

Devrimci teori olmaksızın devrimci bir hareket olamaz.

V. İ. Lenin, *Ne Yapmalı?*

Devrimci Marksizm

Sayı: 26 - İkbahar 2016

Üç aylık Teorik / Politik dergi
(Yerel, süreli yayım)

Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Şiar Rışvanoğlu

Yönetim Yeri: Adliye Arkası 3. Sokak Tüzün İşhanı No: 22/2 ADANA

Baskı: Yön Matbaacılık
Güven Sanayi Sitesi,
B Blok No: 366 Topkapı - İSTANBUL
Tel: 0212 544 66 34

Yurtdışı Fiyatı: 10 Avro Kıbrıs Fiyatı: 10 TL

Fiyatı: 8 TL (KDV Dahil)

Kapak fotoğrafı

Romancı Orhan Kemal dünyaya halkın içinden bakıyor.

Devrimci Marksizm

Teorik / Politik Dergi

İlkbahar 2016

İÇİNDEKİLER

	Bu sayı	4
<u>Sanat dosyası</u>		
A. Breton / D. Rivera / L.D. Trotskiy	Bağımsız bir devrimci sanat için manifesto	11
M. Kemal Coşkun	Orhan Kemal'in romanlarında toplumsal dönüşüm ve sınıflar	19
Özgür Öztürk	Yaşar Kemal'in <i>Akçasaz'ın Ağaları</i> üzerine	49
Aslı Kayhan	"Hangi türü olursa olsun sanat bir eylemdir"	59
Şiar Rişvanoğlu	Sınıf kininin ve Kürt "umut"unun kamerası, sinemanın devrimci şairi	65
Kurtar Tanyılmaz	Ekim devriminde Rus avangard sanatçıları	93
Sungur Savran	İki devrimin hikayesi: Nâzım, Bedreddin ve 1416 ihtilali	107

Bu sayı

Devrimci Marksizm'in bu sayısı Sanat ve Edebiyat başlığını taşıyor. Türkiye'nin ve Ortadoğu'nun bir yangın yerine döndüğü bir dönemde dergimizin esas olarak düşünsel hayata ilişkin bir konu ile çıkıyor olması bazılarını yadırgatabilir. Oysa mücadele çok yönlüdür. Bugün Suriye'deki savaş artık bir Ortadoğu savaşı, ondan da ötede bir dünya savaşı karakteri kazanmanın eşiğine gelmiştir, doğru. Türkiye'nin Kürt coğrafyası, zulmün en ağır biçimleriyle iç içe geçen bir savaşa sahne olmaktadır, doğru. Türkiye, zayıflamış bir iktidarın kendini ayakta tutabilme gayreti içinde demokratik bütün mevzileri çiğnemeye yöneldiği, olağanüstü bir rejimin adım adım kurulmakta olduğu bir dönemden geçmektedir, doğru. İşçi sınıfı, 2015'in Mayıs ayında sarı sendikaya karşı ayağa kalkarak dev bir mücadele verdikten sonra şimdi Şubat ayından itibaren yine Bursa'dan, yine metalden başlayarak kıpır kıpır hareketlenmektedir, doğru. Ama aşağıda sanat ve edebiyat için vurguladığımız gibi, toplum, doğa ve hayat bir bütündür. Hiçbir yanı ihmal edilemez. Devrimci sosyalistler, yukarıda sözü edilen bütün alanlarda ve başkalarında hiç ara vermeden mücadeleye devam ederken, bir yandan da geleceğin inşası için taş üstüne taş koymaya devam etmek zorundadır. Kaldı ki, teorik bir dergi olarak *Devrimci Marksizm*'in yayın planı bir yıl öncesinden başlayan bir süreç içinde hazırlanmakta ve yürütülmektedir. Geleceğin inşasında ekmeğin yanı sıra gül de önemlidir! Trotskiy üç yıl boyunca zırlı trenle Rusya'nın dört bir köşesindeki cepheleri ziyaret ederken uzun yolculuklarında bol bol edebiyatla ilgileniyordu. Proletkult hareketiyle (Lenin'e paralel olarak) yaptığı polemigi buna borçluyuz!

Gelecek sayımızı Türkiye'nin içinden geçmekte olduğu sarsıntıyı ve inşa

edilmeye çalışılan olağanüstü rejimi, uluslararası bağlamla da ilişkilendirerek ele alan bir dosya etrafında hazırlayacağız. Yani Devrimci Marksizm, hem bugünü hem de yarını gündeminde tutmaya devam ediyor.

Günümüzde kimi Marksist çevrelerde de etkili olan post-yapısalcılığın en büyük sorunu, toplumsal bütünlüğü önce olabildiği kadar parçalayıp, sonra da “doğru”yu sadece bu parçalarda aramaya kalkıp, haliyle bulamayınca “gerçek yoktur, doğru yoktur” türünden sonuçlara ulaşmaktır. Marksist ontolojinin üstünlüğü bu noktada ortaya çıkar: Gerçek bütünlüktür, doğru da bu bütünlükte aranır. Bu nedenle bütünün parçaları hem birbirleriyle hem de bütüne ilişkisi içerisinde ele alınır. Öyleyse bütünün her bir parçası üzerine yapılan bir çalışma, aynı zamanda bütünün anlaşılması için yapılan bir çalışma olacaktır. Böyle bir çalışma, her parçanın kendine özgü niteliklerini ortaya koyacağı gibi, bütün içerisindeki işlevi ve onunla uyumlu birliği de apaçık hale getirilmiş olur. Bu nedenle, diyelim günümüzde eğitim sistemi ya da hukuk üzerine yapılacak her çalışma bu alanların özgül durumlarını ortaya koyacağı gibi, aynı zamanda bu alanların bütün içerisindeki yerini açıkladığı müddetçe bütün bir sosyo-ekonomik sistemin çalışılması olacaktır.

Bu meseleden burada tekrar bahsetmemizin nedeni, toplumsal bütünlüğün bir parçası olan sanatın Marksist açıdan çalışılmasının, onun özgül yanlarının, bütün içerisindeki işlevinin ve bütünün diğer parçaları ile ilişkisinin ortaya konulmasını gerektirdiğini vurgulamaktır. Böyle ele alındığında sanat, somut gerçeklikten ve insanın toplumsal varoluşundan ayrılamaz ve bütün içerisindeki işlevi yerli yerine oturtularak anlaşılabilir. Marksizm öncesi idealist sanat anlayışı ise sanatı kavranılamaz, kutsal ya da insanda bulunan doğaüstü bir yetenek, olmadı tinsel güçlerle ya da öznel durumların benlikteki yansımasıyla açıklamaya çalışmıştı. Ne var ki Marx ve Engels için sanat, bu etkinliğin sadece kendi iç yasaları ile anlaşılacak bir insan faaliyeti değildir. Zira sanat, üretici güçler ve üretim ilişkileri arasındaki karmaşık ilişkilerin bütünsel kavranışıyla anlaşılabilir bir insan etkinliğidir. Nasıl ki bugün gündemde olan olası bir savaş, faşizm tehlikesi gibi sorunlar ancak üretici güçler ve üretim ilişkileri çelişkisinin sınıf mücadeleleri çerçevesinde bir bütün olarak kavranmasıyla açıklanabilir hale gelmektedir, bu anlamda insanın toplumsal bilinç biçimi olarak sanat da ancak insanın toplumsal varoluşu bütün olarak kavrandığında apaçık bir biçimde anlaşılabilir. Demek ki Marx ve Engels’in ekonomi politik, felsefe ve tarih çalışmalarında ortaya koydukları maddi toplumsal ilişkilerin çözümlenmesi, aynı zamanda sanatın özünü ve gelişmesini anlamamızı sağlayan bir bakış açısı sunmaktadır.

Diğer yandan, daha sonraki Marksistlerin çoğunluğundan farklı olarak, Marksizmin kurucuları sanatı proletaryanın amaçlarına hizmet eden bir araçtan ibaret görmemiştir. Sanatı bu türden bir araca indirgemek fazlasıyla kaba bir yorumdur. Daha doğrusu bu tür bir yorum, çoğunlukla Stalin döneminin sanatçılardan sistemi yücelten eserler üretmelerini isteme politikasından kaynaklanmıştır. Kaldı

ki böyle bir yorum da tıpkı idealist yorumlarda olduğu gibi sanatı toplumsal bütünlükten, dolayısıyla gerçeklikten yalıtarak kendi içsel özellikleri çerçevesinde anlamaya çalışır. Engels 1885’de Katusky’nin annesi Minna Kautsky’ye yazdığı bir mektupta, bir yazarın partizan olmasını yanlış bulduğunu ifade ettikten sonra şunları söyler:

Belli ki kitabınızda açıkça bir tavır almak, kendi inançlarınızı bütün dünyaya kanıtlamak istemişsiniz. Bunu yapmıştınız zaten; geçtiğiniz bir aşama bu, bu biçimde tekrarlamana gerek yok. Ben tezli denilen şiiire hiç de karşı değilim... Mükemmel romanlar yazan modern Ruslar ile Norveçliler, hepsi de tezli yazıyorlar. Ama bence, tez, özellikle belirtilemezsiniz, durumun ve eylemin kendisinden ortaya çıkmalıdır ve yazar çizdiği toplumsal çatışmaların geleceğe ait tarihsel çözümünü okuyucunun önüne koyma zorunluluğunu duymamalıdır... Onun için, sosyalist tezli bir roman, benim kanımca, gerçek koşulların gerçeğe uygun bir çizimini yaparak onlar üzerine kurulu, görenek haline gelmiş yanılısımaları yıkıyorsa, burjuva dünyasındaki iyimserliği sarsıyorsa ve kendisi doğrudan bir çözüm getirmesizin, hatta bazı hallerde, açıkça yan tutmaksızın, ortada var olan şeyin sonsuza dek geçerliliği konusunda kuşku uyandırıyorsa, kendine düşen görevi tam olarak yapıyor demektir.

Dolayısıyla bir sanatçı, belli bazı durumlarda gerçek ve potansiyel güçlerin nesnel olarak işbaşında olduğunu gösterdiği andan itibaren zaten partizandır, Stalin’in zannettiği gibi öznel olarak partizan olması gerekmez, hatta bu, sanat açısından düşünüldüğünde çoğu zaman yanlıştır da. Bu anlamda, sanat gerçekçi olmalıdır ancak gerçeğin kendisi tek başına gerici ya da ilerici değildir. Trotskiy bunu *Edebiyat ve Devrim* başlıklı çalışmasında ayrıntılı olarak tartışmıştır. Ona göre, sanatsal “biçim” toplumsal “içerik” ile oluşur. Ancak, aynı zamanda sanatsal biçim, sanatın kendi yasaları içerisinde de değerlendirilmelidir. Bu, bütünü bir parçası olarak sanatın, bir taraftan kendi özgün niteliği ile (ki buradan biçim çıkar) diğer taraftan bütün ile ilişkisi içerisinde (buradan da içerik çıkmaktadır) değerlendirilmesinin güzel bir örneğidir. Buna bağlı olarak Trotskiy, devrimci sanat ile sosyalist sanat arasında da ayırım yapmaktadır. Devrim dönemlerinde, işçileri sömürücülere karşı mücadelelerinde bütünleştiren bir sanat zorunlu ve ilericidir çünkü tam olarak sınıf mücadelesinin verildiği bir anda yapılmaktadır. Sosyalist sanat ise artık bir toplumsal nefret içermeyecek, dayanışma toplumun temeli olacaktır.

Benzer olarak Lenin, Clara Zetkin ile yaptığı bir konuşmada, sosyalist bir toplumda sanatçının nasıl bir konumda olacağını şu sözlerle anlatır:

Özel mülkiyete dayalı bir toplumda, sanatçı piyasa için meta üretir; alıcı arar. Bizim devrimimiz, bu çok adi durumun baskısını sanatçının üstünden kaldırmıştır. Onun koruyucusu ve işvereni, Sovyet devletidir artık. Her sanatçı ve kendini sanatçı gören herkes, bir işe yarasın yaramasın, kendi idealine göre özgürce yaratma

hakkını kendine kazanmıştır.

Bu anlamda biz sanatı, toplumsal bütünlüğün bir parçası ve aynı zamanda o bütünlükten hem etkilenen hem de onu etkileyen bir etkinlik olarak görüyoruz. Bu sayıdaki yazılar ele aldıkları konularda bu bakış açısını yansıtmaktadır.

Sanat dosyamızdaki ilk yazı, Stalinist bürokrasinin sanat ve sanatçılar üzerine baskı ve kısıtlama politikalarına karşı André Breton, Diego Rivera ve Lev Davidoviç Trotskiy tarafından kaleme alınan sanat manifestosu. Manifestoyu esas olarak Breton ve Trotskiy yazdığı halde, Trotskiy gibi keskin bir politik kişiliğin bazı yazar ve sanatçılar açısından güçlükler yaratabileceği kaygısıyla metni sadece Breton ve Rivera imzalamıştır. Manifesto, sanatın (özellikle işçi sınıfı iktidarı altında) her türlü baskıdan bağımsız ve özgür bir biçimde gelişmesine vurgu yaparak, devrim için sanatın bağımsızlığını, sanatın gerçekten özgür kalabilmesi için de devrimi hedeflediklerini açıkça ortaya koyuyor. Manifesto, Marx'ın "geleceğin sosyalist toplumunda insanın ereği yaratıcı gücünü olanca geliştirmesi olacaktır" düşüncesinin iyi bir kavranışının örneğidir.

Sanat dosyasındaki diğer yazılar inceledikleri konuları sanat ve toplumsal bütünlük ilişkisi çerçevesinde ele alıyor. Nitekim dosyanın ikinci yazısında Mustafa Kemal Coşkun, Orhan Kemal'in gerçekçiliğinin ve ideolojisinin romanlarına nasıl yansıdığını ortaya koymaya çalışıyor. Coşkun'a göre, Osmanlı'nın son döneminden başlayarak Türkiye'deki ekonomik, siyasal ve ideolojik/kültürel alanlardaki dönüşümlerin ve toplumun bu dönüşümlere yönelik tepkilerinin edebi eserler üzerinden izlenebilmesi olanaklı. Coşkun, buradan yola çıkarak Türkiye'deki toplumsal değişimlerin izlerini Orhan Kemal'in romanlarından yola çıkarak analiz ediyor. Böylece edebi eserlerin toplumun ekonomik, politik ve ideolojik/kültürel olarak değişim ve dönüşümünün anlaşılmasında oldukça önemli bir yer tutabileceğini göstermeye çalışıyor. Böyle bir analize izin veren, elbette ki Orhan Kemal'in gerçekçiliği ve bu gerçekçiliğe denk düşen partizanlığıdır. Elbette ki buradaki partizanlık, bir partinin neferi olma anlamında değil, fakat Engels'in yukarıda vurguladığı biçimde burjuva dünyasına ilişkin yanlısamları yıkması ve maddi güçlerin nesnel olarak geçerli olduğunu göstererek işçi ve emekçiden yana tavır alması anlamında bir partizanlıktır, yoksa öznel bir partizanlık değildir bu. Nitekim Orhan Kemal'in romanlarında hem sınıfların o anki durumlarını ve birbirleriyle ilişkilerini hem de sosyo-ekonomik yapıların dönüşümünü ve bu dönüşümlerin sınıflar üzerindeki etkilerini izlemek mümkündür. Orhan Kemal'in tiplmelerinin gerçeğe uygun tipler olması da bu tür bir izlemeye olanak vermektedir.

Dosyanın üçüncü yazısında Özgür Öztürk, Yaşar Kemal'in nispeten az bilinen iki ciltlik anıtsal yapıtı *Akçasazın Ağaları* romanını ele alıyor. Öztürk'e göre bir edebi tür olarak roman, temelde kapitalist uygarlığa özgüdür, bireyi veya bireyleri merkeze alan bir anlatı biçimidir. Bu yönüyle, kapitalist üretimin gelişmesi

ile ortaya çıkabilmiştir. Bununla birlikte, Öztürk, kapitalizmin gelişmesiyle roman türünün edebi imkânlarının daraldığına da dikkat çekiyor. Tekelci düzenin yerleşmesi ve sanatın giderek metalaşması sonucunda sermaye büyürken insan küçülmüş, buna bağlı olarak romanın esas içeriğini oluşturan bireyin yaşamından kayda değer bir malzeme çıkarmak zorlaşmıştır. Dolayısıyla, roman sanatının en parlak çağı aslında bir toplumda kapitalistleşmenin başladığı ve henüz tekellerin egemen hale gelmediği o kısa aralıktır. Batıda 19. yüzyıl ortalarından 20. yüzyıl başlarına uzanan bu kısa dönemin tipik romanı ise hem gerçekçi hem de epik niteliktedir. Bu dönemin büyük romancıları, bireyi toplumsal koşulların bir ürünü olarak kavramıştır. Gelgelelim 20. yüzyılın ortalarından itibaren Batı romanı bir duraklama ve gerileme evresine girecektir. Tam da bu dönemde kapitalist üretimin yeni yeni yerleşmeye başladığı “azgelişmiş” denilen ülkelerden önemli romancıların çıkması bir tesadüf değildir. Öztürk bu çerçevede, Yaşar Kemal romanlarının anlatı özelliklerini Latin Amerikalı romancıların (en başta Kolombiyalı Gabriel García Márquez’in) geliştirdikleri “büyülü gerçekçilik” ile karşılaştırıyor ve Yaşar Kemal’in, bazı açılardan, 20. yüzyılın ikinci yarısında roman sanatına yeni bir soluk getiren büyümlü gerçekçiliğinin ötesine geçebildiğini öne sürüyor. Bunu sağlayan öznel koşul Yaşar Kemal’in edebi ustalığı, nesnel koşul ise böyle bir ustanın Çukurova’da yaşanan kapitalist dönüşüme tanıklık etmiş olmasıdır. Böylece Öztürk, *Akçasazın Ağaları* romanında biçimin kendine özgün yanlarını analiz edebilirken, içeriği belirleyen toplumsal koşulları da açıklamaya çalışıyor. Nitekim yazıda ele alınan romanın da esas konusu Demokrat Parti döneminde, kabaca 1950’li yıllarda Çukurova yöresinde tarımda başlayan kapitalistleşme sürecidir. Bu romanı okuyanlar herhalde en çok “O iyi insanlar, o güzel atlara bindiler çekip gittiler” cümlesini hatırlayacaktır. Fakat roman aslında geçmişe dönük bir özlem barındırmaz. Yaşar Kemal ne eski rejimin ne de yenisinin egemenlerine sempati duyar. Aksine, acımasızlık ve kıyıcılık bakımından aralarında fazla fark olmadığını açık seçik gösterir. 1950’lerin büyük toplumsal hareketliliği eski düzenin hâkim sınıf kesimleriyle yeni rejimin egemenlerini karşı karşıya getirmiş, toplumsal ortamın yeniden şekillenmesi hem bireylerin hem de doğanın dönüşmesine neden olmuştur. Öztürk yazısını, bu romanı okuyanların “Türkiye’yi ve bu toplumdaki temel sınıfsal dinamikleri kavramanın yanı sıra, büyük bir sanat eseri ile karşılaşmanın mutluluğunu” da yaşayacaklarını belirterek sonlandırıyor.

Dosyamızın bir sonraki yazısı büyük devrimci ozan Ruhi Su ve onun müziği üzerine. Aslı Kayhan yazısına öncelikle müziğe nasıl baktığını anlatarak başlıyor. Yazara göre müzik, yaşamın kendisi ve aynı zamanda toplumsal kültürün bir ürünü ve bu nedenle müziğin evrenselliği ancak kültürel doku ile bir arada düşünüldüğünde anlaşılabilir. Kayhan’a göre Ruhi Su’nun büyüklüğü de buradan kaynaklanır: halkın kendi dili olan türkülerini kendi politik duruşu ve müzisyen kimliğinin süzgecinden geçirerek güçlü yapıtlar ortaya çıkarmak. Ruhi Su’nun

şahsında sanatın içeriğinin bir kez daha toplumsal olarak belirlendiğini, biçimin ise sanatçının dünyaya ve topluma bakış açısıyla şekillendiğini görüyoruz. Ruhi Su'ya göre, iyi türkü söyleyebilmek için müzik eğitimi görülmesi şarttır ama bu yetmez; sanatçının içinde yaşadığı halkı da tanınması ve sevmesi gerekir. Türkü söylemenin bir geleneği aktarmanın yanı sıra onu daha ileri bir kültüre taşıması gerektiğine inanır. Kayhan'a göre, Ruhi Su'nun sanatını özgün kılan şey, ne katı bir otantiklik ya da romantik bir halk ideali yaratmadan ne de türkülerin ruhuna yabancılaşmadan onlara kattığı ruhtur. Böylece ezilen halkın içinde, türkülerin ortamında büyüüp mücadelecı ve çalışkan ruhuyla kazandığı çağdaş müzik eğitimini sınıf bilinciyle yoğurarak özgün bir üslup yaratır.

