kitabevi.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Cohen, J. M. (1959). *Poetry of This Age*. London: Arrow Books.
- Coşkun, A. (2016). Nazım Hikmet'in Düşünce Dünyası ve Evrimi. A. Günay , F. Topuz, & T. Fişekçi (Dü.), *Uluslararası Nazım Hikmet Sempozyumu 25-27 Ocak 2002* içinde (s. 67-81). İstanbul: Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.
- Counsell, C. (1996). *Science of Performance: an Introduction to Twentieth Century Theater*. London: Routledge.
- Croce, B. (1983). *Estetik*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çetişli, İ. (2008). *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (1998). *"Toplumsal"ın Yeniden Yapılanması Habermas Üzerine Bir Araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Dellaloğlu, B. (2007). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. Say Yayınları.
- Dilçin, C. (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Drosdowski, G. (1993). *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. In acht Bänden. Band 3. Mannheim: Duden Verlag.
- Dürüşken, Ç. (2009). *Antik Çağda Bir Eğitim Sistemi Rhetorica*. İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, T. (2009). *Eleştiri ve İdeoloji Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*. (S. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı Giriş*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



- Eagleton, T. (2014a). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. (U. Özmakas, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eagleton, T., & Drew, M. (1996). *Marxist Literary Theory*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Eichenbaum, B. (1994). *Edebiyat Kuramı Rus Biçimciliği*. (S. Umran, Çev.) Ankara: Yaba Yayınları.
- Ekrem, R. (2016). *Ta'lim-İ Edebiyyat*. (F. Öztürk, Dü.) İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Enginün, İ. (2002). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Erdinç, F. (1977). *Nazım Hikmet ve Bulgaristan*. Ankara: Evrensel Dostluk Yayınları.
- Erkman Akerson, F. (2012). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Erlich, V. (1973). *Russischer Formalismus*. Baden: Suhrkamp Verlag.
- Fevralski, A. (1979). *Nazım'dan Anılar*. (A. Behramoğlu, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği John Berger'in Önsözüyle* (9 b.). (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Fuat, M. (2006). *Nazım Hikmet Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gariper, C. (2007). Nazım Hikmet'in Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı'nı Metinlerarasılık Çerçevesinde Okuma Denemesi. *VI. Uluslararası Dil, Yazın, Değişibilim Sempozyumu* (s. 117-123). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Basımevi.
- Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. (A. Etensel İldem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Glahn, P. (2014). *Bertolt Brecht*. London: Reaktion Books.
- Göka, E., Topçuoğlu, A., & Aktay, Y. (1996). *Önce Söz Vardı Yorumsamacılık Üzerine Bir deneme*. Ankara: Vadi Yayınları.

- Göksu, S., & Timms, E. (2011). *Romantik Komünist Nazım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri* (1. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göktürk, A. (1979). *Okuma Uğraşı*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Göze, A. (2013). *Liberal Marxiste Faşist Nasyonal Sosyalist ve Sosyal Devlet*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- Gramsci, A. (1967). *Aydınlar ve Toplum (Denemeler)*. (V. Günyol, F. Edgü, & B. Onaran, Çev.) İstanbul: Çan Yayınları.
- Grobe, H. (2008). *Erläuterungen zu Bertolt Brecht Der gute Mensch von Sezuan*. Hollfeld: C. Bange Verlag.
- Guenther, M. (1982). Faust: The Tragedy Reexamined. S. Cocalis, & K. Goodman içinde, *Beyond The Eternal Feminine : Critical Essays on Women and German literature* (s. 75-89). Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.
- Gülendam, R. (2010, Spring). Siyaseti Şiirde Yaşamak: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Sosyalist Şiir. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(2), 211-279.
- Güngör, F. Ş. (2018). Kant'ın Estetik Eleştirisini "Yaşam Duygusu" BAğlamında Yeniden Değerlendirmek. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 70-87.
- Gürsel, N. (1992). *Nazım Hikmet ve Geleneksel Türk Yazını*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Habermas, J. (1968). *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag.
- Hançerlioğlu, O. (1979). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (2011). *The Sociology of Art*. (K. Northcott, Çev.) Oxon: Routledge.
- Hegel, G. (1994). *Estetik Güzel Sanat Üzerine Dersler I*. (T. Altuğ, & H. Hünler, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Hegel, G. W. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.

- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.) Ankara: De Ki Basım ve Yayım.
- Heine, H. (1972). *Werke und Briefe in zehn Bänden. Band I*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag.
- Heywood, A. (2012). *Siyaset Teorisine Giriş*. (H. M. Köse, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Hikmet, N. (1992c). *835 Satır Şiirler I*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Hikmet, N. (1993b). *Bütün Eserleri Şiirler 1916-1951 (Cilt 1)*. Varna: Steno Publishing.
- Hikmet, N. (1987). *Sanat ve Edebiyat Üstüne*. (A. Çalışlar, Dü.) İstanbul: Bilim ve Sanat Kitapları.
- Hikmet, N. (1988). *Cezaevinden Memet Fuat'a Mektuplar*. İstanbul: De Yayınevi.
- Hikmet, N. (1992a). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* İstanbul: Adam Yayınları.
- Hikmet, N. (1992b). *Kuvayi Milliye*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Hikmet, N. (1993a). *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Hikmet, N. (2008). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hikmet, N. (2017). *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (15. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar*. (N. Ülner, & E. Öztarhan Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabcı Yayıncılık.
- İldeş, Ö. (2019). Rus Bçimcileri'nin İlkeleri Bağlamında Yatık Emine Hikayesinde "Edebilik". *Edebi Eleştiri Dergisi*, 3(2), 120-139.
- İpşiroğlu, Z. (2016). *Dünden Bugüne Brecht*. İstanbul: HAbitus Yayıncılık.
- Iser, W. (1979). Die Appelstruktur der Texte. R. Warning içinde, *Rezeptionästhetik*. München: UTB Wilhelm Fink Verlag.

- Jaggar, A. (1983). *Feminist Politics and Human Nature*. New Jersey: Rowman & Littlefield Publishers.
- Jakobson, R. (1972). Linguistik und Poetik. J. Ihwe içinde, *Literaturwissenschaft und Linguistik - Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft* (Cilt 1, s. 99-135). Frankfurt am Main: Fischer Athenäum Verlag.
- Jakobson, R. (1979). Linguistik und Poetik. R. Jakobson, E. Holenstein, & T. Schelbert (Dü) içinde, *Poetik Ausgewählte Aufsätze 1921–1971* (s. 84-95). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Jameson, F. (2006). *Marksizm ve Biçim* (2 b.). (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Jameson, F. (2013). *Dil Hapishanesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jarrety, M. (2010). *Poetika*. (İ. Yerguz, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jdanov, A. A. (1996). *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*. (F. Berktaş Baltalı, Çev.) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kacıroğlu, M. (2016, Temmuz). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Anlayışı. *Erzurum Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(I/2), 27-71.
- Kanık, O. V. (1982). *Bütün Yazıları I Sanat ve Edebiyat Dünyamız*. (A. Bezirci, Dü.) İstanbul: Can Yayınları.
- Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (A. Yordamlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.
- Kaplan, M. (2005). *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karpat, K. (1962). *Türk Edebiyatında Sosyal Konular*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kaya, Ü. (2017). B. Arvasi, Ü. Kaya, & G. Kişmir (Dü) içinde, *Batı Kültür ve Edebiyatlarında Yüzyıl Dönümü* (s. 27-36). Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