Dosyanın beşinci yazısı, devrimci sinemacı Yılmaz Güney üzerine. Hem Türkiye sinema tarihinde hem de işçi ve emekçiler nezdinde Yılmaz Güney'in ayrı bir yeri vardır. Şiar Rişvanoğlu, Güney'in sıradan insanların, ayaktakımının, rençberlerin, arabacıların, işçilerin, emekçilerin, mahkûmların, sokak çocuklarının, "tutunamayan"ların yaşamına ayna tutmasının, onun tam da bu insanlar arasında tanınır olmasının ve onlar tarafından sahiplenilmesinin temelinde yattığını vurguluyor. Yılmaz Güney'in gençliği de tıpkı anlattığı insanlar gibi yoksulluk içerisinde geçer. İşçilikten kuryeliğe kadar değişik işlerde çalışır. Filmlerinin ilk dönemlerinde "delikanlı" figürü, ezilen insanların isyanı olarak ortaya çıksa da henüz politik içerikten yoksundur ve yaşam tarzında lümpen bir tavır görülür. 1960'lı yılların ortalarında ise giderek daha popüler olmakla birlikte sanatsal üretimini daha politik bir bakışla geliştirmeye başlar. Güney "oyları kendi hazırlamış, yapmış", daha sonra da "oylar kendisini etkilemiş ve değiştirmiştir." Rişvanoğlu'na göre Güney'in devrimci sanatçı kimliği özellikle yönetmenlik döneminde hep sermaye ve egemen film endüstrisinden bağımsız kalmaya çalışmasıyla da ortaya çıkar. Aynı zamanda kazanmış olduğu sosyalist kimlik, enternasyonalizm ile birleşecek ve anlattığı en küçük öyküyü bile evrensel sinema dilini kullanarak dünyanın her yerinde gerçekleştirebilecek bir olay biçiminde sunacaktır. Rişvanoğlu, Güney'i görmek isteyenlerin Kürt devrimcisi Hamit Heval'in kahvesine, Yumurtalık'ta ırgat Hacer'in çadırına, Narlıca'da Tekel işçisi Cengiz'in odasına, Havuzlubahçe'de tarım işçileri Nurhan'ın, Gülhan'ın, Meliha'nın evine, Sason'da özgürlük şehidi Kürt Marksist-Leninist Yekbûn'un acılı ailesinin mağaradan bozma ocağına gitmesini önererek bitiriyor yazısını.

Dosyanın bir diğer yazısında Kurtar Tanyılmaz, Ali Artun'un *Sanatın İktidarı* adlı kitabını eleştirel bir perspektiften değerlendiriyor. Ali Artun'un bu kitapta, 1917 Devrimi sonrası Rusya'da avangard sanatın ve müzeciliğin gelişimini ele aldığını belirten Tanyılmaz, kitabın günümüzde sermayenin sanat üzerindeki egemenliğini sorgulamak ve farklı olanakları tahayyül etmek bakımından oldukça istisnai bir deneyimi aktardığına işaret ediyor. Tanyılmaz kitabın sanat-siyaset ilişkisi açısından iki önemli katkısı olduğunu belirtiyor. Bunlardan biri kitabın, kendisinden sonra gelen başka birçok sanat akımını etkilemiş Rus avangardiz-

minin hem iç dünyasını hem de etkilediği siyasal atmosferi oldukça doyurucu bir şekilde betimlemesidir. Artun'un kitabının ikinci katkısı ise devrim sonrası koşullarda sanat-siyaset ilişkisinin olası sorunları hakkında önemli bir deneyimi aktarmasıdır. Artun'un kitabında, Rus avangardının sonunu neyin getirdiği sorusuna verdiği cevapları ise eleştirel bir gözle değerlendiren Tanyılmaz, bu soruya cevap ararken, "devletin egemenleşmesi"nden ziyade geçiş döneminin zor koşullarını ve daha da önemlisi proleter bir kültür ya da sanat yaratmanın sınırlarını göz önünde bulundurmak gerektiğini belirtiyor.

Dosyanın son yazısında Sungur Savran bu kez şiir aracılığıyla tekrar edebiyata dönüş yapıyor. Ancak Savran'ın yazısı sanat ile politika arasında kurulan denge bakımından bu sayıdaki diğer yazılardan bir ölçüde farklılaşıyor. Yazının konusu 15. yüzyıl başlarında Şeyh Bedreddin'in önderlik ettiği büyük halk hareketi. Savran'ın bu konuya giriş noktası ikili: bir yandan Nâzım Hikmet'in en önemli şiirlerinden biri olan "Şeyh Bedreddin Destanı"nı hareket noktası olarak alıyor ve bu ölçüde konuyu edebiyat ile ilişkilendiriyor; ama bir diğer yandan da içinde bulunduğumuz 2016'nın Şeyh Bedreddin ayaklanmasının 600. yıldönümü olmasını temel alıyor ve esas ağırlığı politikaya veriyor. Yazara göre, bu ayaklanma (daha doğrusu ayaklanmalar dizisi) bu toprakların tarihindeki **ilk komünist devrimdir**. Elbette zamanından önce gelmiş ve başarısız, ama yine de üretim araçlarında özel mülkiyete son vermeyi ve bütün inanç ve etnik kökenlerden halkın birleşmesini programına yazmış olan bir komünist devrim. Esasında Savran'ın yazısının ana konusu, bu **tarihsel paradoksun**, yani komünizmin önkoşulları olan üretici güçlerin toplumsallaşması ve proletaryanın tarih sahnesine çıkması henüz ufukta bile görünmezken bu tür bir komünizmin nasıl ortaya çıkmış olduğu meselesinin açıklanmasıdır. Savran hem özel mülkiyet karşıtlığı, hem de enternasyonalizm için Anadolu ve Rumeli'de bu çağda mevcut sosyo-ekonomik koşullardan hareketle bu soruya cevap vermeye çalışıyor. Yazının başlığında söz edilen "iki devrim"nin ikincisi ise deyim yerindeyse ideolojik bir devrimdir: Nâzım'ın ta 1930'lu yıllarda, laikliğin burjuva, yani Kemalist versiyonunun Türkiye solu üzerindeki hâkimiyeti çok taze ve çok güçlü iken, cürekâr bir tutumla bu çerçevenin ötesine geçerek dini biçimlerden önce sınıf mücadelelerine bakmayı başarmış olmasıdır. Savran, Nâzım'ın Stalinistleşmiş Komintern'den farklı bir siyasi çizgi izlemekte olduğu bu dönemde yaptığı bu atılımın yanı sıra, "Şeyh Bedreddin Destanı"nın şiirsel özelliklerine de kısaca da olsa değiniyor.

Marksizm ile sanat ve edebiyatın ilişkisi, Türkiyeli sanatçı ve edebiyatçılar üzerinden derinlemesine tartışılmış bir konu değil. Bu sayının sanat ve edebiyat konusunda gelecekte yapılacak tartışmalara katkıda bulunmasını umuyoruz.

Yaz başında, Türkiye'nin üzerine çökmekte olan olağanüstü baskı rejimine giden yolu analiz etmeyi amaçladığımız gelecek sayımızda buluşmak üzere...

Bağımsız bir devrimci sanat için manifesto

André Breton, Diego Rivera,
Lev Davidoviç Trotskiy

Sunuş

“Bağımsız Bir Devrimci Sanat İçin Manifesto”,¹ 1938 yılında Trotskiy Meksika’da sürgünde iken bu ülkeye bir seyahat yapan ünlü gerçeküstücü şair ve romancı André Breton ile aralarında yapılan tartışmalar sonucunda kaleme alınmış ve yayınlanmıştır. Meksika’nın dünyaca ünlü duvar ressamı, Trotskiy’in ev sahibi ve yoldaşı Diego Rivera tartışmaya sonradan dâhil olmuş, taktik nedenlerle manifestoyu Trotskiy’in yerine Breton ile birlikte o imzalamıştır. Manifesto’nun yazıldığı tarih 1938 yılının Haziran ve Temmuz aylarıdır. Burada yeni bir çevirisini sunmakta olduğumuz Manifesto’yu esas olarak **André Breton** kaleme almış, Lev Trotskiy ise metnin üzerinden geçerek birçok önemli ekleme ve çıkarma

¹ İngilizce metin için bkz. https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/rivera/manifesto.htm.

yapmıştır.

Gerçeküstücü akımın öncülerinden Breton ile Trotskiy'in estetik görüşleri birçok bakımdan farklıydı. Fakat Stalinizmin, faşizmin ve kapitalizmin özgür bir sanatın önünde engel olduğu konusunda aynı fikirdeydiler. Hem bir Manifesto yayınlamak, hem de daha sonrasında bir uluslararası sanatçılar federasyonu ("Enternasyonal Bağımsız Devrimci Sanat Federasyonu", kısa adıyla FIARI) oluşturmaya dönük girişimlerde bulunmak için anlaştılar.

Adım adım dünya savaşının yaklaştığı bir ortamda Manifesto'nun etkisi sınırlı kaldı. Yine de, Breton'un Fransa'ya dönüşünün ardından uluslararası federasyonun kurulması mümkün oldu. Avrupa'da yaklaşık 60 önde gelen isim Manifesto'yu destekledi. Aralarında Fransa'dan Jean Giono, Henry Poulaille, Marcel Martinet, İtalya'dan Ignazio Silone, Hollanda'dan Jef Last, Çekoslovakya'dan Karel Teige gibi tanınmış şahsiyetler vardı. Amerika Birleşik Devletleri'nde ise ABD Komünist Partisi'nin Büyük Depresyon'un en ağır günlerinde, sınıf mücadeleleri doruğuna çıkmışken, Halk Cephesi taktikleriyle Franklin D. Roosevelt yönetimine destek vermesine tepki duyan, Moskova Duruşmaları'ndan ikrah getiren bir dizi aydın Trotskiy yandaşı olmuştu. Bunlar, aralarında Edmund Wilson, Sidney Hook, James T. Farrell, Dwight MacDonal, Charles Malamuth, Philip Rahv, James Rorty (ileride ünlenecek filozof Richard Rorty'nin babası), Mary McCarthy, Harold Rosenberg gibi ünlü edebiyatçılar ve edebiyat eleştirmenleri de olan kalabalık bir gruptu. Tarihe "New York aydınları" olarak geçen bu insanlar bir de *Partisan Review* adında dergi yayınlıyorlardı. Fakat hem *Partisan Review*'nin, hem de uluslararası örgütün ömrü kısa oldu. Federasyon, iki adet bülten çıkardıktan sonra tarihe karıştı. New York aydınları da bir süre sonra Trotskiy'den koptular.

Manifesto, faşizmin meydanlarda kitap yakma uygulamalarına kadar giden sansür ve baskı politikasının yanı sıra Stalinist bürokrasinin sanat ve edebiyata 1930'lu yılların başından itibaren getirdiği ağır baskı ve kısıtlama ortamında kaleme alınmıştır. Ekim devriminden sonra, bütün 1920'li yıllar boyunca, sanatta, edebiyatta, tiyatrodada, sinemada, müzikte çok çeşitli ekoller çiçek açmış, birbirleriyle kıyasıya tartışmış, devrim sonrası toplumun fikir hayatında büyük bir canlılık yaratmıştır. Örneğin edebiyat alanında birçok farklı ekol değişik yazar kuruluşlarında örgütlenmiştir. 1930'lu yılların başında bürokrasinin kontrolü yerleştikten sonra Sovyet hükümetinin bir karnamesiyle bütün sanat ve edebiyat dallarında resmi örgütler kurulduğu gibi, yazarlar da Sovyet Yazarlar Birliği (VAPP) adı altında tek bir örgüte bağlanmaya zorlanmışlardır. Bu örgüte girmeyen yazar, kitaplarını yayınlamakta büyük zorluk çekiyordu. Üstelik hükümet bu birlik aracılığıyla "sosyalist gerçekçilik" adı altında resmi politikalara övgüden başka hiçbir şeye izin vermeyen bir edebiyat ekolünü dayatıyordu.

İkinci Dünya Savaşı'nda parti Merkez Komitesi sekreterlerinden Andrey Jdanov'un adıyla Jdanovizm olarak resmileşecek bir doktrin Sovyet sanat ve

edebiyatını daha da kabaca disiplin altına almıştır. Sovyetler Birliği'nin yüz akı, dünyaca ünlü Dimitriy Şostakoviç, Aram Haçaturyan, Sergey Prokofiev gibi bes-teciler “formalizmle mücadele” adı altında baskı görmüştür.

Manifesto, işte bürokrasinin kurduğu bu baskı sistemine karşı sanat için öz-gürlüğü savunmaktadır. Trotskiy'in sanatın bağımsızlığına dair görüşleri 1924 yılında yayımlanan *Edebiyat ve Devrim* başlıklı yapıtında bile olgunlaşmış du-rumdaydı. Bu metinde de sanatçının hiçbir kısıtlama altında olmadan tam bir özgürlük içinde çalışması gerektiği yönündeki vurgular esas olarak Trotskiy'in kaleminden çıkmıştır.

Komünist devrimin sanattan korkmadığını hatırlatan, devrimci sosyalist re-jimin sanat ve bilim alanında “en baştan itibaren anarşist bir bireysel özgürlük rejimi” kurması gerektiğini savunan bu manifestoyu tarihsel bir vesika olarak değil, günümüzde ve sosyalizme geçiş toplumunda sanatın yerine ve rolüne dair ülkemizde süregiden cılız tartışmalara son derece güncel ve önemli bir katkı ola-rak yayınlıyoruz.

* * *

Uygarlığın asla bugünkü kadar ciddi biçimde tehdit edilmediğini hiç abartısız söyleyebiliriz. Vandallar, barbarca ve nispeten etkisiz araçlarıyla, Avrupa'nın bir köşesindeki antik kültürü yok etmişlerdi. Fakat bugün, tarihsel kaderinde birleşen dünya uygarlığının, modern teknolojinin tüm cephaneliği ile silahlanmış olan gerici güçlerin darbeleri altında sendelediğini görmekteyiz. Yalnızca yaklaşan dünya savaşını düşünüyor değiliz. “Barış” zamanlarında bile, sanatın ve bilimin konumu kesinlikle katlanılmaz hale gelmiştir.

Herhangi bir felsefi, sosyolojik, bilimsel veya sanatsal keşif, bir bireyden kay-naklandığı ölçüde, öznel yetenekleri kültürün nesnel bir zenginleşmesini getirecek bir şeyi yaratmak için harekete geçirdiği ölçüde, kıymetli bir talihin meyvesi olarak görünür; yani bir başka deyişle, zorunluluğun, az çok kendiliğinden ortaya çıkışı olarak görünür. Bu tür yaratılar, ne (mevcut dünyayı yorumlayan) genel bil-ginin ne de (dünyayı daha iyiye doğru değiştirmek için onun hareketini yöneten yasaların kesinlikli bir analizini gerektiren) devrimci bilginin duruş noktasından azımsanabilir. Daha özgül olarak, yaratıcı etkinliğin içinde gerçekleştiği entelek-tüel koşullara kayıtsız kalamayacağımız gibi, entelektüel yaratıyı yöneten o özel yasalara saygı göstermekte de kusur etmememiz gerekir.

Günümüz dünyasında, entelektüel yaratıyı olanaklı kılan koşulların her za-mankinden daha geniş ölçüde tahrip edildiğini fark etmemiz gerekiyor. Bunu zorunlu olarak, yalnızca sanat eserinin değil aynı zamanda özellikle “sanatçı” kişiliğinin de giderek artan ölçüde açıkça aşağılanması izliyor. Hitler rejimi şim-

di Almanya'yı, eserleri özgürlük için - ne kadar yüzeysel olsa da - en ufak bir sempatiyi ifade eden tüm sanatçılardan arındırmış olduğundan, hâlâ eline kalem veya fırça almaya rıza gösterenleri rejimin ülke içindeki uşakları statüsüne indirgemıştır: görevleri, emir verildiğinde, olanaklı en kötü estetik biçimler altında, rejimi göklere çıkarmaktır. Eğer bize yansıyan haberler doğruysa, Termidorcu reaksiyonun şimdi zirveye yaklaştığı Sovyetler Birliği'nde de durum aynıdır.

Şimdilerde moda olan “Ne faşizm ne komünizm!” sloganını benimsemediğimizi söylemeye gerek duymuyoruz – “demokratik” geçmişin parçalanmış kalıntılarına tutunmaya çalışan tutucu ve korkak sığ kafalılardan mizacına uygun bir slogandır bu. Gerçek sanatın, hazır modeller üzerinde çeşitlemeler yapmaktan ziyade kendi çağının insanının ve insanlığının içsel ihtiyaçlarını ifade etmekte ısrarcı olan gerçek sanatın, devrimci olmaması, toplumun tam ve kökten bir yeniden kuruluşunu arzulamaması olanaksızdır. Entelektüel yaratıyı zincirlerinden kurtarmak için, tüm insanlığın geçmişte yalnızca tek tek dâhilerin çıkabildiği yüksekliklere ulaşabilmesi için bunu istemesi gerekir. Yeni bir kültüre giden yolu yalnızca toplumsal devrimin açabileceğinin farkındayız. Yine de, şimdi Sovyetler Birliği'ni kontrol eden bürokrasiyle tüm dayanışmayı reddediyorsak, bunun nedeni, bize göre onun komünizmi değil fakat komünizmin en güvenilmez ve tehlikeli düşmanını temsil etmesidir.

SSCB'nin totaliter rejimi, diğer ülkelerde kontrol ettiği sözde “kültürel” örgütleri aracılığıyla tüm dünyaya her tür tinsel değere düşman olan derin bir alacakaranlık yaymıştır; pislik ve kandan oluşan öyle bir alacakaranlık ki, içinde köleliği bir kariyer, para karşılığında yalan söylemeyi bir alışkanlık, suçun örtbas edilmesini bir haz kaynağı haline getiren entelektüel ve sanatçı kılığına girmiş insanlar yüzer. Stalinizmin resmi sanatı, tarihte örneği görülmedik bir yaygaracılıkla, bunların para karşılığı icra ettikleri mesleklerini güzel gösterme çabalarını yansıtır.

Sanatın ilkelerinin bu utanmazca yadsınışının - köleci devletlerin bile bu kadar ileri götürmeye cesaret edemediği bu yadsımanın - sanat dünyasında yarattığı tiksinti, etkin, uzlaşmaz bir tarzda mahkûm edilmelidir. Yazarların ve sanatçıların muhalefeti, proletaryanın daha iyi bir dünya isteme hakkının yanı sıra her soylu duyguyu ve hatta insan onurunu da tahrip eden rejimlerin itibarının sarsılmasına ve bunların devrilmesine yararlı biçimde katkıda bulunabilecek kuvvetlerden biridir.

Komünist devrim sanattan korkmaz. Çürüyen bir kapitalist toplumda sanatçının rolünün, birey ile ona düşman çeşitli toplumsal biçimler arasındaki çatışkı ile belirlendiğinin farkındadır. Salt bu olgu bile, bunun bilincinde olduğu ölçüde, sanatçıyı devrimin doğal bir müttefiği haline getirir. Burada devreye giren ve psikanaliz tarafından analiz edilmiş olan yüceltme süreci, tümleşik “ego” ile reddettiği dış unsurlar arasındaki bozulmuş dengeyi yeniden kurmaya çalışır. Bu yeniden dengeleme, iç dünyanın, “id”in, her insanda ortak olan ve sürekli olarak

çiçeklenen ve gelişen tüm o güçlerini dayanılmaz mevcut gerçekliğin karşısına çıkararak “benlik ideali”nin yararına işler. Bireysel tin tarafından hissedilen kurtuluş ihtiyacı, kendi akışını bu ilksel ihtiyaçla -insanın kurtuluşuna olan ihtiyaçla- birleştirmek için, yalnızca kendi doğal güzergâhını izlemelidir.

Genç Marx’ın yazarın işlevine dair kavrayışı anımsanmaya değer. “Yazar,” der, “yaşamak ve yazmak için doğal olarak para kazanmak zorundadır, fakat hiçbir koşulda para kazanmak için yaşayıp yazmamalıdır... Yazar hiçbir biçimde kendi eserine bir araç gözüyle bakmaz. Bu kendi içinde bir amaçtır ve hem kendi gözünde hem de başkalarının gözünde o kadar az bir araçtır ki, gerektiğinde kendi varoluşunu eserinin varoluşuna feda eder... Basın özgürlüğünün ilk koşulu, bunun bir ticari etkinlik olmamasıdır.”

Bu açıklamayı, entelektüel etkinliği kendisine yabancı amaçlar yönünde hizaya getirmek ve - sözde devlet aklı kılığında - sanatın temalarını tayin etmek isteyenlere karşı kullanmak, her zamankinden daha uygun düşer. Sanatçı, bu temaların özgürce seçimini ve neyi kullanacağına dair hiçbir sınırlamanın bulunmamasını, devredilemez tasarrufları olarak öne sürme hakkına sahiptir. Sanatsal yaratı alanında, imgelem tüm kısıtlamalardan uzak olmalı ve hiçbir bahane ile zincire vurulmasına izin vermemelidir. Sanatın kendi doğasıyla kökten uyuşmadığını düşündüğümüz bir disipline tabi olmasına - ister bugün isterse yarın için - rıza göstermemizi bekleyenlere, dümdüz bir red yanıtı verir ve sanat için tam özgürlük formülümüzün arkasında durmaktaki kararlılığımızı tekrarlarız.

Devrimci devletin kendisini burjuvazinin karşı saldırısına karşı, bu saldırılar bilim veya sanat bayrağıyla örtünmüş olsalar bile, savunma hakkı olduğunu elbette kabul ediyoruz. Fakat bu koşullar tarafından dayatılmış ve geçici devrimci öz-savunma tedbirleri ile entelektüel yaratıya talimatlar yağdırma iddiası arasında bir uçurum var. Devrim, bir yandan, maddi üretim güçlerinin daha iyi gelişmesi için merkezi denetimli bir sosyalist rejim inşa etmek zorundaysa, öte yandan da entelektüel yaratıyı geliştirmek için de en baştan itibaren anarşist bir bireysel özgürlük rejimi kurmalıdır. Otoriteye, talimatlara, tepeden emirlerin en küçük bir kısıntısına bile hayır! Bilim insanları ve sanatçıların tarihte hiç görülmediği kadar geniş bir kapsam kazanacak olan görevlerini yürütmeleri, yalnızca, dışarıdan sınırlanmamış dostça bir işbirliği temelinde olanaklı olacaktır.

Şu ana kadar söylediklerimizden, düşünce özgürlüğünü savunurken siyasal kayıtsızlığı haklı çıkarma niyeti taşımadığımız açık olmalıdır; ayrıca, genellikle gericiliğin saf olmaktan aşırı ölçüde uzak amaçlarına hizmet eden sözde bir saf sanatı da diriltmek istemeyiz. Hayır, sanatın rolüne dair kavrayışımız, onun toplumun kaderi üzerinde etkili olmasını reddedemeyecek kadar yüksektir. Çağımızda sanatın en yüce görevinin, devrimin hazırlanmasına etkin olarak ve bilinçli biçimde katılmak olduğuna inanıyoruz. Fakat sanatçı, özgürlük mücadelesine, onun toplumsal içeriğini öznel olarak benimsemedikçe, onun anlamını ve dramasını tam da sinir uçlarında hissetmedikçe ve kendi iç dünyasını sanatında

vücuda getirmek için özgürce uğraşmadıkça hizmet edemez.

Demokratik türden de olsa faşist de, kapitalizmin günümüzdeki can çekişme döneminde sanatçı kendisini yaşama ve çalışmaya devam etme hakkını kaybetme tehdidiyle karşı karşıya görür. Tüm iletişim kanallarının kapitalizmin çöküşünün enkazı ile tıkandığını görür. Kendi yalıtılmışlığından kaçmasına olanak veren Stalinist örgütlere yüzünü dönmesi çok doğaldır. Fakat tam bir ahlaki çöküntüden kaçınmak istiyorsa, kendi mesajını iletmesinin olanaksızlığı ve bu örgütlerin belirli maddi avantajlar karşılığında kendisinden talep ettiği alçaltıcı kölelik nedeniyle orada kalamaz. Kendi yerinin başka yerde olduğunu anlaması gerekir: devrim ve insanlık davasına ihanet edenler arasında değil, sarsılmaz bir sadakatle devrime tanıklık eden ve bu nedenle onu ve yanı sıra insan dehasının tüm biçimlerinin nihai özgür ifadesini gerçekleştirebilecek olanlar arasında.

Bu çağrının amacı tüm devrimci yazarların ve sanatçıların üzerinde yeniden birleşebilecekleri, devrime sanatlarıyla hizmet edebilecekleri ve bu sanatın özgürlüğünü devrimin gaspçılara karşı savunabilecekleri ortak bir zemin bulmaktır. En çeşitli estetik, felsefi ve siyasal eğilimlerin burada ortak bir zemin bulabileceğine inanıyoruz. Marksistler burada anarşistlerle birlikte yürüyebilirler - her iki tarafın da Joseph Stalin ve onun yardakçısı García Oliver² tarafından temsil edilen gerici polis devriyesi ruhunu tavizsiz biçimde reddetmesi kaydıyla.

Binlerce ve binlerce yalıtılmış düşünürün ve sanatçının bugün dünyaya yayılmış durumda olduğunu, seslerinin sıkı disiplinli yalancıların gürültülü koroları tarafından boğulduğunu çok iyi biliyoruz. Yüzlerce küçük yerel dergi, parasal destek değil yeni yollar arayarak, genç kuvvetleri kendi çevresine toplamaya çalışmaktadır. Sanattaki her ilerici eğilim faşizm tarafından “yozlaşmış” denilerek tahrip edilmektedir. Her özgür yaratı, Stalinistlerce “faşist” olarak adlandırılmaktadır. Bağımsız devrimci sanat şimdi güçlerini gerici zulme karşı mücadele için bir araya toplamalıdır. Var olma hakkını yüksek sesle ilan etmelidir. Böyle bir güçler birliği, şimdi kurulmasının gerekli olduğuna inandığımız Enternasyonal Bağımsız Devrimci Sanat Federasyonu’nun amacıdır.

Bu manifestoda ortaya konulan her fikirde ısrarcı değiliz, kendimiz de bu manifestoyu bir ilk adım olarak görüyoruz. Bu çağrının gerekliliğini mutlaka kabul edecek olan her sanat dostunu ve savunucusunu bir an önce sesini duyurmaya

2 Juan García Oliver, İspanya devrim ve iç savaşında burjuva hükümetine Adalet Bakanı olarak katılarak ve Mayıs 1937’de Barselona’da yaşanan, kendi anarşist yoldaşlarının önderlik ettiği işçi ayaklanması sırasında işçileri silahsızlanmaya ve bir ateşkes anlaşmasını kabule davet eden, devrime ihanet etmiş bir eski devrimci. Manifesto 25 Temmuz 1938 tarihini taşımaktadır. Yani yukarıda anılan ve doğru biçimde yönetilse İspanya devriminin zaferle sonuçlanmasının kapısını açabilecek Barselona ayaklanmasından sadece bir yıl sonra yazılmıştır. İspanya iç savaşı devam etmektedir. Burada (muhtemelen Trotskiy) anarşistlere sanat cephesinde ittifak önerirken onlara sorunun sadece Marksist partinin içinden çıkmış hain Stalin değil, anarşist saflardan çıkmış, García Oliver türü hainler de olduğunu hatırlatmaktadır.

davet ediyoruz. Enternasyonal Federasyonun kurulmasına ve görevinin ve eylem yöntemlerinin düşünülmesine katılmaya hazır olan tüm sol yayınları da aynı biçimde davet ediyoruz.

Basın yoluyla ve mektuplaşarak bir ilk uluslararası temas kurulduğunda, yerel ve ulusal kongrelerin alçak gönüllü bir ölçekte örgütlenmesi ile devam edeceğiz. Son adım, Enternasyonal Federasyonun kurulmasının resmi işareti olacak bir dünya kongresinin toplanması olacaktır.

Hedeflerimiz:

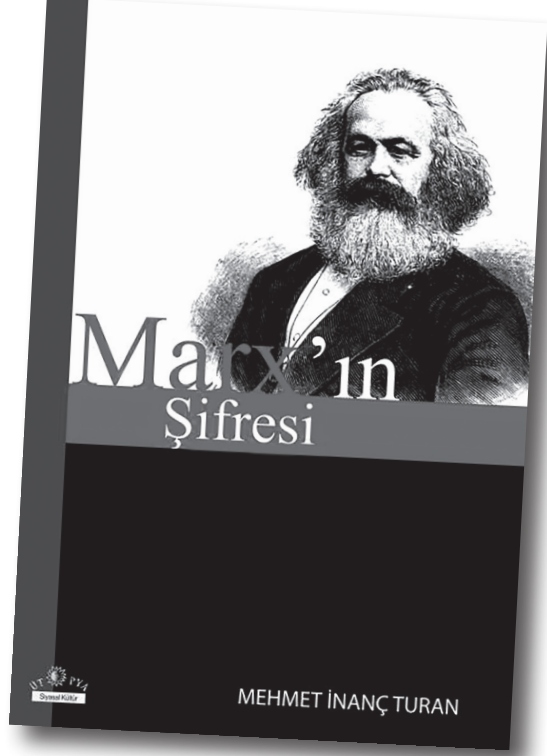
Sanatın bağımsızlığı - devrim için.

Devrim - sanatın tam özgürlüğü için!

Kitap Tanıtımı

Marx'ın Şifresi

Marx'ın Şifresi
Mehmet İnanç Turan
Ütopya Yayınevi



Bu kitabın hedefi, Marx'ın dört ciltlik *Kapital*'inde ortaya koyduğu temel düşünceleri (şifreleri) ortaya çıkarmaktır. Bu şifreler bilinirse, *Kapital*'i okuyan bir okuyucu Marx'ı rahat anlayacaktır. Şüphesiz ki, *Kapital*'i okumuş gibi olmayacaktır; okudukça daha iyi anlayacaktır. Kapitalizmin ayrıntılı eleştirisi şifrelerde değil, *Kapital*'in içindedir. Şifreler, *Kapital*'in felsefi-diyalektik anlatımının yerine geçemez.

Bu çalışma olabildiğince basit biçimde yazılmaya çalışılmıştır. Bilimsel bir çalışmanın formüller halinde ifade edilmesi hem bir zayıflığı, hem de bir güçlülüğü içinde taşır. Zayıflığın nedeni dogmatizme kapı açmasıdır. Güçlülüğün nedeni ise öğrenmeyi kolaylaştırmasıdır.

Okuyucu bu tehlikeyi hep aklında tutmalıdır. Dogmatik olmayı ortadan kaldıranın yolu her seferinde şifreleri pratik hayatla karşılaştırmaktır.

Önsöz'den

Orhan Kemal'in romanlarında toplumsal dönüşüm ve sınıflar

Mustafa Kemal Coşkun

Giriş

Türkiye'de toplumsal değişim ve dönüşümleri anlamak için edebi alanda üretilen ürünler çok az yararlanılmış kaynaklardır. Oysa Osmanlı'nın son döneminden başlayarak Türkiye'deki ekonomik, siyasal ve ideolojik/kültürel alanlardaki dönüşümlerin ve toplumun bu dönüşümlere yönelik tepkilerinin edebi eserler üzerinden izlenebilmesi olanaklıdır. Zira Şerif Mardin'in de vurguladığı üzere ilk Osmanlı romanlarının büyük çoğunluğu toplumsal ve siyasal değişimin yarattığı sorunları inceleyen *tezli* romanlardır.¹ Dolayısıyla, edebiyat alanında üretilenler dönemin ekonomik, siyasal ve kültürel koşullarına, yaşanan hızlı toplumsal dönüşümlere karşılık olarak yazarlarının tepki ve eleştirilerini de içerir bir bakıma. Ne var ki, bu dönüşümleri toplumsal sınıflar, sınıf ilişkileri ve sınıfsal dönüşümler çerçevesinde ele alan edebiyatçıların sayısı oldukça sınırlıdır. Bunlar arasında en önemlilerinden biri Orhan Kemal olsa gerektir. Nitekim Orhan Kemal'in roman kahramanları genellikle işçiler, köylüler, tarım işçileri, büyük kentlerdeki yoksullar ve zanaatkarlardan, bunların karşısında da yer yer büyük

¹ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.

toprak sahipleri ve fabrikatörlerden oluşur. Bu sınıfların siyasal temsilcileri de romanlarında sıklıkla yer bulur. Romanlarının konuları ise genellikle bu sınıfların yaşam biçimleri, deneyimleri, çalışma koşulları, sorunları, sınıfsal ve kültürel farklılıkları olmakla kalmaz; bunları yaşanan toplumsal değişim ve dönüşüm süreci ile bir arada ele alır. Yani bu romanlarda hem sınıfların o anki durumlarını ve birbirleriyle ilişkilerini hem de sosyo-ekonomik yapıların dönüşümünü ve bu dönüşümlerin sınıflar üzerindeki etkilerini izlemek mümkündür. Orhan Kemal'in tiplerinin gerçeğe uygun tipler olması da bu tür bir izlemeye olanak verir. Sadece tipler değil, aslında olayların yaşanmış olduğu zaman da, ara sıra geçmiş yıllara yönelik atıflarla birlikte gerçek/nesnel zamana uygundur Orhan Kemal romanlarında. Bu gerçekçi yaklaşım, Orhan Kemal'in yaşamı sürecindeki tanıklıklarını ve deneyimlerini romanlarında kullanmasını olanaklı kılmıştır. Bu durum Orhan Kemal'in romanlarında anlatılan dönemin ekonomik, siyasal ve kültürel yapısını ve bu alanlarda gerçekleşen dönüşümleri izlememizi olanaklı kılar. Nitekim bir öykü kitabı nedeniyle çıkarıldığı mahkemede eserlerindeki tiplerin kaynağını şöyle aktarır:

Hikaye kitabım mahkemeye verilmişti. Hakim, iddia makamına uyararak, 'konularımı neden hep fakir fıkardan, işçilerden aldığımı, Türkiye'de varlıklı insanların, iyi yaşayan insanların olup olmadığını' sormuştu. İlk bakışta evet, çok doğru bir soru. Neden hep bu insanları, bu insanların yoksulluğunu ele alıyorum? O zaman hakime, 'Ben gerçekçi yazarım. En iyi bildiğim konuları alırım. Varlıklı yurttaşların yaşayışlarını bilmiyorum, nasıl yaşadıklarından haberim yok' demiş ve beraat etmişim.²

Yazarın deneyim ve tanıklıklarının yazdığı roman ya da öyküler üzerinde etkili olması elbette ki onu bir tarih ya da sosyoloji çalışması yapmaz. Ancak yine de tanıklık ve deneyimler üzerinden yazılanların sosyolojik birtakım veriler içereceği de kuşkusuzdur. Bu çerçevede aslında edebiyat alanındaki çalışmaların sosyal bilimcilerin geçmişi ve bugünü anlamaları açısından önemli birçok veri içerdiğini göstermek bu yazının en genel amacı olarak belirtilebilir. Dolayısıyla bu yazıda özellikle Orhan Kemal'in eserlerinden yararlanarak Türkiye'nin belirli bir dönemdeki toplumsal dönüşümleri ve bunların sınıflar üzerindeki etkilerini anlamamızın mümkün olduğu savunulmaktadır. Bu anlamda Orhan Kemal'in aşağıda sıralanan romanlarından yola çıkılarak Türkiye'nin 1930'lar ve 1950'li yıllar arasında geçirdiği ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel dönüşüm süreci kısmen izlenecek, bu dönüşümün sınıflar ve sınıf ilişkileri üzerine etkileri aynı romanlar üzerinden analiz edilmeye çalışılacaktır. Orhan Kemal'in gerek gerçekçi tarzının gerekse dünyaya ve topluma bakış açısının böylesi bir analizi

² Asım Bezirci, *Orhan Kemal*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1984, s. 29.

olanaklı kıldığını göstermeye çalışacağız. Bu aynı zamanda edebi türden eserlerin toplumun analizinde kullanılmasının ne denli yararlı ve gerekli olduğunu gösterecektir kanımızca. Diğer taraftan bu yazı çerçevesinde Türkiye’de yukarıda bahsedilen dönemdeki dönüşümleri bütünüyle ele almamız mümkün değil. Bu nedenle Türkiye’de maddi ve siyasal-toplumsal yaşamın dönüşümü açısından önemli olan noktaları ele alıp bunları Orhan Kemal’in romanlarından yola çıkarak örneklendirmeye çalışacağız.

Bu yazının ilk bölümünde edebiyat ile geçmiş ve bugün ilişkisinin nasıl kurulabileceğine ilişkin epistemolojik ve kuramsal bir tartışma yürütülecek ve kendi bakış açımızın nerede konumlandığı ortaya konulacaktır. İkinci ve üçüncü bölüm Orhan Kemal’in, *Murtaza* (1952), *Cemile* (1952), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954), *Vukuat Var* (1958), *Hanımın Çiftliği* (1961), *Gurbet Kuşları* (1962), *Eskici ve Oğulları* (1962) ve *Kanlı Topraklar* (1963) romanlarından yola çıkılarak yapılan değerlendirmeleri içermektedir. İkinci bölümde Türkiye’de maddi yaşamın dönüşümü, üçüncü bölümde ise bu dönüşümlerin siyasal ve toplumsal yaşam üzerindeki etkileri yukarıda bahsettiğimiz romanlar üzerinden incelenmeye çalışılacaktır. Maddi yaşamın dönüşümü ile siyasal ve toplumsal yaşamın dönüşümünün birbirinden ayrılamaz olduğunu belirtmeye gerek bile yok. Ancak bu yazıda bu tür bir ayrımın benimsenmesi, analiz kolaylığı sağlaması nedeniyledir, yoksa maddi ve siyasal-toplumsal dönüşümler elbette ki bir bütün olarak düşünülmelidir.

Toplum analizi ve edebiyat

Bilindiği gibi yapısalcı yöntem, bir yapıtın etkin öğelerini bularak hangi anlatımsal sözdizimi kurallarına uyduklarını, nasıl bir bileşim gösterdiklerini, yapısal özelliklerini ve bu yapıların anlama olan katkılarını göz önünde tutar,³ bu nedenle de metni, dil-dışı, ya da metin-dışı öğelerle (örneğin yazarın yaşadığı çağın somut ekonomik-toplumsal koşulları, ruhsal durumu, gündelik yaşantısı vb.) açıklamaktan kaçınır. Nitekim Tahsin Yücel bir yazısında, Pierre Barbéris’yi “Balzac’ın yapıtının tarihsel ortama nasıl katıldığını, onunla nasıl bir bağıntı kurduğunu göstermek için binlerce sayfalık bir kitap yazdığı” için kıyasıya eleştirmektedir.⁴ Çünkü ona göre söz konusu olan Balzac’ın yazdığı “metin” midir yoksa Balzac’ın yaşadığı “çağ” mıdır belli değildir. Bu çerçevede yapısalcı yöntem, bir nesne olarak metnin “kendi başına ve kendisi için incelenmesi” taraftarı olduğundan, nesnenin bir dizge olarak ve artsüremlilik (diakroni) içinde değil eşsüremlilik (senkroni) içinde ele alınması gerektiğini ileri sürer.⁵ Bu durumda metin ile anlatılan dönem ve yazarın yaşadığı dönem arasında ilişki kurmaya

3 A. Yüksel, *Yapısalcılık ve Bir Uygulama*, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1995, s. 52.

4 Tahsin Yücel, “Yapısalcılık”, *Birikim*, no: 28/29, 1977, s. 39.

5 Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, İstanbul: Ada Yayınları, tarihsiz, s. 10-11.

çalışmak anlamsız olacaktır.