- Kefeli, E. (2000). *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kerkhoff, I. (1988). Nachwort. F. Jameson içinde, *Das politische Unbewußte. Litaratur als Symbol sozialen Handelns*. (s. 299-315). Hamburg: Rowohlt TB Verlag.
- Keskin, G. (2019). Kant'ın eleştirel Felsefesinde Özgürlükten Doğaya Geçişin İmkamı Olarak Sanat. *Felsefe Arkivi*(50), 31-41.
- Kesting, M. (1985). *Brecht*. (V. Atayman, & Z. Özkan, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı Sokrates'e Yoğun Göndermelerle*. (S. Okur, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Kıran, Z. (1986). *Dilbilim Akımları*. Ankara: Onur Yabancı Diller Kitap ve Yayın Merkezi.
- Kısakürek, N. F. (1969). *Şiirlerim*. İstanbul: Fatih Yayınları.
- Klemperer, V. (1947). *LTI Lingua Tertii Imperii: Sprache des Dritten Reichs / Notizbuch eines Philologen*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Kolcu, A. (2010). *Nazım Hikmet'in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kula, O. B.(2008). *Kant Estetiği ve Yazın Kuramı*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Kula, O. B. (2011a). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 2*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kula, O. B. (2011b). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 3*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kula, O. B. (2014). *Brecht, Lukacs, Bloch Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2019). *Eleştirel Aydınlanma ve Sanat*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kula, O. B. (2009). *Marksist İdeoloji ve Edebiyat*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Kula, O. B. (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 1*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

- Kula, O. B. (2012a). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı I*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2012b). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2012b). *Kant, Schiller, Heidegger Estetik ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2013). *Marx, Benjamin, Adorno Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kula, O. B. (2017). Edebiyat Neyi, Nasıl Yazınsallaştırır? Thomas Mann, Anna Seghers ve Zülfü Livaneli Açısından Bir Çözümleme. *Bilim, Kültür ve Sanatta Güzeli Arayış* (s. 7-14). Çanakkale: Rating Academy Ar-Ge Yazılım Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Organizasyon Ltd. Şti.
- Kula, O. B. (2018). *Doğu'dan Batı'ya Aydınlanma*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kula, O. B. (2018a). *Türkiye'de Aydınlanma ve Atatürk Devrimleri*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Kurdakul, Ş. (1992). *Çağdaş Türk Edebiyatı 3*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Leach, R. (2004). *Makers of Modern Theatre*. London, New York: Routledge.
- Lenin, V. (1973). *Collected Works Volume 32 December 1920 - August 1921 From Marx to Mao*. Moscow: Progress Publishers.
- Lenin, V. İ. (2008). *Edebiyat ve Sanat Üzerine*. (E. Aksu, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Livaneli, Z. (2012). *Edebiyat Mutluluktur*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık.
- Lukacs, G. (1969). Tendenz oder Parteilichkeit? F. Raddatz içinde, *Marxismus und Literatur* (Cilt II, s. 139-149). Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Lukacs, G. (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Lukacs, G. (1981). *Estetik II*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

- Lukacs, G. (1987). *Avrupa Gerçekçiliği Balzac-Stendhal-Zola-Tolstoy-Gorki ve Diğerleri*. (M. H. Doğan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Lukacs, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. (Y. Öner, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Lukacs, G. (2006). Gerçekçilik Değerlendiriliyor. E. Bloch, G. Lukacs, B. Brecht, W. Benjamin, & T. Adorno içinde, *Estetik ve Politika* (Ü. Oskay, Çev., s. 53-118). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Lunaçarski, A. (1998). *Sosyalizm ve Edebiyat*. (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Evrensel Basın Yayım.
- Lunn, E. (2010). *Marksizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*. (Y. Alogan, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Mann, T. (1974). Literatur und Hitler. T. Mann içinde, *Gesammelte Werke in Dreizehn Bänden Band XIII: Nachträge* (s. 325-329). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Maren Grisebach, M. (1995). *Edebiyat Biliminin Yöntemleri*. (A. Ünal, Çev.) Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Martinez, M., & Scheffel, M. (2010). *Klassiker der Modernen Literaturtheorien*. München: Verlag C.H. Beck.
- Marx- Engels- Lenin. (1990). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. (A. Çalışlar, Çev.) Ankara: Ekim Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (1933). *Briefe an A. Bebel, W. Leibknecht, K. Kautsky und Andere* (Cilt Teil I 1870- 1886). Moskau: Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der USSR.
- Marx, K., & Engels, F. (1967). *Über Kunst und Literatur* (Cilt I). Berlin: Dietz Verlag .
- Marx, K., & Engels, F. (1978). *Marx- Engels Werke Band 29 (Briefe Jan 1856 - Dez 1859)*. Berlin: Dietz Verlag.