Oysa Marksist bir edebiyat eleştirisi, ister istemez edebiyatı onu ortaya çıkaran tarihsel koşullar bakımından ele alacaktır.⁶ Ancak bu, her ne kadar Marksist sanat eleştirisinde önemli bir yeri olsa da sanatı saf bir “yansıtma” olarak görmekten farklı bir durumdur. Marx, Eugéne Sue’nin *Paris Esrarı* romanına ilişkin olarak *Kutsal Aile* çalışmasında yazdığı eleştiride, romanı “büyük kentlerdeki ‘alt katmanların’ payına düşen sefalet ve düşkünlüğü anlatışındaki etkileyici tarz” nedeniyle över ve bunun “kaçınılmaz olarak kamuoyunun dikkatini yoksulların genel durumuna çektiğini” vurgular. Aynı romanı “meyhaneleri, kuşku inleri ve canilerin argosunu betimlediği” için, yani romanı, anlattığı dönemin özelliklerini belli bir oranda yansıttığı için olumlayan Marx, “yansıtma” kavramını kullanmasa da, örtük bir biçimde, Sue’nin romanının, o dönem için önemli olan bir gerçekliği dile getirdiğini ima eder.⁷

Buna benzer olarak Trotskiy, *Edebiyat ve Devrim* başlıklı çalışmasında fütüristleri eleştirirken “sanat, bir ayna değil bir çekiştir: yansıtma, biçim verir” önermesine karşı çıkararak, fotoğraf ve sinemanın yansıtmadaki gücünü vurgular ve yansıtma kuramına ilişkin olumlu düşünceler öne sürer. Ancak Trotskiy, “burada kimse şaşmaz bir aynadan söz etmiyor”⁸ diyerek önemli bir noktaya dikkatleri çeker. Bu nokta, Marksist sanat eleştirisinin saf bir yansıtma kuramı olmadığını göstermesi açısından önemlidir. Nitekim Terry Eagleton, Trotskiy’in bu belirlemesine ilişkin şu tür bir açıklama getirir:

Trotskiy sanatsal yaratımın “sanatın kendine has yasalarına uygun olarak gerçekliğin saptırılması, değiştirilmesi ve dönüştürülmesi” olduğunu iddia etmişti. Kısmen sanatın “bilinmeyi yaratmak”la ilgili olduğunu düşünen Rus biçimci kuramından gelen bu mükemmel formülasyon yansıma olarak sanata ilişkin basit kavrayışı değiştiriyordu. Trotskiy’nin pozisyonu çok daha sonraları Pierre Macherey tarafından daha da ileriye taşındı. Macherey’e göre edebiyatın etkisi temel olarak taklit etmekten ziyade bozmaktı. Eğer görüntü (bir aynadaki gibi) tamamen gerçekliğe karşılık geliyorsa, o halde görüntü gerçeklikle özdeş olmaya başlayacak ve bir bütün olarak görüntü diye bir şey kalmayacaktır. (...) O halde edebiyat, nesnesine bire bir, simetrik, kısmen yansıtıcı bir biçimde bağlı değildir denebilir. Nesne bozulmuş, kırılmış, çözülmüştür...⁹

Demek ki Marksist eleştiri açısından önemli bir yeri olan yansıtma kuramı, edebiyatı gerçekliğin salt bir yansıması olarak ele almaz. Nitekim Orhan

6 Terry Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*, İstanbul: İletişim, 2014, s. 7.

7 Karl Marx, K. ve Friedrich Engels, *Kutsal Aile*, çev. K. Somer, Ankara: Sol Yayınları, 2003, s. 84.

8 Leon Trotskiy, *Edebiyat ve Devrim*, çev. H. Portakal, İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 1989, s. 113-114.

9 Eagleton, a.g.e., s. 66-67.

Kemal'in romanları da dönemin özelliklerini birebir yansıtan eserler değildir, ancak yazarın kafasından da süzülerek tam da Marx'ın vurguladığı gibi dönemin özelliklerini belli oranlarda yansıtır. Bu durum toplumun analizinde edebi eserlerin kullanılabilmesini gösterir. Ancak tam da bu noktada edebiyatta gerçekçilik meselesini tartışmaya açmak gerekir.

Marx ve Engels, 1848 Şubat Devrimi'ni anlatan iki kitap üzerine yazdıkları eleştiride, devrimci partinin önderliğini yapan kişilerin şimdiye kadar gerçekçi bir şekilde gösterilmediklerini, bu kişilerin "Raphael'vari bir yüceltme" ile sunulduklarını ve bu nedenle de bütün gerçekliklerinin kaybolduğunu belirtir. Onlara göre bu "kitaplar, bu insanların özel hayatlarına gir[mekte], onları terlikleriyle; çevrelerini saran çeşit çeşit uydularıyla" göstermekte lakin bu "kişilerin ve olayların gerçek ve dürüst bir şekilde sunulmasına daha çok yaklaştığı anlamına"¹⁰ gelmemektedir. Dolayısıyla roman kişilerinin yaşamlarının bütün ayrıntıları ile anlatılması, "kişilerin ve olayların gerçeğe uygun şekilde sunulması" için yeterli değildir. Bu yaklaşım, Marx ve Engels'in anlayışında edebiyatta gerçekçiliğin birebir yansımadan ibaret olmadığını vurgulaması bağlamında oldukça önemlidir.

Engels'in Margaret Harkness romanları için yazdığı mektupta edebiyatta gerçekçilik anlayışı daha berrak biçimlerde ortaya çıkar. Engels, Margaret Harkness'in *City Girl* romanı üzerine yazdıklarında, romanın kendisini çok etkilediğini, ancak ileri sürebileceği tek eleştiri olarak romanda anlatılan hikayenin "tam yeterince gerçekçi olmadığını"¹¹ (Marx ve Engels, 2001: 51) vurgular.

Bence gerçekçilik, ayrıntıların gerçekliğinden başka, tipik durumlarda tipik kişilerin tipik konumlarda gösterilmesi demektir. Sizin kişileriniz de, onları resmettiğiniz oranda, yeterince tipik. Ama onları çevreleyen ve eylemlerini belirleyen ortamlar için aynı şey söylenemez.

Engels için gerçekçiliğin en önemli ölçütü "tipiklik"tir. Harkness'in romanındaki kişilerin "tipik" olduğunu kabul etmekle birlikte, bu kişilerin içinde buldukları sosyal ve tarihsel gerçekliğin romanda anlatılan dönem için bir "tipiklik değeri taşımadığını" iddia eder.

City Girl'de, işçi sınıfı, kendini kurtarmayı bile beceremeyen, edilgin bir kitle olarak görünüyor. Onu sefil yoksulluğundan kurtarma yolunda bütün çabalar dışarıdan, yukarıdan geliyor. Bu, 1800'ler ve 1810'ların, Saint Simon ve Robert Owen zamanının geçerli bir betimlemesi olabilirdi, ama aşağı yukarı elli yıldır savaştan proletaryanın çoğu kavgalarına katılabilme şerefini kazanmış ve bütün bu zaman boyunca proletaryanın kurtuluşunun, işçi sınıfının kendi hedefi olduğu ilkesine

10 Karl Marx Friedrich Engels, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. M. Belge, İstanbul: Birikim Yayınları, 2001, s. 49- 50.

11 Marx ve Engels, a.g.e., s. 51.

göre hareket etmiş bir adam, 1887’de durumun böyle olduğunu kabul edemez.¹²

Yansıtma ve gerçekçilik tartışmaları çerçevesinde Marksist edebiyat eleştirisi, edebiyat eserlerinin oluştuğu ekonomik, toplumsal ve siyasal olaylar ile yapıtların içerikleri arasındaki ilişkiyi de belirlemeye çalışır. Doğru bir biçimde çözümlenmiş bir tarih anlayışından yola çıkarak, edebiyat eserlerinin oluştuğu toplumsal ve ekonomik dinamikler üzerine yoğunlaşır ve yazarın, okurun ve metnin amaçlarının, ekonomik, toplumsal ve siyasal olayların “doğru çözümlenmiş” bir içeriğe işaret etmesi gerektiğine vurgu yapar. Dolayısıyla yapılacak şey, bir edebi eserin anlattığı dönemin “tipik” olaylarını, kişilerini, maddi ve toplumsal ortamını içerip içermediğine bakmaktır. Bizim bu yazıdaki iddiamız, Orhan Kemal’in eserlerinin gerçekçiliğinin Engels’in vurguladığı bu “tipiklik” ölçütüne uygun olduğu için maddi ve toplumsal dönüşümleri anlamada kullanılabileceğidir.

Bu durumda bir edebiyat eseri analiz edilirken nelere bakılacaktır? Eagleton, Marksist bir edebiyat teorisinin belli başlı bileşenlerini genel üretim tarzı, edebi üretim tarzı, genel ideoloji, yazarın ideolojisi, estetik ideoloji ve metnin kendisi olmak üzere altı bileşene ayırır.¹³

Şimdi Eagleton’un bu ayırımından yola çıkarak bunların Orhan Kemal’in eserlerinde nelere denk düştüğünü göstermeye çalışalım. Bu, aynı zamanda romanların toplumsal değişim ve dönüşümü anlamada ne derece önemli olduğunu da gösterecektir sanıyoruz. Yukarıda Eagleton’un yaptığı ayırımı bu yazı çerçevesinde önemli olan ilk dört noktayı ele alacağız: Genel üretim tarzı, edebi üretim tarzı, genel ideoloji ve yazarın ideolojisi. **Genel üretim tarzı**, her toplumsal oluşumun, içlerinden biri başat olan üretim biçimlerinin eklemelenmesi ile tanımlanmasıdır. Orhan Kemal’in romanlarında bu tür eklemelenme biçimleri oldukça berrak biçimde izlenebilir. Nitekim, 1930-1950 dönemini ele alan romanları, tarımsal üretimin makineleştiği ve sınai kapitalizmin temellerinin atıldığı, yani üretici güçlerin gelişmesiyle kapitalist üretim ilişkilerinin ortaya çıkmasının yarattığı sancıları, bir nevi feodal üretim biçiminin kimi unsurlarının kapitalizm ile eklemelenme biçimlerini yansıtır. **Edebi üretim tarzı**, edebi üretimle ilişkili belli güçler ve toplumsal ilişkilerin toplamını ifade eder. Yani kapitalist piyasa için kurmaca eserler üretmek de mümkündür, yazdığımız şiirleri el yazısıyla çoğaltarak sokakta dağıtmak da. Bu edebi üretim tarzlarından birisi genel olarak başattır.¹⁴ Orhan Kemal, bu anlamda, geçinebilmek amacıyla yazmaktaydı ve bu da onu ücretli bir çalışan yapmaktaydı. Dönemin egemen yazma biçimi buydu çünkü. Nitekim Orhan Kemal döneminin genel üretim tarzı, edebi üretim tarzının yapısını da belirliyordu. Genel üretim tarzı, aynı zamanda egemen bir ideolojik oluşum da üre-

12 Marx ve Engels, a.g.e., s. 51.

13 Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim, 2009, s. 49.

14 Eagleton, 2009, s. 50.

tir ve bu da **genel ideoloji** olarak adlandırılır. Orhan Kemal'in eserlerinin geçtiği dönemin genel ideolojisi, Kemalizm, devletçilik, liberalizm ve muhafazakârlık arasındaki çatışma ve eklemlenmeleri yansıtır. Bu aynı zamanda dönemin siyasal ve toplumsal yaşamının dönüşümünü de içerisine alır. **Yazarın ideolojisi**, yazarın genel ideolojiye kendi özyaşamöyküsel (toplumsal sınıf, milliyet, din, cinsiyet vb.) katılımının özgün biçimini ifade etmektedir. Orhan Kemal, genel ideolojiyle çatışan ve onun çelişkilerini gösteren bir bakış açısına ve ideolojiye sahiptir.

Yazının devamında Orhan Kemal'in romanlarında anlattığı dönemlerin genel üretim tarzı ve genel ideolojisini ve bunlarda yaşanan dönüşümleri, yansıtmaya ve gerçekçilik anlayışı çerçevesinde ele almaya çalışacağız.

Genel üretim tarzı: maddi yaşamın dönüşümü karşısında sınıflar

Türkiye'de 1930'lu yıllar sanayi kapitalizmin temellerinin devlet öncülüğünde atıldığı bir döneme işaret eder. Yani ticaret sermayesinin ve dolaşım alanında faaliyet gösteren öteki türde sermayelerin damgasını vurduğu bir sermaye birikim sürecinden sanayi sermaye birikimine geçiş devlet kapitalizmi temelinde olmuştur.¹⁵ Bu epey uzun bir süreçtir ve bu dönemde uygulanan devletçi politikalar 1950'li yıllara gelindiğinde gerçek anlamıyla bir sanayi burjuvazisinin oluşumunun da temellerini atmıştır. Nitekim 1930'lu yıllarda uygulanan devletçiliğin özel sanayinin çıkarları ile uzlaştığı, çok daha genel anlamda sermaye çevrelerinin ve toprak sahiplerinin lehine işleyen bir ortam yarattığı söylenebilir.¹⁶ Ancak devlet ve özel sektör işletmeleri arasında belirgin bir fark ortaya çıkmış, modern sanayi ve yönetim teknikleriyle işleyen devlet işletmeleri daha geleneksel yöntemlerle yürütülen sanayi işletmelerinde de değişimi zorunlu kılmıştır. Bununla beraber, halen modern üretim tekniklerine direnenler de vardır. Nitekim *Cemile* romanında kapitalist gelişme ile birlikte fabrika sisteminin modern ile geleneksel yönetimi arasındaki çatışma oldukça belirgin biçimde ortaya çıkar. İşçiler, boş bir kadro buldukları anda Sümerbank'a kaçmanın yollarını aramaktadır. Bunda Sümerbank'ın bir devlet işletmesi olarak modern üretim yöntemlerini uygulamasının yanı sıra çalışma koşullarının ve aldıkları ücretlerin de görece daha iyi olmasının etkisi vardır. Fabrikanın iki ortağından biri, Numan Bey, Avrupa ve Amerika görmüş modern bir kültüre ve hayata sahiptir. Modern üretim ve yönetim tekniklerine yönelmiş, bu sistemi fabrikaya yerleştirmesi için de bir İtalyan mühendis getirtmiş, fabrika yönetimini yüksek eğitilmiş yöneticilere, mali işleri muhasebecilere bırakmıştır. Ne var ki diğer ortak olan Kadir Ağa, geleneksel yönetim sistemlerinden yanadır. Bu nedenle modern üretim ve yönetim tekniklerini fabrikaya getiren İtalyan'ı ve muhasebecileri fabrikasında istememektedir. Hatta bir yolunu bulup Numan Bey'den de kurtulmak, fabrikaya tek başına sahip olmak

15 Sungur Savran, *Türkiye'de Sınıf Mücadeleleri, 1908-1980*, İstanbul: Yordam Kitap, 2010, 154.

16 Korkut Boratav, *Türkiye'de Devletçilik*, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 163.

ister. Bunun için birkaç dokuma ustasıyla anlaşır, ipliklerin kopması için içlerine zımpara tozu katarlar. Böylece sürekli ip koptuğundan doğru dürüst iş yapamayan ve parça başı çalışan işçilerin ücretleri düşer, suçu fabrikaya yeni bir düzen getiren İtalyan mühendiste bulan işçiler mühendise karşı ayaklanacaktır. İşçiler, kendi sınıfsal çıkarlarının farkında değildir, hâlâ geleneksel zihniyete sahiptirler ve patronlara değil İtalyan mühendise itiraz ederler. Ancak süreç içerisinde yenilecek olan, işçiler ve modern üretim tekniklerinin karşısında Kadir Ağa'nın geleneksel zihniyeti olacaktır.

Bir kedi kadar çevik, açık göz olan İzmirli Nusret, lisenin onuna kadar okumuş, cin gibi bir delikanlıydı. İplik ve bez randımanlarının niçin birdenbire düştüğünü kısaca anlattı:

"...kolaya zımpara tozunu usta beyin adamları atıyor. Malum a, zımpara tozu aşındırıcıdır. Tel gücüler aşmıyor, aşınan tel gücüler de iplikleri zedeleyip koparıyor.

"Ustanın ne çıkarı var bunda?"

"Maksat İtalyan'ı sepetletip eskisi gibi tek başına kalıp..."

Ağa bütün bunların farkında değilmiş gibi, renk vermiyordu.

(...)

"Elimden gelse, bi gaşık suda boğarım dümbüğü! Amma, asıl zorum ötekinde, onu burya getirende... Ağnadın mı?"

"Anladım ağa."

- Numan Bey, Numan Bey... Ne Avrupasını kor, ne Emelikenini. Sıfatını görmüyon mu? Gavırdan fark varmı? Yazının kabıklısını tebelleş etti başımıza... Ayda bin lira para, pirim, ikramiye, vırt zırt... Sana bişey deyim mi? Amma aramızda kalacak."

Gözleri parlayan usta, "Yanımda adam boğazla istersen ağa, benden sır çıkmaz!" dedi.

"...ben bu Numan dümbüğünü de bir biçimine getirip, yallaah..."¹⁷

1930'lu yıllarda başlayan devletçilik politikası ile hızlı kapitalist gelişme ve teknolojik ilerleme sınıfların konumlarını da değiştirir, yeni çıkar çatışmaları ortaya çıkarır. Bu gelişmeler karşısında tıpkı Ağa gibi geleneksel olanda ısrar edenler vardır. Ancak dönüşüm öyle hızlıdır ki bunun karşısında giderek muhafazakârlaşmaktan başka yapacak bir şeyleri de yoktur. *Cemile* romanında Devci Çopur Halil, tarlalardan develerine yüklediği kütlü pamuğu fabrikalara getirmekte ve bu işten iyi para kazanmaktadır. Ancak pamuğun develerle taşınması dönemi giderek kapanmaktadır. Burada anlatılan, feodalizm ile kapitalizmin, bu ikincisinin gelişimine yönelik özgül eklemlenme biçimlerine örnek olarak gösterilebilir.

¹⁷ Orhan Kemal, *Cemile*, İstanbul: Everest Yayınları, 2013, s. 29-31.

“Şimdi bir kamyon gelir nerdeyse.”

Deveci Çopur Halil sövdü.

İzzet usta, “Makineye sövme, faydası yok!” dedi.

Deveci Halil bu sefer hem kamyona, hem de kamyonu icat edene, kamyonu memlekete sokana, kamyonla iş görene, gördürene uzun uzun sövdükten sonra, “Ben her yıl bu vakıtlar paraynan oynardım! Bu cenabetler memlekete girdi gireli bizim rızkların yönü değişti,” dedi.

Anlayışlı anlayışlı gülümsedi İzzet usta.

“Sat develerini, bir kamyon da sen uydur!”

“Tövbe de. Baba, dede, ecdat yadigarı, peygamber yarattığı onlar. Günah değil mi?”¹⁸

Sanayileşmeye yönelik politikalar ve makineleşmiş tarımsal üretimden sanayi üretimine geçiş, özellikle Çukurova bölgesinde köylerden yakın kentlere akışı hızlandırırken taşra kentlerinde sınıflar arasındaki farklılıklar da belirginleşir. Orhan Kemal’in birçok romanında toplumsal ve ekonomik değişim ve dönüşümle birlikte sınıfsal farklılaşmaların da giderek arttığını gözlemek mümkündür. Gerçek *Cemile*’de gerekse *Murtaza*’da¹⁹ işçi mahalleleri benzer biçimde tanımlanır. Orhan Kemal’in farklı romanlarının kahramanları olan Topal Eskici de, İflahsızın Yusuf da, Güllü²⁰ de sanki hep birlikte bu mahallede yaşamaktadır. Orhan Kemal işçi mahallerini tasvir ederken sosyolojik bir çözümleme yapmaktadır adeta:

Ana caddeye çıkan ara sokağın başında durdu: Yan yatmış, çömelmiş ya da tam yuvarlanacakken tutunuvermişe benzeyen alt alta, üst üste evlerle, bu evlerin aralarında, birbirini kesen, daracık, çamurlu sokaklar gerilerde kalmıştı. Şimdi artık bol ışıkların altında, ta istasyondan uzanıp gelen tertemiz asfalt cadde olanca teslimliğiyle yatıyordu önünde. Caddenin iki yanı kırmızı kiremitli evler, ağaçlarla çiçeklere gömülü köşkler, ya da toprağa bir eski zaman derebeyi heybetiyle bağdaş kurmuş apartmanlar. Evler, köşklerle apartmanlardan pek çoğunun pencereleri bol ışıklarla apaydınlıktı. Daha çok da balkonlarla yarı aydınlık bahçelerde kadın, erkek kımıltıları... Belliydi ki poker, bezik, tavla oynuyorlardı. Varsın oynasınlar. Yoktu kimseye zararları. Çalışmış, kazanmış, bu köşk ve apartmanlara alınlarının teriyle sahip olmuşlardı. Cenabı Allah çalışana verirdi. Az önce suratlarına düdüğünü hınçla üflediği yan yatmış, bağdaş kurmuş, çömelmiş, ya da tam yuvarlanacakken tutunuvermişe benzeyen alt alta, üst üste evlerdekilere de çalışsalar hiç şüphesiz Cenabı Allah onlara da verecekti. Ama çalışmıyorlardı. Uyuşuk, tembel beceriksizdiler.²¹

18 Kemal, a.g.e., s. 9.

19 Kaldı ki, bekeği Murtaza’nın kızlarından birisinin adı Cemile’dir ve tıpkı *Cemile* romanında olduğu gibi iplik fabrikasında çalışmaktadır.