- Marx, K., & Engels, F. (2003). *Komünist Manifesto*. (L. Kavas, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2008). *Alman İdeolojisi*. (S. Belli, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2016). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. (M. Belge, Çev.) İstanbul: Birikim Kitapları.
- Melchinger, S. (1974). *Geschichte des Politischen Theaters I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Meyer, M. (2009). *Retorik* (1. b.). (İ. Yerguz, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları .
- Mikics, D. (2007). *A New Handbook of Literary Terms*. New Haven: Yale University Press.
- Mittenzwei, W. (1962). *Bertolt Brecht. Von der Massnahmezu Leben des Galilei*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Mittenzwei, W. (1967). Die Brecht-Lukacs-Debatte. *Sinn und Form*(1), 235.
- Moran, B. (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*. (Z. Altok, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2011). *Şairin Romanı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Müller, J.-D. (2003). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band III. P-Z*. Berlin New York: Walter de Gruyter.
- Nelson, P. A. (2010). *Irony's Devices: Modes of Irony from Voltaire to Camus Degree of Doctor Graduate Program*. Ohio: The Ohio State Univeristy.
- Nureddin, V. (1969). *Bu Dünyadan Nazım Geçti*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (1976). *Türkiye'de Brecht*. İstanbul: Tiyatro 76 Yayınları.
- Nutku, Ö. (2015). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro* (2. b.). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Okay, M. (2003, Mayıs- Haziran-Temmuz). Eleştiri Üzerine Paradokslar. *Hece Eleştiri Özel Sayısı*(77/78/79), 781-783.



- Oktay, A. (2006a). Geçmiş Bakmanın Zorunluluğu. E. Bloch , G. Lukacs, B. Brecht, W. Benjamin, & T. Adorno içinde, *Estetik ve Politika* (Ü. Oskay, Çev., s. 7-11). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Onay, Y. (1985). *Brecht'le Yaşamak Çalışma Günlüğü*. (Y. Onay , Dü.) Ankara: Kalem Yayıncılık.
- Onay, Y. (2012). *Gerçekçilik, Yeniden!* İstanbul: Yordam Kitap.
- Ötğün, C. (2008). Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(2), 159-178.
- Özbek, Y. (2007). *Okumak, Anlamak, Yorumlamak*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Özkırımlı , A. (1984). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Piscator, E. (1985). *Politik Tiyatro*. (M. Ünlü, S. Güney, Dü, M. Ünlü, & S. Güney, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Platon. (2010). *Devlet*. (S. Eyuboğlu, & M. Cimcoz, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Pospelov, G. (1984). *Edebiyat Bilimi I*. (Y. Onay, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Raddatz, F. J. (1984). *Georg Lukacs*. (E. Ateşman, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Read, H. (2015). Devrimci Sanat Nedir? E. Batur içinde, *Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* (D.Ş., Çev., s. 155-159). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Redeker, H. (1986). *Edebiyat Estetiği*. (A. Çalışlar, Çev.) Ankara: Kuzey Yayınları.
- Ricoeur, P. (1973). Existenz und Hermeneutik. P. Ricoeur içinde, *Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretation I*, (s. 11-36). München: Kösel Verlag.
- Rifat, M. (1998). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları I. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