20 Topal Eskici *Eskici ve Oğulları*; İflahsızın Yusuf *Bereketli Topraklar Üzerinde*; Güllü *Vukuat Var ve Hanımın Çifliği* romanlarının işçi tipleridir.

21 Orhan Kemal, *Murtaza*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 2000, s. 22.

Diğer taraftan toplumsal dönüşümün hızı, bir müddet sonra kırsal alandan ve taşra kentlerinden bu kez de büyük metropol kentlere göçe neden olacaktır. 1940'lı yıllara gelindiğinde devletçi ekonomik politika yerini önce bir savaş ekonomisi politikasına daha sonra ise liberal ekonomik politikalara bırakır. Aslına bakılırsa bu politikaların sonucu genellikle hep aynı olmuştur: Savaş ekonomisinin ağır yükünün geniş halk yığınlarına yüklenmesi, buna karşılık ekonomik güçlüklerin yarattığı verimli vurgun ortamını ustalıklı sömüren bir grup tüccar ve büyük çiftçinin olağanüstü kazançlar elde etmesi.²² Savaş sonrası ise tarım giderek daha fazla önem kazanacaktır. Zira savaş sırasında özellikle Avrupa tarımı büyük darbe yediğinden, savaş sonrası Marshall Planı ile Türkiye'ye tarım ve mineral ürün üretimi işlevi yüklenecektir.

... 946, 947, 948'lerde işler bozuldukça bozuldu. Artık ne Alaman, ne de Alaman'ın palasını sallıyanlar. Bir Amerikancılık'tır başlamıştı. Daha sonraları renk renk, biçim biçim traktörler akmağa başladı Çukurova'ya. Ova bu allı, yeşilli, mavili, sarılı oyuncaklarla doldu. Pamuk yedi, hatta sekiz liraya satıldı, yerden biten mantarlar gibi apartmanlar, barlar memleketin biçimini değiştirdi. Para deste deste kazanılıyor, oluk gibi harcanıyordu. Bar kızlarının kolları dirseklerine kadar hacıağa bilezikleri, burmalarıyla doldu. Köy yollarında Desotolar, Kadillaklar Çukurova güneşle fırın külüne dönmüş tozlarını havalara savuruyor, ağızları sıra sıra altın dişli ağaların kahkahaları Çiftçi Birliğinin kalın, sağlam duvarlarında çınılıyordu. Toprak sahipleri, fabrikatörler, yurda dışardan mal getirip dışarıya yurdun mallarını gönderenler memnundu ama Topal demirci gibilerin yüzünden düşen bin parça oluyordu. Bir zamanlar onu işe, paraya boğanlar artık uğramaz olmuşlardı. Toprak renk renk traktörlerle sürülüyor, mibzerlerle ekiliyordu. "Dinamik ziraat" başlamıştı. Memleket ziraatının işi bundan böyle Amerikan makineleriyle görülecekti. Ortaçağ'dan kalma köhne demirci dükkanlarına ne ihtiyaçları vardı? Yoksa, onun da onlara düzdüreceği yoktu. Kerpiç huğu, ineği, tavukları, dükkanı, takımı, tezgahı sattı, karıyı, kızı, küçük oğlunu kattı önüne, tuttu şehrin yolunu. Onlar görmiyeli hani şehir de epeyce değişmişti. Yeni yeni apartmanlar, oteller, asfalt yollar... Yollar, apartmanlar, oteller ama, bütün bunlar daha çok şehrin hemen ilk bakışta görünen yönlerini süslüyorlardı. Büyük oğlu gibi gün kazanıp gün yiyenlerin oturdukları kıyı mahallelerle sokaklarsa bozuk parkeleri, bel vermiş, kaykılmış harap tahta, ya da kerpiç evleriyle hemen hemen kırk elli yıldır bilip tanıdığı ara sokaklardı.²³

Bu gelişmeler köylüyü kırsal alandan koparıp, bu sefer taşra kentlerine de değil, metropollere akın etmeye zorlar. Mediha Berkes, 1943 yılında *Yurt ve Dünya* dergisinde yazdığı bir makalede bu durumu şöyle aktarır:

²² Boratav, a.g.e., s. 289.

²³ Orhan Kemal, *Eskici ve Oğulları*, İstanbul: Everest, 2012a, s. 22-23.

Fukara mahallelerine yeni gelenler[in] ... çoğu fakir köylülerdir... Geçen kış yiyeceksiz kalmışlar, borca girmişler, bir kısmı öküzlerini, hatta tarlalarını... elden çıkarmaya mecbur olmuşlar...; evvela, erkekler şehre gelerek hamallık, amelelik gibi işler tuttuktan sonra ailelerinin bir kısmını köyden getirip şehrin en fakir mahallelerine, aylığı dört beş liralık odacıklara yerleşiyorlar.²⁴

Elbette ki göç edenler sadece yoksul köylüler değildir. Anadolu'da "yükünü tutmuş" kimi toprak sahipleri ve tüccarlar da akın akın İstanbul'a gelmektedir. Bu nedenle kente yeni yerleşenler arasında kasaba tüccarı ve yeni zenginleşen eskinin köylüleri de vardır. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yüksek fiyatla mahsullerini satma olanağı bulan tacirler, işlerini genişleterek İstanbul'a akın ederler.²⁵ Böylece hem yoksul köylüler hem de yeni zenginleşen "türediler" metropol kentlerde karşı karşıya gelecektir. Bu ortamda yeni türeyen zenginlere karşı dış bileyenlerin sayısı da artacaktır. *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında Sivas'tan Çukurova'ya göç eden İflahsızın Yusuf'un yerini, 1950'lerde, *Gurbet Kuşları* romanında bu sefer Çukurova'dan çıkıp daha büyük bir kente, İstanbul'a göç eden İflahsızın Yusuf'un oğlu Memed alır. Yeni gelenler kentte pek de hoş karşılanmaz, horlanır ve aşağılanır. Trenle İstanbul'a yeni gelenler, mahcup, korkak bakışlarıyla garın betonuna yayılmış, kalabalıkla nereye gittiklerini bilmez biçimde garın kapısına doğru sürüklenmektedir. Sağdan soldan sürekli kendilerine hakaret edilmekle birlikte, bunları duymazlar, duysalar bile kime, neden dendiğini anlamazlar. Anlasalar bile ne kızmak, karşılık vermek, ülkedeki gezi serbestliği üzerine sözler etmek akıllarına bile gelmez. Çevredekiler bu köylülerin İstanbul'a gelmelerine göz yumduğu için hükümete kızmaktadır. Bu ilk karşılaşma, ileride kente, kentliye ve kentli zengine karşı bir sınıfsal kin geliştirmelerinin de başlangıcı olacaktır adeta. Nitekim İflahsızın Memed ve onun gibi kente yeni göç eden köylüler giderek işçileşirken, "Niğdeli Hamal Hüseyin"ken "Kabızmal-Müteahhit Hüseyin" olmuş, köy kökenli olup vurgun ekonomisi sayesinde zenginleşip Demokrat Parti'nin sadık bir üyesi olarak kente göç etmiş tüccarlarla karşılaşacaklardır. Munck'un "muz çiftliklerinin ya da otomobil fabrikalarının mülkiyetinin yabancılara verildiği bir yerde, gringoya duyulan kin doğrudan doğruya sınıf kininin bir ifadesidir"²⁶ vurgusunda olduğu gibi, İstanbul'a yeni göç edenler de yeni zenginler ile karşılaşmalarından edindikleri deneyimlerinin sonucu olarak bir sınıf kını ve buna bağlı olarak bir sınıf kültürü geliştirmektedir Orhan Kemal romanlarında.

Genç adam ifrit oldu. Unkapanı'nın Eminönü yakasındaki evleri yıkılıp, kış or-

24 Aktaran, Boratav, a.g.e., s. 303.

25 Boratav, a.g.e., s. 302.

26 Ronaldo Munck, *Uluslar Arası Emek Araştırmaları*, çev. C. Aygün, Ankara: Öteki Yayınları, 1995, s. 174.

tasında sokakta kalıp, karların savurduğu gecelerde Başvekile de, istimlakine de, hatta anasıyla kız kardeşinin sızlanmalarına dayanamayarak onu yaratan, milletin başına başvekil yapana da silme kantar gittiği için karakolda nice nice dayaklar yemiş biriydi. Bu yüzden İstanbul'un bütün yıkılmamış evlerine, apartmanlarına, evleri ya da apartmanlarında rahat rahat yaşayan, duraklarda saatlarca dolmuş, otobüs bekleyenlerin inadına gibi, hususilerinin içinde püfür püfür insanlara dehşetli kin besliyordu.²⁷

Burada Orhan Kemal romanlarına yansıyan ve yukarıda bahsettiğimiz dönü-şümleri izleyebileceğimiz bir sürece vurgu yapmak gerekli. En başta belirtmek gerekirse Orhan Kemal'in romanları, yoksulların, köylülerin, küçük esnafın proleterleşme sürecini işler. Nitekim *Eskici ve Oğulları*'nda Trablusgarp Savaşı'ndan bir bacağı yitirerek dönen Eskici, değişen koşullar nedeniyle artık eskiciliği sürdüremez. Koşullar değişmiştir, zira memlekete makine dolmuş, kırsal alanda işsizlik çoğalmış, köylerden kentlere ırgat akını başlamış, bu akın kentteki işçinin dirliğini de bozmuştur²⁸ ve tam da bu nedenle bu koşullar küçük zanaat erbabını bitirmektedir. Çocukları ve torunları ile birlikte pamuk tarlalarında işçiliğe başlayıp yoklukla geçen bir dönemden sonra tekrar şehre dönüp bu sefer de fabrikalarda işçi olurlar. Böylece zanaatçılıktan tarım işçiliğine, oradan da fabrika işçiliğine geçeceklerdir, zira koşullar bunu gerektirir. Bu çerçevede Orhan Kemal'in ilk romanlarında anlattığı işçiler öncelikle tarım işçileridir. Topraksız köylüler için geçinmenin iki yolundan birincisi tarım işçiliği, ikincisi ise taşra kentlerine göç ederek fabrikalarda geçici olarak çalışmaktır. Orhan Kemal'in ilk romanlarında vurguladığı tarım işçileri büyük toprak sahipleri için oldukça ucuz emek anlamına gelir ve olumsuz çalışma koşullarına tabidir.

Bu mevsim 'çiğit' denilen pamuk tohumunun toprağa atıldığı mevsimdir. Karakazma'ya dört beş hafta vardır daha. Büyük toprak sahipleri doğu illerimize elçiler gönderip tellallar çağırırlar ki: '... Çukurova'da bu yıl iş çoktur. Haftalıklar yüksek, bildikleri gibi değil!' Pek pek birkaç hafta sonra 'Urumdan Şamdan' çekilip çekilip gelen ırgat kabilelerinin akını başlar. Binlerce kadın, erkek, çoluk çocuk, genç, yaşlı, paramparça üstbaşlarıyla pis pis kokarak, Ötegeçe'deki mezarlığa yığılırlar... 'ağa'lar memnundur. Irgat boldur, Çukurova tarlalarındaki işe yetecek insan gücünün çok üstündedir. Haftalıklar düşecek, pamuk ucuza elde edilecektir.²⁹

Diğer taraftan tarım işçiliğini bırakıp geçici süreyle Çukurova bölgesinin kentlerindeki fabrikalarda çalışmaya gelenlerin durumu da pek farklı değildir. Köyden en yakın şehre doğru kısa süreli ve çoğunlukla geçici nitelikteki göç,

27 Orhan Kemal, *Gurbet Kuşları*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1970, s. 70.

28 Orhan Kemal, *Eskici ve Oğulları*, İstanbul: Everest Yayınları, 2012a, s. 105.

29 Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, İstanbul: Everest, 2012b, s. 162.

fabrikada belli bir gelir sağlandıktan sonra köye dönülmesiyle sonlanır; bu döngü çeşitli aralıklarla tekrarlanır. Kente göçenler genellikle yerleşmek için gelenler değil, arkalarında bıraktıkları ailelerinin yanına “paralanarak” dönmeyi hedefleyen köylülerdir. Orhan Kemal, *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında Anadolu köylüsünün ekonomik koşullar nedeniyle dışa açılma zorunluluğunu ve girdiği yeni üretim ilişkilerinde ezilişini anlatır. Köylerini bırakarak Çukurova gurbetine çalışmaya giden üç köylü, kapalı köy ekonomisinin belirlediği basit bireysel dünyaları ve geleneksel değerleriyle, şehrin bozulmuş insanının dünyası karşısında direnme çabasında, zorlu ve ağır şartlar altında fabrika ve tarım işçiliğine yönelirler. Ancak burada köyden bütünüyle kopuş söz konusu değildir. Romanda anlatılan, geleneksel köy biriminin ekonomik bakımdan kendine yeterliğinin ortadan kalkması ve bu yapının parçalanmasıyla beliren köyden kente göç olgusunda bir ilk aşama olarak gurbetçiliğin, yani köyle göbek bağı koparmayan bir yarı işçiliğin en ağır sömürü ve vurgun şartları altındaki insani gerçekliği, yaşama mücadelesidir.³⁰

Köyden kente ilk gelen evli erkekler, gerek bir evi geçindirmenin dertleriyle uğraşmanın ağır yükünü karşılayamayacaklarından, gerek köye zaten geri dönme amacıyla olduklarından karılarını, çocuklarını memlekette bırakarak Adana’ya gelirler. Bu gurbet hali, özellikle ilk defa kapitalist üretimin dışlıları arasına giren ve nitelsiz emek olması nedeniyle beden gücüne dayalı ağır işlere koşulan emekçiler tarafından dayanılması gereken bir tür zulüm olarak kavranır. Köyde, kendi toprağında üretimin her aşamasına tamamen hâkim olan birinin her yönüyle belirlenmiş, tabi olmak zorunda kaldığı ağır çalışma yaşamına soğuk yaklaşması, “el işi” diyerek onu horlaması şaşırtıcı değildir.³¹

1940’lı yılların sonları ve 1950’li yılları anlatan romanları, yine tarihsel zamana uygun bir biçimde taşra kentlerinden büyük metropollere göç etmiş sınıfları anlatmaktadır: Hem iş bulmak için göç eden yoksul köylüleri, örneğin İflahsızın Memed’i, hem de Anadolu’da vurguna dayalı ekonomik sistem aracılığıyla yeni türeyen zenginleri, örneğin Kabzımal Hüseyin’i görmek mümkündür bu romanlarda. Nitekim Demokrat Parti döneminin en önemli yapısal gelişimi, tarımsal emeğin nispi azalışı, sanayi ve hizmet sektöründeki işgücünün yükselişidir. Bu durum gerek iş bulmak, gerekse Anadolu’da zenginleşerek metropolde iş kurmak isteyenlerin kente akışını hızlandırır. *Gurbet Kuşları* tam da 1950 sonrası gerçekleşen bu türden dönüşümleri aktarır. Bu dönemdeki romanlar çoğunlukla İstanbul kenar mahallelerini, fabrika çevrelerini, gecekondu dolduran Anadolu ve Rumeli’den kopup gelmiş insanların yaşama savaşını anlatır.³² Ancak bu

30 Bezirci, a.g.e., s. 142-143.

31 Güneş Gümü, “Orhan Kemal’in Kaleminden Emekçilerin Dünyası”, Coşkun, M. K. (der.), *Emekçileri Okumak* içinde, İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 2014, s. 33.

32 Bezirci, a.g.e., s. 118.

seferki göç geçici değil kalıcıdır ve işçileşmenin yeni bir evresine denk düşer. Yeni gelenler kentte, akrabalık, hemşerilik gibi geleneksel değerlerin değiştiğinin de ayırına varacaktır. Bu, yavaş yavaş köylülükten çıktıklarına ve proleterleşmeye başladıklarına işaret eder. İstanbul'da hemşerisinin yanına giden Memed, geleneksel ilişkilerin nasıl aşındığını anlayacaktır. Nitekim onlara küçümseyerek bakan sadece İstanbul'un "yerli"leri değildir. Daha önce benzer beklentilerle İstanbul'a göç edenler de onları aynı biçimde küçümsemektedir. Sanki onlardan daha önce gelip İstanbul'a yerleşmekle oralı olmuşlardır. Daha da önemlisi, kendisi de köy kökenli olan birisinin kendisi gibi köyden kalkıp gelenleri küçümsemesi ve dışlaması, sınıf içi bir takım farklılıkların ve çıkar çatışmalarının da ortaya çıkmaya başladığını gösterir. Zira Gafur Ağa, kendi düzenini kurduğundan, yeni gelenlerle bu düzenin bozulmasını istememektedir.

"Geldim Gafur ağa, seni deyi geldim!"

Gafur'un canı sıkıldı:

"Ben deyi mi?"

"Seni deyi Gafur ağa. Gel dediydin ya... Aha nektüp..."

Gafur mektuba yan gözle baktı. Ellerini beline dayadı, bakışlarını hâl kapısına kaldırdı:

"O zamandan bu zamana üç yıl geçti."

"Doğru Gafur ağa, doğrusun ya, kısmet şimdiymiş. Anam bu yaz sen sağol..."

En güçlü silahını kullanmıştı. Gafur'un birden değişip, "Ya! Demek anan, anaçığın öldü? Vay benim öksüz Memmedim... Niye öldü? Nasıl öldü?" demesini bekledi. Demedi. Bes:

"Başın sağ olsun" dedi.

İflahsızın Memed bozuldu. Niye? Niye yanmamıştı? Uzaktan da olsa hısımsıydı!

Gafur:

"Vallaha Memmed," dedi. "Şimdi vakıtlar o vakıtlar değil!"

Memed soğuk soğuk:

"Ne gibi yani?"

"Şu gibi ki, işler durgun, kesat senin anlayacağın. Yazdığım sıra gelseydin iş vardı. Şimdi..."

"Şimdi yok mu?"

"Yok değil, bulunur a, çetin. İstanbul'a ırgat, maraba akıyor. Akın akın geliyor. İstanbul'luktan çıktı. İstanbul'u pisletiyorlar, kirletiyorlar tekmil... O vakit gelseydin, şimdiye sen de benim gibi... Bak bu dükkana! Ben bu dükkana ele geçirip bu hale koyana kadar..."³³

Orhan Kemal'in 1930'lu ve 40'lı yılları anlatan romanlarındaki tiplerin toplumsal, sınıfsal davranışları ve yaşam alışkanlıkları değerlendirildiğinde, işçileşme olgusunun henüz kırsal alanla derin bağlar taşıdığı söylenebilir. Diğer

³³ Kemal, a.g.e., 1970, s. 32.

tarafından 50'li yıllar daha çok ikinci kuşak işçilerin hikayeleridir ve işçiler, dönemin koşullarına uygun olarak giderek köylülükten çıkma eğilimindedirler. Yine de, bir takım usta tipler hariç, her iki kuşak işçiler de sınıf bilincine sahip olmayan, kısa yoldan zengin olma hayalleri kuran işçi tipleridir. Bu çerçevede düşünüldüğünde Orhan Kemal'in kaleme aldığı dönemlerin genel üretim tarzı, bunun dönüşümü ve bu dönüşümlerin sınıflar üzerindeki etkileri, o dönemlerin "tipik" olaylarını resmetmektedir.

Genel ideoloji: siyasal ve toplumsal dönüşümlere tepkiler

Türkiye burjuva devrimini, 1908 başarısız girişiminden sonra 1919-1923 yılları arasındaki süreçte yaşamıştır. Var olan düzene karşı kitlesel bir hareketlenmenin eski devletin yerine yeni bir devleti geçirmesi anlamında devrim, bazen sadece siyasal bir nitelik taşır ve sosyal bir devrimle sonuçlanmaz. Bu çerçevede düşünüldüğünde Türkiye'de temelleri 1908'de atılan ve asıl olarak 1923 yılında tamamlanan süreç her şeyden önce bir siyasal devrim niteliği taşır elbette. Ancak bu devrimin burjuva demokratik devrimlerinin ilk evresine denk düşen (İngiltere, ABD ve Fransa) devrimlerden önemli bir farkı vardır. Bu da, devrimi yapan sınıfların başka hangi sınıflarla ittifak kurdukları ile ilintilidir. 1919-1923 yılları arasında yaşanan devrim, burjuva devrimlerinin ilk evresinden farklı olarak köylüleri, zanaatkarları ve yeni gelişen proleteriyayı harekete geçiren ve iktidarı bu ittifakla deviren bir devrim olmamıştır. Tersine, 1919-1923 sürecinde yaşanan siyasal devrim, tepeden bir kitlesiz devrim olarak nitelendirilebilir.³⁴

Buna ek olarak siyasal alanın ötesine geçerek, yani salt bir iktidar değişiminden ve iktidarı elinde bulunduran sınıfların el değiştirmesinden daha da öteye giderek gerçekleştirilen ve siyasal devrimi tamamlayıcı nitelikte din, dil, hukuk, eğitim, gündelik hayat gibi toplumsal ilişkileri yeniden düzenleyen, böylece toplumun yeniden üretim sürecini baştan aşağıya değiştiren devrimler de mevcuttur. Türkiye'nin 1920'li ve hatta 30'lu yıllar boyunca yaşadıklarının temel niteliği, kapitalist gelişmenin önündeki engellerin önemli bir kısmının ortadan kaldırılmış olmasıdır. Yani siyasal devrimi izleyen geniş çaplı bir sosyal devrim. Ne var ki siyasal devrimin kitlesiz bir devrim olması, 1920'li ve 30'lu yıllar boyunca sürececek olan sosyal devrimlerin de tepeden ve kitlelerin rızalarını almadan gerçekleştirilmesini zorunlu kılmıştır. Nitekim gerek din alanında, gerek dil alanında, gerek kılık kıyafet düzenlemelerinde gerekse toplumsal yaşamı düzenleyen diğer kurallarda ve özellikle hukuk alanında gerçekleştirilen değişim ve dönüşümler sürecinde genel itibarıyla kırsal ve kentsel alt sınıfların talep ve ihtiyaçları gündeme gelmemiş, dolayısıyla bu sınıfların bağımsız inisiyatifleri pek göz önünde tutulmamıştır. Bunun nesnel, yani kapitalizmin gelişmişlik düzeyinden, sınıfların

34 Sungur Savran, "Osmanlıdan Cumhuriyete: Türkiye'de Burjuva Devrimi Sorunu", *11. Tez*, sayı 1, 1985, s. 172-214.

o dönemki konumları ve birbirleriyle ilişkilerinden, sınıf fraksiyonları arasındaki çatışmalardan, emperyalist ülkelerin etkilerinden kaynaklanan birtakım nedenleri vardır kuşkusuz. Bu nedenleri tartışmak bu yazının sınırlarını aştığından bu konuyu başka bir yazıya bırakalım. Ancak tepeden ve kitlesiz bir siyasal ve sosyal devrimin önemli bir sonucu, gerçekleştirilen hızlı ve radikal değişimlerin toplumun bütünü tarafından benimsenmesinde sorunlar yaratmış olmasıdır. Türkiye sosyal devriminin tepeden inme niteliği ve bundan kaynaklı olarak kitleler tarafından çok daha zor ve uzun bir sürede ancak benimsenebilmesi hatta yer yer benimsenememiş olması zaman zaman şiirlere ve romanlara da konu olur. Nitekim Nazım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda soyadı kanununun çıkmasının ardından verilen tepkiyi şöyle yansıtır:

...

34'de soyadı aldılar Şentürk diye.

Babası yalnızca devlet işlerinde kullandı bunu,
anası hiç kullanmadı.

Fakat Hamdi, bu adı sevdi.³⁵

Doğrusu, 1923 burjuva devriminin kitleleri dışlayan tepeden bir devrim olma özelliği, toplumu düzenlemeye ilişkin etki alanının oldukça sınırlı kalmasıyla sonuçlanmıştır. Köylülüğün ve yoksul köylü kitlelerinin bu sürecin dışında bırakılması, devrimin eşraf ve büyük toprak sahipleri ile ittifak içinde gerçekleştirilmesi geniş köylü kitlelerini ve yer yer kentlerdeki emekçileri devrimden uzaklaştırmıştır. Bu nedenle ideoloji, kültür, eğitim, hukuk gibi alanlarda gerçekleştirilen değişimler kent toplumuyla sınırlı kalmış, kırlar bu değişimin büyük ölçüde dışında kalmıştır. Bu o derece açıktır ki, köylüler, herkesin bir soyadı almasına ilişkin bir kanunun çıktığından bile habersizdir. *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanında Orhan Kemal bu meseleyi şöyle aktarır.

— Ayı oğlu ayı, dedi. Geçmiş karşıma sırtıyor! İrgatbaşı anlamıştı durumu:

— Bunlar yeni geldi, dedi. Üç arkadaş. Kartları yok, yeniden vereceksin.

Katip hala öfkeli:

— Öyle söylesene, dedi. Yeni geldim, bana yeni kart vereceksin katip bey desene!

Adın ne?

— Hasan. Deftere yazdı.

— Soyadın?

Hasan İrgatbaşıya baktı. Katip üsteledi:

— Ha Soyadın ne?

— Ne yutkunup duruyorsun, soyadın yok mu?

— Yok.

35 Nazım Hikmet, *Bütün Eserleri-6, Memleketimden İnsan Manzaraları*, İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.

— Niye?

— Biz köylüyüz, köy yerinde adet olmadığından...

— Olmadığından ha? Ayı, kanun nedir bilir misin sen?

Köse Hasan bön bön bakıyordu.

— Ha? dedi katip. Bilir misin kanun nedir?

— Yenir mi? İçilir mi? Söyle, yenir mi içilir mi? Hasan hep bakıyordu.

Irgatbaşı:

— İnsan suretinde hayvan, dedi. Ne bilir bunlar kanun manun? Allah bir alttan delmiş, bir üstten, sonra da kapmış koyuvermiş!

Katip, elindeki demir zımbayla Hasan'ın alınına hafif hafif vurdu:

— Yirminci Yüzyıl'da yaşıyorsun, kendine gel. Kanun demek yasa demek. Yasa senin köyünü, adetini madetini tanımaz. Vız gelir senin köyün kanuna. Kanunen her vatandaş bir soyadı almak zorundadır anladın mı?

Hasan:

— Anladım, dedi.

— Neyi?

— Dediğini.

— Ne dedim? Hasan gülüverdi. Katip kızdı. Irgatbaşı:

— Sırtıma, dedi. Katip bey lakabınızı soruyor! Hasan'ın birden bölnlüğü geçti, kara gözleri zekice parlamaya başladı:

— Lakabımız mı? Var lakabımız...

— Ne?

— Köy yerinde bize Köseoğulları derler!

Katip defterine "Hasan Köseoğlu" yazıp yürüdü.³⁶

Tepki, burjuva devriminin amaçları açısından oldukça önemli görülebilecek alanlarda da kendisini gösterir. *Vukuat Var* romanında büyük toprak sahibi Muzaffer Bey'in topraklarında kâhyalık yapan Yasin Ağa, geleneksel değerlere bütünüyle sadık kalmış, hem ideolojik ve kültürel hem de teknolojik değişimlere tamamen karşıt bir tutuma sahip, köylü ve toprağa bağlı bir tiptir. Etkisinde kaldığı Kabak Hafız, kendi çıkarlarının nerede olduğunun farkında bir din adamı ve politik birisiyken, Yasin Ağa'nın bütün düşüncesini sarmalayan şey gelenek ve dindir. Bu nedenle yeni cumhuriyetin getirdiği dönüşümlerden hiç hoşlanmaz.

Reşit kahveyi söylemek için çıkınca, Yasin ağa dükkânı gözden geçirmeğe başladı: Tozlu kocaman bir ayna, boyaları dökülmüş yan yana iki masa, iki eski koltuk, duvarlarda Arap harfleriyle küçük küçük levhalar. Yasin ağayı bu levhalar ilgilendirmişti, üzerlerinde durdu. Okuma yazma bilmediği halde, Arap harfleriyle yazılmış yazıların insanın yüzüne güldüğünü söyler, yeni harflerde bir yabancılık, bir asık yüzlülük, bir gavurluk bulur, yeni yazı nerde gözüne ilişse, başını nefretle çevirirdi.³⁷

36 Kemal, a.g.e., 2012b, s. 74-75.

37 Orhan Kemal, *Vukuat Var*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1976, s. 75.

Diğer taraftan büyük toprak sahibi Muzaffer Bey, kendisinin ve kendisi gibilerin devrimin sahibi olduğunun farkındadır, bu nedenle dönemin hâkim sınıflarının ideolojisi olması dolayısıyla kendi çıkarlarının gerektirdiği biçimde Kemalist ve CHP'lidir. Binlerce dönüm toprağa sahiptir ve devletin o ve onun gibilerin topraklarına bekçilik etmekten başka görevi olmadığını düşünür. Ona göre eğer bunu yapmıyorlarsa devletin de hükümetin de zaten gereği yoktur. Kabak Hafız gibi dindarlara son derece öfkeli. 1940'lı yılların sonlarında Demokrat Parti'nin siyasal arenaya çıkmasıyla başlangıçta inkılâpların tehlikede olduğunu düşünür ve parti toplantısında bu durumu sık sık dile getirir. Partilileri gericiliğe yüz vermekle, işi gevşek tutmakla eleştirir. Ona göre tarih, gerici tayfasının yüz bulunca memleketin başına bir sürü çorap ördüğünün örnekleriyle doludur. Bu nedenle parti ikiye bölünmektedir: bir tarafta kendisi gibi devrimciler, öbür tarafta tutucular. Devrimcilik dinsizlik değildir ona göre, laik devleti desteklediği ve devlete yardımcılık ettiği oranda din var olmalıdır. Devleti ele geçirmek isterse tepesine binmekten başka çıkar yol yoktur.³⁸ Bu çerçevede büyük toprak sahibi Muzaffer Bey, burjuva devrimin özellikle de din alanında toplumsal hayata getirdiği yenilikleri sahiplenir. Yine çıkarları gereği ileride Demokrat Parti'ye geçmekte hiçbir sakınca görmeyecektir gerçi.

Elleri arkasında kapıya kadar gidip geliyor, arada duruyor, karşısında birisi varmışcasına söyleniyordu:

— Mehdii resul, kılıkuyruk Ramazan'ın sulbünden gelecekmış!

Sinirli sinirli güldü.

— Yalan. Bir domuzluğu var, belki de bana hoş görünmek için. Kim bilir? Sistemli çalışmadıkları ne belli? Partiye de pekala sızmış olabilirler. Olabilirler değil, Mustafa Kemal'den beri, hatta onun zamanında bile, yani devrimlerin en hızlı zamanlarında, yüzde yüz yok olmadılar ki! Sindiler, sadece sindilerdi; sarığı atıp silindir şapkayı giyecek kadar. Ama onlar beni aldatamaz. İlk fırsatta, ilk fırsatta veryansın edeceğim!³⁹

Muzaffer Bey'in bu düşünceleri, Türkiye burjuva devriminin birçok özgülüğü arasında özellikle ikisini öne çıkarmaktadır. Bunlardan birincisi, devrimi destekleyen sınıfların özellikle büyük toprak sahipleri ve Anadolu'daki eşraf olduğudur.⁴⁰ Bununla da bitmez, devrimden sonra kurulan yeni devletin sınıfsal niteliği de Muzaffer Bey'in düşüncelerinde yansımaktadır. İkinci nokta din sorunudur. Kemalist devrim konusunda yapılan tartışmaların laiklik ve din meselesi etrafında odaklanması bu ideolojik/kültürel değişimin boyutlarını ölçsüz biçimde büyütür

38 Kemal, a.g.e., 1976, s. 113.

39 Kemal, a.g.e., 1976, s. 113-114.

40 Taner Timur, *Türk Devrimi ve Sonrası*, Ankara: İmge Kitabevi, 2013, s. 65.

ve bu nedenle olayın bütünselliğini gözlerden uzaklaştırır.⁴¹ Ancak bu durum din alanında yapılan değişimlerin önemini azaltmaz. Nitekim devrim, İslam'ı siyasal bir araç olmaktan çıkarmaya çalışmış ve doğrusu uzun bir süre bunda başarılı da olmuştur. Bunun oldukça önemli bir sonucu, tarikat ve cemaatlerin siyasal ve kamusal alandan uzaklaştırılarak bir nevi yer altına çekilmesi, ancak bu sayede de geniş halk kesimlerini etkileme olanağını artırmasıdır. Dolayısıyla bir taraftan dinin kamusal ve siyasal etkileri azaltılmaya, hatta ortadan kaldırılmaya çalışılırken, diğer taraftan İslami ağların geniş halk yığınları arasında yaygınlaşmasının da önü açıldı. Bir tarafta batılı hayat tarzına uyum sağlayan büyük burjuvazi, yeni küçük burjuvazi, aydınlar ve bürokratlar, diğer tarafta geleneksel yaşam tarzını devam ettirmekte direnen kırdaki köylülük, esnaf ve zanaatkârlar, kentlerin işçi ve emekçi kesimleri olmak üzere bir sınıfsal bölünme ortaya çıktı. Anadolu'nun geniş halk kesimleri arasında Süleymancılık, Nurculuk, ve Nakşibendilik gibi cemaat ve tarikatların etkisinin neden bu dönemde giderek genişlediğini anlamak⁴² bu nedenle pek de zor değildir. Dolayısıyla bu cemaat ve tarikatlar yukarıda bahsedilen sınıf kesimlerinin modernleşmeye ve batılılaşmaya yönelik derin hoşnutsuzluğundan yararlanarak bu sınıflar arasında yaygınlaşabilme olanağı yakaladı. Cemaat ve tarikatların geniş halk kitleleri ile kurduğu bu ilişki, 1940'lı yıllara gelindiğinde, toprak sahipleri, esnaf, tüccar, küçük ve orta boy sanayicilerin de desteğiyle siyasal İslam'ın gelişimi için uygun bir zemin yarattı. İşte Muzaffer Bey'in tam da Demokrat Parti'nin yeni yeni ortaya çıkmaya başladığı döneme denk düşen yıllar için "sadece sindilerdi, sarığı atıp silindir şapkeyi giyecek kadar" diyerek cemaat ve tarikatlardan yakınması boş yere değildir.

Aslında yeni devlet kuruluşu düzen yavaş yavaş yerine oturduktan, her şey sermaye sınıfının gelişimi ve çıkarları çerçevesinde oluşturulduktan ve tehcir edilen Ermenilerin mallarına da el koyma işlemi tamamlandıktan sonra CHP ile yapılan çıkar birliğinin sonuna daha erken aşamalarda gelinmiştir. Artık kimi fabrikatörler ve toprak sahipleri Serbest Fırka'ya özelemlerini dile getirmektedir. Orhan Kemal bu durumu 1930'ların ortalarında geçen Kanlı Topraklar adlı romanında şöyle dile getirir:

Al-i Osman yıkılıp, yerine Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti kurulalı beri memlekette hızlı değişimler olmuştu: Fes atılmış, kalpak atılmış, şapka giyilmişti. Sağdan sola eski yazı yerini soldan sağa yazılan Latin harflerinin millî alfabetine bırakmıştı. Daha pek çok yenilik. Topal Nuri bunların hiçbirini yadırgamadığı halde, yadırgayanların arasında dolaşmayı, onlar gibi beş vakit namaz, niyaz, tenhalarda onlar gibi inkıplara fısıltıyla atıp tutmayı uygun bulmuştu. Çünkü fabrikatörler, büyük toprak sahipleri, tüccarlar öyle yapıyorlardı. Topal Nuri'ninse çıkarı, fabri-

41 Savran, a.g.e., 1985, s. 107.

42 Şaban Sitembölükbaşı, *Türkiye'de İslam'ın Yeniden İnkişafı*, 1950-1960, Ankara: İslam Yayınları, 1995.

katörler, büyük tüccarlar, büyük toprak sahipleriyleydi.⁴³

Ne ki bu sınıfların siyasal tercihlerindeki asıl dönüşüm 1940'lı yılların ortalarında başlar. Savaş dönemi koşullarının yarattığı aşırı kârlarla hızla güçlenen ticaret burjuvazisi ve müteahhit sermayesi ile tarım politikası konusunda CHP yönetimiyle çelişkiye düşen büyük toprak sahipleri ve tarım burjuvazisi, ülkenin yönetimine ağırlıklarını koyma hazırlığı içerisine girer.⁴⁴ Böylece büyük toprak sahipleri ticaret burjuvazisi ile ittifak içerisinde Kemalist önderlikten kopacaktır. Nitekim Muzaffer Bey ve elbette ki büyük toprak sahipleri, 1940'lı yılların sonlarına doğru Demokrat Parti'nin makineli tarıma geçiş ve dinamik ziraat politikalarından yana bir tavır takınır. Zira aslında bu, tarımın kapitalistleşmesi, dolayısıyla da kendilerinin büyük paralar kazanması anlamına gelir. Ne var ki farklı sınıfsal konumlara sahip bireylerin bu makineli tarım ve dinamik ziraat meselesine bakışları da farklı olacaktır. Muzaffer Bey gibi hâkim sınıf üyelerinin penceresinden bu politika ırgat tahakkümünden kurtulmak anlamını taşır. Ancak bu, artık Kemalist iktidarla gerçekleşecek bir politika değildir. Yine de Muzaffer Bey, medrese eğitimi görmüş, devrimden sonra ise yeni düzene ayak uydurmuş, büyük toprak sahiplerinin, tüccarların ahababı yerel bir kanaat önderi olan, iktidarın zayıfladığını fark ettiği anda DP'ye geçmekte tereddüt etmeyen Zekâî'nin söylediği gibi, Atatürk'ün ruhunun diğer partiye geçtiğini düşünmeye başlar. Bu nedenle hâkim sınıflar, makineli tarımın başlamasıyla birlikte serbest piyasa ekonomisinden yana tavır almakta hiçbir sakınca görmeyecektir:

Yasin ağa kahvesini içene dek dereden tepeden konuştular. Söz bir ara, Amerika'dan gelecek tarım araçlarına döküldü. Yasin ağanın yeniden dertleri depreşmiş, Reşidin dükkanına ne için geldiğini unutmamıştı.

Şu Muzaffer bey, babasının oğlu değildi vesselam. Rahmetli babasının kesip attığı tırnağa kurban olsun bu çok meselede. Babası, hele dedesi, önemli bir iş görmeden önce Yasin ağayı çağırır, fikrini alırlardı. Onun için de işleri yolunda gider, burunları konamazdı rahmetlilerin. Muzaffer'se... her işi kendi bildiğince yapmak ister, sorup danışmazdı. En yenisi şu, Amerika'dan gelecek tarım araçları! Herkes paçaları sıvayıp getirtiyor diye o da sıraya girmişti. Ne gereği vardı? Anasından makineyle mi doğmuştu? Rahmetli babasıyla dedesinin yolundan ne diye çıkıyordu? Yıllar yılı bunca ecdat gelip geçmiş, hiç biri gavurun makinesine heves etmemişti. Gavurun makinesine heves etmeden de toprak sürülüp ekiliyor, ürün alınıyordu. Gavur sözüne böylesine tapmakta ne anlam vardı? 1927'yi ne çabuk unutmışlardı?

"Ne hali varsa görsün," dedi. "Benden söylemesi..."

Reşit merakla sordu:

"Peki Yasin ağa, hepsi hepsi ya, bu çapa makinesi neyin nesi yani?"

43 Orhan Kemal, *Kanlı Topraklar*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972, s. 18.

44 Savran, a.g.e., 2010, s. 159.

Birden tepesi attı; “Bok yemekten başları ağrıyor dümbüklerin. Makine, pamuğun çapasını nasıl yaparmış? Olacak şey mi? Gavurun yalanı teknil. Akıl var, yakın var. Böyle bir kolaylık olsa, gavur kendi kullanmaz da bize mi gönderir? Bize gönderip düşmanımı ne demeye kuvvetlendirsin? Bir maksadı var çıfıtın. Bizim budalalar da, gavurun yarım aklıyla...”⁴⁵

(...)