- Robbe Grillet, A. (1981). *Yeni Roman*. (A. Bezirci, Çev.) İstanbul: Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi (Yazko).
- Ryan, M. (2012). *Eleştiriye Giriş Edebiyat/Sinema/ Kültür*. (E. Onat, Çev.) Ankara: Deki Basım Yayım.
- Sakallı, C. (2015). Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi: Bugünden BAKınca. *V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresi Yerel Bağlamlar Küresel Yakınlıklar* (s. 50-56). Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları.
- Sarı, A. (2006). *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı*. Konya: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Sartre, J. (2008). *Edebiyat Nedir?* (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Sartre, J. P. (1964). *Mezarsız Ölüler*. (A. Ağaoğlu, Çev.) İstanbul: İzlem Yayınları.
- Scholz, R. (1983). *Goethes "Faust" in der wissenschaftlichen Interpretation von Schelling und Hegel bis Heute : Ein einführender Forschungsbericht*. Rheinfelden: Schäuble Verlag.
- Scholz, R. (1996). Die Parteilichkeit der fiktionaler Literatur. R. Sholz, & K.-M. Bogdal içinde, *Literaturtheorie un Geschichte Zur Diskussion materialistischer Litaraturwissenschaft* (s. 217-236). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Selden, R., Widdowson, P., & Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Great Britain: Pearson Longman.
- Sertel, Z. (1969). *Mavi Gözlü Dev*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Sim, S., & Van Loon, B. (2012). *Eleştirel Teori Aydınlanmadan Postmodernizme Eleştirel Düşünce İçin Çizgibilim*. (A. E. Pilgir, & E. Arıcılar, Çev.) İstanbul: NTV Yayınları.
- Solaker, A.A. (2017). Simulakr Düzenin Mekanı: Bush'un Karar Anları. E. Zengin, N. Ülner, S. Şahin, & O. Yılmaz (Dü) içinde, *Mekan Toplumbilim, Mimarlık ve Yazınbilimde Mekan Araştırmaları* (s. 131-152). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Sülker, K. (1947). *Nazım Hikmet'in Gerçek Yaşamı* (Cilt 2). İstanbul: May Yayınları.
- Sülker, K. (1968). *Nazım Hikmet'in Polemikleri*. İstanbul: Ant Yayınları.

- Şahin, B. (2017, Kış). Türkçe Edebiyatı Hermeneutik: Üçüncü Bir Dil Yaratma Çabası. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Hermeneutik*(89), 264-275.
- Tatlow, A. (2001). *Shakespeare, Brecht and The Intercultural Sign*. Durham-London: Duke University Press.
- Tepebaşılı, F. (2016). *Retorik Konuşma Sanatı- Söz Bilimi*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Terzioğlu, Ö. (2009). *Nazım Hikmet ve Sömürgecilik Karşıtlığının Poetikası*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Thema Larousse- Tematik Ansiklopedi. (1993). İstanbul: Milliyet yayınları.
- Thoss, M., & Boussignac, P. (2010). *Yeni Başlayanlar İçin Brecht*. (T. Gülcan, Çev.) İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Timuçin, A. (2002). *Nazım Hikmet'in Şiiri* (5. b.). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Todorov, T. (2014). *Poetikaya Giriş*. (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Toklu, O. (2013). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Träger, C. (1986). *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
- Trotzkij, L. (1968). *Literatur und Revolution*. Berlin: Gerhardt Verlag.
- Tunalı, İ. (1976). *Marksist Estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar Matbaası.
- Türkyılmaz, Ç. (2016). *Bunalım Çağı Kierkegaard Marx Nietzsche*. Ankara: Bibliotech Yayınları.
- Tyson, L. (2006). *Critical Theory Today A User Friendly Guide*. Newyork: Routledge.
- Völker, K. (1976). *Bertolt Brecht Eine Biographie*. München- Wien: Hanser Verlag.
- Wahrig-Burfeind, R. (2007). *Wahrig Wörterbuch der deutschen Sprache aktualisierte Neuausgabe*. München: Deutschen Taschenbuch Verlag.
- Watt, I. (2006). Gerçekçilik ve Romansal Biçim. I. Watt, & R. Barthes içinde, *Gerçekçilik ve Romansal Biçim* (M. Sert, Çev., s. 7-45). İstanbul: Yirmidört Yayınevi.