Bu arada renk renk, çeşit çeşit tarım alet ve makinelerinin yurda sel gibi akını da başlamıştı. Öyle bir sel ki bu kadari hiç görülmemişti. Al, yeşil, mor, sarı boy boy, cins cins traktör, mibzer, diskaro ve ötekilerin seli. ... Dinamik tarım devri başlıyordu. Büyük toprak sahipleri memnundular. Öküz, karabasan, ırgat derdinden hemen hemen kurtulacaklardı.⁴⁶

Bu gelişmelerle beraber büyük çiftçilerin ve tüccarların siyasal tercihleri de değişecek, Demokrat Parti'nin arkasında saf tutacaklardır. *Murtaza* romanında Demokrat Parti İl Başkanı, çarşı içerisindeki kahvede, ceketinin sol yakasına kırmızı bir gül takmış bir halde sürekli konuşmaktadır. Büyük çiftçiler ve büyük tüccarlar çevresini sarmıştır. İl Başkanı, kendi partileri iktidara geldiğinde memleketin bütün sokaklarında yağ, bal akacağını bağıra bağıra anlatır. Çevresindekiler bu sözlere inanmaktadır. Elbette ki yağ bal akmasına değil, çiftçi, tüccar, mal mülk sahiplerinin gülen yüzlerinin büsbütün güleceğine, yoksulların gaddar bakışlarından kurtulup rahat bir soluk alacaklarına inanırlar.⁴⁷

Mülk sahipleri yoksul ve emekçi kesimlerin gaddar bakışlarından kurtulmak isterken işçi ve emekçi kesimlerin derdi ise ağa ve beylerin tahakkümünden kurtulmaktır. Demokrat Parti'yi bunu gerçekleştirecek, bir gün mutlaka bu zenginlerden hesap soracak bir parti olarak görürler. Aslında bu, yukarıda bahsettiğimiz büyük toprak sahipleri ve ticaret burjuvazisi ittifakının, savaş dönemi yoksullaşmasından ve uzun süredir iktidarda olan CHP'nin baskıcı politikalarından bıkmaklık duyan, bu iktidara yabancılaşan geniş köylü kitlelerini ve kentlerdeki zayıf proletaryayı kendi yedeğine alabilmesi anlamına gelecektir. Demokrat Parti'nin “büyükleri” haksızlığa bir son verileceğini, hesap günü kurulacağını, “Defter-i amal”ın açılacağını bas bas bağırlar. Kötüler iyilerden ayırt edilecek, adaletsiz düzen yıkılacak, hak ve adaletten başkasını tanımayan yeni bir düzen kurulacaktır. Bütün bunların olabilmesi için Demokrat Parti'nin seçimi kazanması gereklidir, işçilerin ve köylülerin beklentisi de bundan başka bir şey değildir. *Hanımın Çiftliği* romanında yoksul bir köylü olan Habip de tıpkı diğer köylüler gibi Demokrat Parti iktidara geldiğinde haksızlıkların ortadan kalkacağını düşünür.

Muzaffer Bey ne kahvenin farkına vardı, ne de kahve duvarı dibine çömelmiş,

45 Kemal, 1976i s. 75-76

46 Orhan Kemal, *Hanımın Çiftliği*, İstanbul: Tekin Yayınevi, 1990, s. 263.

47 Kemal, a.g.e., 2000, 298-99.

arkalarından sertçe bakan Karayağız Habip'in. İki ucu pis bir değnek karşısında gibiydi. Hangi ucu tutacağını şaşırılmıştı. Kendi partisi mi, karşı parti mi? Mitingleri görüyordu. Halkın karşı partiye ilgisi dokuz yüz otuzdan da hızlıydı. Eğer kalabalıkların keyfine bakılırsa, oylarını öbür tarafa vereceklerinde şüphe yoktu. Bu ise, bilhassa parti ileri gelenlerinden bazılarına göre, memleket için yıkım olurdu. İnkılaplar silinip, süpülür, belki de saltanat, hilafet müessesesiyle yeniden hortlar, İslam ortaçağına dönülürdü. Muzaffer Bey bu kadar karamsar olmamakla beraber karşı partiyle birlikte mevcut devrimlerin gölgeleneceğine inanıyordu. Evet ama, asıl mesele şahsiydi. Köylü dış biliyor, seçim kazanılınca kurulacak "mizan"la açılacak "Defter-i amal"den söz ediyorlardı. Bu mizan, kimin için kurulacak? Defter-i amal kimin için açılacaktı?⁴⁸

Diğer taraftan köylü ya da kentlerin yoksul kesimlerinden gelmekle birlikte devrimleri benimsemiş, 1930'lu ve 40'lı yılların genel ideallerini yansıtan,⁴⁹ genel itibariyle "Murtazalaşmış" diyebileceğimiz tipler de yok değildir. Orhan Kemal *Murtaza* romanında tam da böylesi bir trajik karaktere işaret eder. Belki romandaki Murtaza biraz abartılıdır, ama onun temsil ettiği tip toplumda yaygınlık kazanmış bir vatandaş örneğini ifade eder o dönem için. Orhan Kemal Murtaza'yı şöyle betimler:

Kendi kendime çokluk sormuşumdur: Murtaza, komik bir tip olmakla birlikte, örneğin, bir soytarı mıdır?

Kendi kendimi hemen yanıtlamışımdır: Hayır!

Peki, nedir Murtaza?

Murtaza bence, elleri üzerinde yürümeyi olağan saymaya başlamış bir toplum, belki de bir dünyada, ayakları üzerinde yürüyen, başkalarını da böyle yürümeye zorlayan, kendi kendine inanmış bir kişidir... İçinde yaşadığı toplumla her an zıtlaşan, bitmez tükenmez çelişmelere düşen bir adam için toplum kalın bir çizgiyle kabaca ikiye ayrılmıştır: varlıklılar, yoksullar.

Murtaza kendisinin de yoksullardan olduğuna bakmadan varlıklı kata gönlünü kaptırmıştır. Varlıklı katsa ondan pek bir şey istemediği, ona hemen hemen ihtiyacı olmadığı halde, Murtaza bu kata hoş görünmeye çalışır. Bir beklediği mi vardır? Hayır. Olsa, o zaman, Murtaza 'Murtaza' olmaz. Adım başında rastlanan beş paralık bir çıkarıcıdan öteye geçemezdi.

Murtaza varlıklı kattan kendisi için, hiçbir şey beklemez. İsteddiği, yurt ölçüsünde 'kurs' açıp, bütün yurttaşları bu kurslardan geçirip, varlıklı yurttaşlar haline getirmektir.⁵⁰

Çok daha basitçe söylenirse Murtaza, yeni devletin değerlerini ve ilkelerini

48 Kemal, a.g.e., 1990, s. 239-240.

49 Mehmet Nuri Gültekin, *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, İstanbul: Everest Yayınları, 2011, s. 92.

50 Aktaran, Bezirci, a.g.e., s. 135.

benimsemiş, kendisini devlete adanmış, doğrusu tam da yeni devletin yaratmak istediği bir vatandaş tipidir. Bilindiği gibi 1930’lu ve 40’lı yıllar devlet eksenli yurttaşlık anlayışının yaygınlaştırılması hedeflerine hız verildiği bir dönemdir. Bu dönemde temel amaç “aynı”laştırmaktır. Cumhuriyet ve ulus-devletin siyaset projesi, bu aynılaştırma operasyonuna destek vermek adına “milli terbiye” söylemini benimsemiştir. Milli terbiye, başta ilkokul öğrencilerini, sonra tüm fertleri toplumun öz, sadık ve temelli evladı olarak onları topluluğun bir parçası yapmak, ancak o topluluk içinde bir varlık olmalarını sağlamaktır.⁵¹ 1930’lu yıllar, rejimle “uyumlu” yurttaş üretimi misyonunun Cumhuriyet pedagogları tarafından ele alındığı bir dönemdir.⁵² Dolayısıyla Murtaza’nın bütün vatandaşları kurstan geçirme ve disipline etme arzusu boş yere değildir. Bir “makbul vatandaş” olarak tam bir devlet gibi çalışır, sokakları otoritenin istediği gibi kontrol altına almak ister.

Birden durdu: Gecenin bu ileri saatinde ne için aydınlıktı su köşe başındaki yıkıldım yıkılacak evin alt kat penceresi? Ne için uyumamışlardı hala birtakım fakir vatandaşlar?

Başını ağır ağır salladı, göz kırptı kendi kendine:

‘Ne için? Ha? Ne için?’

Hemen bir karşılık bulamayınca yeniden sordu:

‘Ha Murtaza Efendi, ne için? Verilmiş emniyeti sana bu bölgenin! Çıkısa karşına şimdi herhangi bir amirin, dese: Ne için uyumaz gecenin bu saatinde birtakım vatandaşlar Murtaza Efendi? Ne için almazlar uykucağızlarını? Ne karşılık verirsin amirine? Susarsın dut yemiş bülbül gibi! O zaman kızsın amirin, sövse anana avradına, hem de haksız mı?’

Birden aklına bambaşka şeyler geldi:

‘Birtakım muzır vatandaşlar toplaşıp konuşmasınlar sakın muzır lakırdılar?’

Aklına yatmıştı:

‘Tamam! Toplaşıp konuşabilirler devletimiz hem de hükümetimiz aleyhinde yakıksız lakırdılar.’⁵³

İdeal bir vatandaş olarak Murtaza, kendi çıkarlarından habersizdir ve Orhan Kemal’in de vurguladığı gibi gönlünü varlıklı kata kaptırmıştır, ama asla varlıklı olmak gibi bir çabası yoktur; tersine toplumdaki yerini bilir ve ona verilen görevi en iyi biçimde yapar. İşçilere ve yoksullara belirgin bir düşmanlık besler, sanki bir kapıkulu olarak yetiştirilmiştir. Bu nedenle olmalı bütün bir topluma “kurs” aldirtmak, disiplin altına sokmak ister. Öyle ki, zaman zaman işverenler bile Murtaza’nın kraldan çok kralcı olmasından sıkılır, kendi öz çıkarına bile karşı olmasına şaşırırlar.

51 Füsün Üstel, *Makbul Vatandaşın Peşinde*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, 138.

52 Üstel, a.g.e., s. 215.

53 Kemal, a.g.e., 2000, s. 9.

Fen Müdürünün duya duya bıktığı şeylerdi. Kısa kesmek için:
“Çok doğru, çok doğru...” dedi. “Şimdi bak bana. Bu seferlik hepinizi affediyorum.”
Murtaza başını iki yana salladı:
“Haayır, edemem kabul!”
Fen Müdürü hayretler içinde:
“Niçin?”
“Çünkü olacaksınız bozmuş disiplini.”
“Yook buna hakkınız. Vazife bir sırasında görmeyecek gözünüz evladınızı, demeyeceksiniz çiğerparem.”
“Doğru. Peki?”
“Etmeyeceksiniz bizi afl!”
“Ceza vermek istemiyorsam ya?”
“İsteyeceksiniz müdürüm, acımayacaksınız bize zinhar.”
Fen Müdürünün masasına yaklaştı, bir eliyle kıyısına tutundu, eğildi:
“Haçan gördünüz saplanmışız çamurlara, atacaksınız bir tekme de siz.”
“...çünkü gelmez gevşetmeye yularımızı. Zira düşürür iseniz kırbacınızı elinizden, geçer kırbaç bizim elimize!”
Öz çıkarına böylesine karşı birini görmek değil, düşünmemiştii bile Fen Müdürü:
“Ko sarhoşu yıkılana kadar,” diye geçirerek, bir parşömen kağıdı aldı önüne:
“İçin rahat etsin,” dedi, “yazıyorum cezalarınızı. Şimdi git, dinlen... haydi.”⁵⁴

Diğer taraftan gelişen sanayi, buna bağlı olarak iktidara aday yeni sınıfların ortaya çıkması ve bu yeni sınıfların temsil ettiği yeni çıkar çatışmaları karşısında Murtaza bu değişen koşullara ayak uyduramaz ve bu dönüşümlerle çelişkiye düşer. Buna karşılık tıpkı eski günlerde olduğu gibi bir gün İsmet Paşa'nın masaya yumruğunu vuracağını ve bütün bunlara son vereceğini düşünür. Hayatı boyunca varlıklı kata gönlünü kaptırmış ve kendisi gibi alt sınıftan gelen insanlardan nefret etmiş olmakla birlikte varlıklı sınıflardan da herhangi bir beklentisi yoktur, bu nedenle de değişen toplumsal şartlar ile çatışacaktır. Zira yeni gelişen hâkim sınıfların ideolojisi de değişmektedir.

1946, 47'lerde yurdun her yanı 'demokrasi' nağralarıyla kopuk kopuk çalkalandığı günlerde fabrika da kendini bu sarhoşluğa kaptırmış, Murtaza unutulmuştu. Unutulmamıştı aslında. Damarlarında 'Hasan Bey Dayısının mübarek kanı' nı taşıyan 'kurs görmüş, vazifesinin arslanı', eski Murtaza'ydı o, ama işçiler eski işçiler olmadıktan başka, Fen Müdürü de eski Fen Müdürü değildi. Tarttırıp teslim ettikleri masuraları katibin görmez yanından çalıp yeni baştan yuttururken yakalanan, 'vazife bir sırasında' uyuklayan ya da kenef arası sohbetine dalmış işçileri enseleyip rapor etse bile, Fen Müdürü, Murtaza'nın koltuklarını kabartacak biçimde bağırıp çağırıyor, ceza falan yazmıyordu.

54 Kemal, a.g.e., 2000, s. 255-56.

...

Anlıyordu, gayet iyi anlıyordu bütün bunların nedenini. Bütün bunların nedeni, ‘demokratiklik’⁵⁵ti. Vazife bir sırasında millet işini gücünü bırakıyor, birtakım meydanlarda bayraklar, çiçekler, dallarla donatılmış kürsülerden İsmet Paşa’ya, onun partisine sövüp sayanlara alkış tutuyor, avazı çıktığıınca ‘Yaşaa!’ diye bağırıyordu; hem de gırtlaklarını yırtta yırtta, avuçlarını patlata patlata.

Murtaza, Serbest Fırkadan beri unutulmuş bütün bunlara bir süre kıyıda sabırla, ama dişlerini yiye yiye, kan tükürüp ‘kızılca şerbeti içtim’ diye diye baktı. Bekliyordu. Gün gelecek, ak saçlarıyla İsmet Paşa kızacak, topunun canını cehenneme yollayacaktı. Ne çabuk unutulmuştu Serbest Fırkanın çanına ot tıkanması. Ortalıkta bir kızılca kıyamet, gözler dönmüş, her şey çığırından çıkmış, memleket-te disiplin adına hiçbir şey kalmamıştı. Olmazdı böyle, olamazdı. Bey belirsiz, meydan ıssızdı. Giritli Cumali’nin kahvesinde hemşerileri bile... onlar bile atıp tutuyorlardı İsmet Paşa’ya.⁵⁵

Siyasal ve sosyal hayattaki değişime yönelik tepkiler iki biçime bürünür. Bunlardan ilki, bu türden değişimlere ilişkin geniş halk kesimlerinin olumsuz tutumudur. Bunun büyük oranda devrimlerin kitlesiz ve tepeden inme niteliğinden kaynaklandığını belirtmiştik. Ancak CHP yönetimine karşı daha sonraları gelişen tepkilerin önemli bir nedeni, tarım ve ticaret burjuvazisinin çıkarlarının ve geniş yığınları kendi yedeklerine alma yeteneklerinin farklılaşmasında yatar. Diğer taraftan devletin istediği türden “makbul vatandaş”lar da yer bulur romanlarda. Zira 30’lu ve 40’lı yıllar boyunca bireyleri “sözde” vatandaşlıktan çıkarıp “özde” vatandaşlığa terfi ettirmeye yönelik politikalar uygulanmış, bunda da kısmen başarılı olunmuştur.

Yazarın ideolojisi

Bu yazının başında bir edebiyat eleştirisinin genel üretim tarzı, edebi üretim tarzı, genel ideoloji ve yazarın ideolojisi çerçevesinde ele alınması gerektiğini belirtmiştik. Genel üretim tarzının genellikle edebi üretim tarzını da belirlediğini vurgulamıştık. Nitekim Orhan Kemal, gündelik hayatını düzenleyebilmek ve geçinebilmek amacıyla yazmak zorundaydı ve bu nedenle ücretli bir çalışandı. Nitekim dönemin egemen yazma biçimi ve Orhan Kemal’in edebi üretim tarzını belirleyen de buydu, tıpkı başka birçok yazar ve edebiyatçı gibi. Ne var ki bu tür bir tarzın birçok yazar için ortak olması, bu yazarların yazdıklarını birbirine eşitleyen bir durum olarak ele alınamaz. Çünkü her ne kadar edebi üretim tarzı benzer olsa da, yazarın ideolojisi bir yazarın diğerinden farklılığını ortaya çıkarması anlamında oldukça önemlidir. Bu nedenle bu yazıda son olarak yazdıklarının içeriğini belirleyen bir etken olarak Orhan Kemal’in ideolojisi üzerinde duracağız.

⁵⁵ Kemal, a.g.e., 2000, s. 278-79.

Yukarıda bahsettiğimiz gibi Orhan Kemal'in roman ve öykülerinin geçtiği dönemin temel ideolojisi Kemalizm, liberalizm ve muhafazakârlık arasındaki çelişkiler ve eklemlemelerle şekillenmiştir. Oysa eserlerinden anlaşılacağı üzere Orhan Kemal, bu genel ideolojiyle çatışan ve onun çelişkilerini gösteren bir bakış açısına sahiptir. Bu bakış açısına sahip olmasında, halktan yana bir tavırla tanıdığı, konuştuğu, birlikte sigara içtiği insanları yazmasında Nazım Hikmet'in büyük bir rolü vardır. Nitekim hapisanede beraber yatarken Nazım'dan "aktif realizm"i öğrenir ve bu, bütün yazılarının temelini oluşturan bir bakış açısı olur Orhan Kemal için. 26 Eylül 1943 günü hapisaneden çıkarken Nazım için bir şiir yazar ve ona verir. Şiirin son dördlüğü şöyledir:

Unutabilir miyim seni hiç?
Dünyayı ve insanlarımızı sevmeyi senden öğrendim,
hikaye, şiir yazmayı
ve erkekçe kavga etmeyi senden!⁵⁶

Orhan Kemal için aktif realizm, romancının toplumsal gerçekliği birebir yansıtmaması anlamına gelmez, ona göre romancı "onu işler, çözümler ve terkip eder".⁵⁷ Nazım ile ilgili anlattığı şu örnek, onun yazılarında da etkili olacaktır: "Nazım, (Yayalar köylü) İbrahim'den dinleyip not ettiği şeyleri işledikten sonra ona okurdu. Hiç unutmam, bir gün İbrahim, Nazım'ı dinleyip dinleyip, 'Üstat be,' demişti, 'senin yazdıkların benim anlattıklarımın daha çok benzedi gerçeğe...'"⁵⁸

Yazarın ideolojisini daha yakından kavramak için, onun hemen hemen bütün yazdıklarında var olan usta tiplmelerine bakmak gerekir. Usta tiplmeleri genel olarak iki özelliğe sahiptir. Birincisi, kelimenin de tam anlamıyla vasıflı elemanları ifade eder. Yani, ülkede gelişmeye başlayan kapitalist ekonomiye koşut olarak gelişen teknolojiyi kullanmayı bilen, modernleşen yaşam süreçlerindeki değişimin gereklerine uyum sağlayan kişiliklerdir. Dolayısıyla ustalar, gelişen sanayinin o dönemdeki öncelikli ihtiyacı olan kalifiye elemanları oluşturur Orhan Kemal eserlerinde. Buna bağlı olarak ikincisi, ustalar, teknolojinin ve çalışmanın insan bilincinde gerçekleştirdiği değişimin de temsilcisi olarak ortaya çıkar. Bu anlamda ustalar, birer olumlu tiplmeler olarak gerektiğinde sınıf bilincine sahip karakterler olarak karşımıza çıkar. Bu nokta önemlidir, zira yazarın ideolojisi tam da burada ortaya çıkar. Orhan Kemal'in eserlerinde usta tiplmeleriyle karşımıza çıkan bu olumlu karakterler, genellikle yazarın kendisidir. Orhan Kemal bunu şöyle ifade eder:

Bize ne lazım? Aydınlık, ileri; kötülüklerle, deliliklerle, alçaklıklarla, bayağılık-

56 Orhan Kemal, *Nazım Hikmet'le 3.5 Yıl*, İstanbul: Everest Yayınları, 7. Basım, 2015, s. 93.

57 Bezirci, a.g.e., s. 59.

58 Kemal, a.g.e., 2015, s. 74.

larla mücadele edecek aydın tipler lazım. Sefaletin sebebini bilen adam lazım. Romancının vazedeceği felsefe böyle olacaktır. Tabii endişem sadece bu değil, ortada bir de estetik endişe var.