- Wellek, R., & Warren, A. (1982). *Yazın Kuramı*. (Y. Salman, & S. Karantay, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar.
- Wellek, R., & Warren, A. (1993). *Edebiyat Teorisi*. (Ö. F. Huyugüzel, Çev.) İzmir: Akademi Yayınları.
- Willet, J. (1977). *The Theatre of Bertolt Brecht*. London: Methuen Drama.
- Wilson, E., & Goldfarb, A. (1991). *Theatre: The Lively Art*. New York: McGraw-Hill.
- Wintzen, R. (1980). Bertolt Brecht Soyu ve Çocukluğu. B. Brecht içinde, *Halkın Ekmeği* (A. Kadir, & A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Yazarlar ve Çevirmenler Yayın Üretim Kooperatifi.
- Wright, E. (1998). *Postmodern Brecht*. (A. Bahçıvan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Yarar, C. (2010). Bertolt Brecht'in ve Georgy Lukacs'ın Gerçekçilik Anlayışlarında Modern Sanatın Neliği. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe (Sistemantik ve Mantık) Ana Bilim Dalı.
- Yavuz, H. (1999). *Yazın, Dil ve Sanat*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Yetişken, H. (1999). G. Lukacs'ta Sanatçının Yaratıcı Etkinliğinde Öznellik ve Nesnellik Sorunu. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(1), 181-187.
- Yücebaş, H. (1967). *Nazım Hikmet Türk Basınında Kavgalar Hatıralar Şiirler*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Yücel, C. (1954). Gündümlü Değil Gönüllü. *Yeditepe*(70), 1-6.
- Zemanek, E., & Nebrig, A. (2012). *Komparatistik*. Berlin: Akademie Verlag.
- Zipfel, F. (2001). *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität (Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften; Band 2)*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Zülfikar, H. (1995). *Türkçe'de Ses Yansımaları Sözcükler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Adorno, T.W. (2016) *Auschwitz'ten Sonra Şiir Yazmak*. Çev. Elçin Gen

<https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-auschwitzten-sonra-siir-yazmak/3042>  
13.12.2020 23:45

Kula, O.B. (2015a) *Sanatta ve Edebiyatta Yanlılık/Yansızsızlık Sorunsalı*

<https://www.edebiyathaber.net/sanattaedebiyatta-yanlilik-yansizlik-sorunsali-prof-dr-onur-bilge-kula/> 11.06.2015 16:00

Kula, O.B. (2015b) *Theodor Adorno'ya Göre Sanatta Yanlılık*

<https://www.edebiyathaber.net/theodor-adornoya-gore-sanatta-yanlilik-prof-dr-onur-bilge-kula/> 10.10.2015 14:30

Kula, O.B.(2019) *Bakhtin ve Yazınsal Dilsel Çok-Seslilik ve Söyleşimsellik*

<https://www.edebiyathaber.net/bakhtin-ve-yazinsal-dilsel-cok-seslilik-ve-soylesimsellik-prof-dr-onur-bilge-kula/> 14.12.2019 22:13

<https://www.turkedebiyati.org/serbest-nazim-ve-toplumcu-siir.html> 17.12.2019 15:05

<https://www.marxists.org/glossary/terms/a/l.htm#alienation> 22.11.2020 01:49

<https://www.marxists.org/glossary/terms/c/a.htm#capitalism> 22.11.2020 01:50

<https://www.makaleler.com/proletarya-nedir> 23.11.2020 01:26

<https://www.evrensel.net/haber/293001/tarihsel-ve-kolektif-bir-karakter-benerci>  
13.01.2021 22:21

**TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU**

**TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK FORMU**

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı :GÜLŞAH KIRAN ELKOCA

Doğum Yeri ve Tarihi :İZMİR, 1987

### Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ FEN-  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ ALMAN DİLİ VE  
EDEBİYATI BÖLÜMÜ

II. Lisans Öğrenimi :ANADOLU ÜNİVERSİTESİ  
AÇIKÖĞRETİM FAKÜLTESİ TÜRK DİLİ  
VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Bildiği Yabancı Diller :ALMANCA, İNGİLİZCE

### İş Deneyimi

Stajlar :ERZURUM PALANDÖKEN TÜRK  
TELEKOM NURETTİN TOPÇU SOSYAL  
BİLİMLER LİSESİ (Almanca Öğretmenliği )

Çalıştığı Kurumlar :HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT  
FAKÜLTESİ ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI  
BÖLÜMÜ ARAŞTIRMA GÖREVLİSİ  
(2011-2019)

İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ BATI DİLLERİ VE  
EDEBİYATLARI BÖLÜMÜ ARAŞTIRMA  
GÖREVLİSİ (2019- Devam ediyor)



**İletişim**

E-Posta Adresi :gulsah.kiran@medeniyet.edu.tr

**Tarih** : 29.01.2021