Olumlu tip vardır. Ve olumlu tip de doğrudan doğruya romancının kendisidir. Yani dünya görüşüdür romancının, dünya görüşü içerisinde kendi memleketinin geleceğidir. Olumlu romancının; kendisi, yurdu ve dünyası hakkındaki görüşüdür. Memleketi ve umumiyetle insanlık üzerindeki düşüncesidir.⁵⁹

Buradan yola çıkarak Orhan Kemal'in ideolojisinin dönemin genel ideolojisi ile çatışan ve bu ideolojilere alternatif öneren bir ideoloji olduğunu söylemek yanlış olmaz. Orhan Kemal sosyalisttir ve eserlerinde anlattığı hikayeler ve kurguladığı tipler yazarın sosyalist fikirlerle donandığını gösterir.

Sonuç

Bu yazıda Orhan Kemal'in bazı romanlarından yola çıkarak Türkiye'deki toplumsal değişmelerin izlerini sürmeye çalıştık. Bu çerçevede, Türkiye burjuva devriminden ve özellikle 1930'lu yıllardan başlayarak 1950'li yıllara kadar ekonomik, siyasal ve sosyo-kültürel alanda yaşanan dönüşümlerin en tipik özelliklerini Orhan Kemal'in eserlerinden örneklerle anlamaya çalıştık. Nitekim, Türkiye'de farklı dönemlerde uygulanan devletçilik ya da liberalizm gibi ekonomik politikaların, siyasal ve toplumsal alandaki devrimlerin, bu dönüşümlerin farklı toplumsal sınıflar üzerine ve sınıf mücadelesine etkilerini romanlarda görebilmek mümkün. Orhan Kemal'in gerçekçiliğinin, romandaki olayların geçtiği zaman ile gerçek/nesnel zamanın örtüşmesi ve sahip olduğu ideolojinin bunu olanaklı kıldığını da eklemek gerek.

Dahası, Engels'in gerçekçi bir romanda aradığı önemli ölçütlerden birisi olarak tipiklik, Orhan Kemal'in eserleri için söylendiğinde oldukça uygun bir ölçüttür. Zira, roman ya da başka türden bir edebiyat eseri anlatmış olduğu dönemi elbette ki tıpatıp yansıtmaz. Arada mutlaka kimi boşluklar bırakarak yaşananları yeniden kurgular ve böylece dönemin tipik özelliklerini sunar. Nitekim *Murtaza*, gündelik hayatta karşılaşılamayacak türden abartılı bir tip olmakla birlikte o dönemde oluşturulmak istenen makbul vatandaş anlatması bakımından "tipik"tir. Benzer biçimde Orhan Kemal romanlarında karşımıza çıkan işçi tipleri, sınıflar ve sınıfların birbirleriyle ilişkileri, sınıf çıkarları, ekonomik ve sosyo-politik dönüşümler, anlatılan dönemi yansıtmaları bakımından tipiktir, yoksa dönemin özelliklerini eksiksiz ve kesintisiz bir biçimde birebir ortaya koymaz. Ancak anlattığı dönem için önemli olan gerçeklikleri parçalı bir biçimde dile getirir. Nitekim edebiyat yapıtında tarihin izlerini tam da edebi olarak buluruz; toplumsal belgelemenin kimi üstün biçimleri olarak değil.⁶⁰ Orhan Kemal'in eserleri kapitalist geliş-

59 Bezirci, a.g.e., s. 56.

60 Eagleton, a.g.e., 2014, s. 39.

menin, toplumsal ve siyasal hayattaki dönüşümlerin ne türden etkileri olduğunu doğrudan doğruya roman kişileri tarafından aktararak tarihin izlerini taşımakta, böylece de bu dönüşümleri zihnimizde yeniden canlandırmaya aracı olmaktadır.

Dolayısıyla, aslında edebi eserlerin toplumsal değişim ve dönüşümlerin anlaşılmasında oldukça önemli bir yer tutabileceğini göstermeye çalıştık. Daha önce de vurguladığımız gibi bu tür eserler birer bilimsel ürün ya da yaşanan dönüşümleri teorik ve bütünsel bir çerçeveye oturtarak açıklamaya çalışan eserler değildir. Ancak zaten böyle olmaları beklenmez. Zira toplumsal gerçekliği olduğu gibi değil fakat dönüştürerek ve yeniden kurgulayarak yansıtırlar. Nitekim Orhan Kemal'in 1930-1950 dönemini anlatan romanları, dönemin maddi ve siyasal-toplumsal alanda yaşanan gerçekliğini yeniden kurgulayarak çelişki ve tutarsızlıkları ortaya çıkarır. Burada önemli olan, edebiyat eserlerinin gerçekliği yeniden kurgulayarak yansıtırsa da bazı sosyolojik ve tarihsel veriler içerebileceği, bu verilerin de geçmişi ve bugünü anlamada kullanılabileceğidir.

Kitap Tanıtımı

Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve AKP

*Neoliberalizm,
İslamcı Sermayenin Yükselişi
ve AKP*

Hazırlayanlar:
Neşecan Balkan,
Erol Balkan,
Ahmet Öncü

Yordam Kitap



Bu kitapta daha önce birçok defa ayrı ayrı incelenmiş olan neoliberalizm ve İslamcı sermaye olguları ilk kez kapsamlı bir içerikle birlikte ele alınıyor. Böylece, son yirmi yıla özgünlüğünü kazandıran İslamcı sermaye birikiminin neoliberal politikalarla ilişkisini ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan yeni sınıf oluşumlarını ciddi bir biçimde incelemek olanaklı oluyor. Bu bağlamda Türkiye’de AKP dönemindeki gelişmeler, İslamcı burjuvazi ve İslamcı orta sınıf olguları mercek altına alınıyor. Ayrıca, ülkemizde ve dünyada gayet gevşek, içeriği tanımlanmamış, içine her şeyin doldurulabileceği bir kavram olarak kullanılan “orta sınıf” kavramına, daha iyi tanımlanmış, bilimsel, daha somut bir içerik ve bundan türeyen kuramsal ve ampirik tartışmalara yeni bir boyut kazandırılmaya çalışılıyor. Türkiye üzerine yapılan çalışmaların bu açıdan zenginleştirilmesi Gezi İsyanı ve benzeri siyasal olaylar sırasında gündeme getirilen sınıfsal yorumlara ve çözümlere eleştirel yaklaşılabilmesine olanak sağlayacaktır.

Kitap Tanıtımı

Üçüncü Büyük Depresyon Kapitalizmin Alacakaranlığı

*Üçüncü Büyük Depresyon
Kapitalizmin Alacakaranlığı*

Sungur Savran

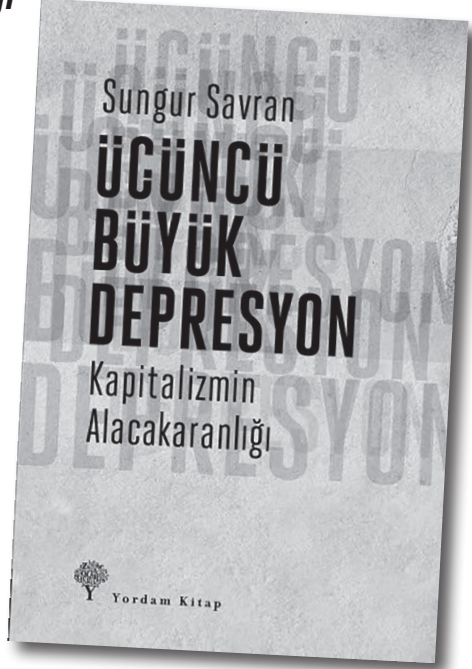
Yordam Kitap

21. yüzyıl, "Milenyum" edebiyatıyla, kapitalizmin şerefine patlatılan ideolojik havai fişekleriyle karşılandı. Tarihin sonu ilan edilmişti. Sosyalizmin çöktüğü, geleceğin kapitalizmden başka seçenek içermediği yüksek sesle ilan edilmişti. Ama 2008'de, dünya finans piyasalarının kalbinde, Wall Street'te yaşanan sarsıntı, Lehman Brothers adlı yatırım bankasının çöküşü, kapitalizmi uçurumun eşiğine getirdi. "Tek geleceğimiz" in kendisi, yok olmaya yüz tutmuştu!

Düzenin ekonomistleri bu olayı bir yol kazası, bir "küresel finansal kriz", geçici bir "düzeltilme" olarak sundular. Marksistler ise bunun çabucak aşılabilecek bir sapma ya da salt bir "finansal kriz" olduğunu yadsıdılar. Daha ilk günden devasa bir ekonomik kriz ile karşı karşıya olduğumuzu belirttiler. Sekiz yıl sonra dünya ekonomisinin hâlâ içinde bulunduğu kırılgan durum kimin haklı olduğunu açıkça ortaya koyuyor.

Sungur Savran, bu kitabında, içinden geçmekte olduğumuz krizin kapitalist üretim tarzının tarihinde daha evvel sadece iki kez yaşanmış bir "Büyük Depresyon" (ya da "Buhran") olduğu tezini işliyor. Bütün büyük depresyonlar gibi, bu Üçüncü Büyük Depresyon da ekonomide başlıyor, ama ekonomide bitmiyor. Savran'a göre, kapitalizmin gelişmesinde yeni bir dönem açılmıştır. Bu dönem, dünya çapında büyük siyasi, ideolojik ve askeri altüst oluşlara zemin hazırlıyor. Bir taraftan sınıf mücadelelerinin ve devrimci atakların, bir taraftan da faşizmin ve başka türden gericiliklerin yükseleceği bir dönemdir. Güney Avrupa ülkelerinde ve Arap dünyasında yaşanan büyük kitlesel mücadele ve devrimlerde olduğu gibi, Türkiye'de "Gezi Parkı" adıyla anılan halk isyanının arka planında da bu dinamik vardır.

Savran, "kapitalizmdir, krizini aşar" türü bir otomatizme karşı çıkıyor. 20. yüzyılın Büyük Depresyon'unda krizin aşılmasının yolunun Nazizm ve İkinci Dünya Savaşı olduğunu hatırlatıyor. Bugün de ya kapitalizm yıkılacaktır, ya da insanlık bir kez daha barbarlık tehlikesiyle yüz yüze gelecektir.



Yaşar Kemal'in *Akçasazın Ağaları* romanı üzerine

Özgür Öztürk

“O iyi insanlar, o güzel atlara bindiler, çekip gittiler.”

Yaşar Kemal'in anıtsal romanı *Akçasazın Ağaları*'nın her iki cildi de bu cümleyle başlar ve buna benzer cümlelerle biter.¹ Romanın esas kahramanı olan Derviş Bey'in geçmişe duyduğu özlemi anlatan bu melankolik ifade, çeşitli değişikliklere uğrayarak, metin boyunca sık sık karşımıza çıkar. Yapıtın ana teması, bir dönemin kapanışı ve yenisinin açılışıdır. Fakat roman, Derviş Beylerin devrinin geride kalışına yakılmış bir ağıt değildir. Daha ziyade, yeni yükselen kapitalist sınıfın eski feodal beylerin iktidarını yıkışının öyküsüdür.

Çukurova'daki toplumsal dönüşümü konu alan *Akçasaz*, toplamda 1200 sayfa aşan kalın ve göz korkutucu bir kitap olmasına rağmen, okuyanın peşini ömür boyu bırakmaz. *Karamazov Kardeşler*, *Anna Karenina*, *Yüzyıllık Yalnızlık* gibi hiç unutulmayan, hatta ara sıra yeniden okuma ihtiyacı hissedilen, şimdiden

¹ Yaşar Kemal, *Demirciler Çarşısı Cinayeti (Akçasazın Ağaları 1)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012 (ilk baskı 1973); *Yusufoçuk Yusuf (Akçasazın Ağaları 2)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014 (ilk baskı 1975).

“klasik” statüsüne ulaşmış bir yapıttır.

Bu iddia bir abartı gibi görünebilir. Ne de olsa *Akçasazın Ağaları* pek bilinen bir kitap değildir. Yaşar Kemal’in kendi romanları arasında bile ilk akla gelenlerden biri olmayacaktır. Fakat popülerlik, bir sanat ürününü değerlendirmek için uygun bir ölçüt sayılamaz. Yazarın *İnce Memed*, *Yer Demir Gök Bakır*, *Yılanı Öldürseler* gibi tanınmış yapıtlarına kıyasla, *Akçasaz* gerek kurgusu gerekse içeriği ile çok daha gelişkin bir romandır. Hatta belki tam da bu nedenle bir miktar gölgede kaldığı bile düşünülebilir. Bu yazı, hem bu muazzam yapıtın önemini anımsatmak hem de onu genç kuşaklara tanıtmak amacıyla kaleme alınmıştır. Aşağıda, roman sanatı üzerine kısa bir ön açıklama verdikten sonra, *Akçasaz* romanını ana hatları ile değerlendirmeye çalışacağım.

Roman sanatı

Bir edebi tür olarak roman kapitalist çağa, burjuva uygarlığına özgüdür. Zira temelde bireyi merkeze alan bir anlatı biçimidir. Bir romanda dünyaya bireyin veya bir grup bireyin gözünden bakılır, olaylar o perspektiften anlatılır ve anlamlandırılır. Dolayısıyla, bireyci bir kültürün oluşması, roman türünün ortaya çıkmasının ve yaygınlaşmasının önkoşuludur. Örneğin Osmanlı toplumunda veya feodal Avrupada böyle bir edebi biçimin doğması olanaklı değildir. Kısacası roman sanatı, en genelde, bir toplumda kapitalistleşmenin ve buna bağlı olarak bas-kın hale gelen bireyci kültürün bir yan ürünüdür.

Fakat bu durum kapitalizm geliştikçe yazılan romanların da giderek daha iyi, daha kaliteli olacağı anlamına gelmez. Aksine, roman için en verimli zamanlar kapitalist üretimin tarih sahnesine henüz çıktığı başlangıç evreleridir. Zira kapitalizmin gelişmesiyle roman biçiminin edebi imkânları daralır. Bunun birkaç nedeni vardır. Öncelikle, kapitalizmde her şey gibi sanat da metalaştığı için, yayıncılık işi bir endüstriye dönüşür ve edebiyatın kitle üretimi başlar. Bir romanın başarısı satış rakamları ile ölçülür, pazarlama ve reklamcılık faaliyeti sanatsal üretimin ayrılmaz bir parçası olur. Bunun yanı sıra hazır edebi kalıplar gelişir; polisiye roman, fantastik roman, bilim-kurgu, aşk romanı, “çok satar” gibi alt türler yaygınlık kazanır. Tüketim malı niteliği taşıyan bu yapıtlar okuyucunun algısını şekillendirir. Belirli kalıplara sığmayan bir romanı yazmak ve okumak zorlaşır. Kapitalizm okuyucuyu tüketiciye dönüştürmekle kalmaz, yazarı da belirli aralıklarla piyasaya standart ürünler arz eden bir girişimci haline getirir. Pop müzik şarkıcılarının her yıl bir albüm çıkarmaları gibi, günümüz romancıları da “talebi karşılamak için” ortalama iki-üç yılda bir yeni bir roman yazarlar.

Kapitalizmin gelişmesiyle roman türünün edebi imkânlarının daralmasının bir diğer nedeni, sinema endüstrisinin de romanda standartlaşmayı beslemesidir. Yazarlar romanlarını bir gün filme çekileceğini göz önünde tutarak yazmaya başlarlar. Bu nedenle, sinemaya uyarlanması zor veya olanaksız olan bazı edebi teknikler (örneğin James Joyce, Virginia Woolf gibi yazarların zaman zaman kul-

landığı bilinç akışı tekniği) artık tercih edilmez. Daha doğrudan bir anlatım kural haline gelir. İşletmecilerin maliyetleri düşürmeye çalışmaları gibi, romancı da anlatımda ekonomiye ulaşmaya çabalar. Yazar, tüm “gereksiz” açıklamaları ve betimlemeleri yapıtının dışında bırakmayı hedefler. Elbette bunun bir nedeni de kapitalist toplumda nüfusun büyük kısmını oluşturan emekçi kitlelerin okumaya fazla zaman ayıramamasıdır. Eline kitap alma fırsatını nadiren yakalayabilen insanlar, kaçınılmaz olarak, okuması daha kolay yapıtları tercih ederler. Romancı bu durumu göz önünde tutarak açık, net, basit bir anlatıma yönelir; karmaşık bir dilden ve kompozisyonundan uzak durur. Böylece kendi edebi ufkunu gönüllü olarak sınırlar.

Ayrıca herhangi bir sanatın kendi iç evrimi sonucunda karşılaşacağı sorunlar da söz konusudur. Her yazar kendisinden öncekilerden farklı, özgün şeyler üretmek durumundadır ve fakat zaman geçtikçe yenilik yapmak, yeni fikirler sentezlemek, yeni bir kurgu veya üslup geliştirmek giderek zorlaşır. Bu nedenle birçok sanatçı, işin kolayına kaçarak, eski ve başarısı kanıtlanmış formülleri evirip çevirerek yeniden dolaşıma sürer. Klasik yapıtları sömürenler yalnızca dizi film senaryosu yazanlar değildir. Birçok popüler edebiyatçı aslında hazır kalıplar üzerinde çeşitlemeler yaparak kariyerini sürdürmektedir. Sonuç, edebiyatın gelişmesi değil, belirli temaların ve kurguların tekdüze yinelenişidir. Kuşkusuz, bu yalnızca edebiyatta değil diğer sanat dallarında da karşılaşılan bir sorundur.

Nihayet en önemlisi, kapitalist üretimin hâkimiyeti belirginleştikçe dünyanın “büyüsünün bozulması”dır. Marx bir yerde “Barutla kurşunun olduğu yerde Akhilleus mümkün müdür?” diye sorar. “Ya da, bugünkü basın bir yana, matbaa makinasının olduğu yerde İlyada? Matbaacının levyesi türkünün, destanın, ilham perisinin sonunu getirmez, epik şiir için gerekli koşulları zorunlu olarak ortadan kaldırmaz mı?”² Kapitalizmle birlikte kahramanlık günleri geride kalmıştır. İlk roman sayılan *Don Kişot*'ta bile eski dönemin gezginci şövalyelik geleneği ile alay edilir. Fakat aynı zamanda, yeni dünyanın sıradanlığına ve ruhsuzluğuna karşı eski renkli dünyaya bir özlem de vardır. Don Kişot'un maceralarından (Franz Kafka'nın *Dönüşüm* romanındaki) Gregor Samsa'nın kâbuslarına uzanan yolda insan silikleşmiş, toplumla ve dünya ile ilişkisi daha da bozulmuştur. Yabancılaşmanın pekiştiği, günlük yaşamın içeriğinin yoksullaştığı, bireyin ruhsal bütünlüğünün parçalandığı bir ortamda, sermaye büyürken insan giderek küçülür. Tekelci düzende birey, sıradan yaşamını sürdürürken, kendisini devasa güçlerin karşısında zavallı bir varlık olarak görür. Roman bireyi esas alır, ama romancı için bireyin yaşamından dişe dokunur bir malzeme çıkarmak giderek zorlaşır. Marcel Proust'un (Roza Hakmen'in mükemmel bir çeviri ile Türkçe'ye aktardığı) yedi ciltlik başyapıtı *Kayıp Zamanın İzinde*'ye benzer bir romanı gü-

2 Karl Marx, *Grundrisse: Ekonomi Politikin Eleştirisi İçin Ön Çalışma*, çev: Sevan Nişanyan, İstanbul: Birikim Yayınları, 1979, s. 186.

nümüz koşullarında yazmak herhalde pek olanaklı değildir.

Tüm bunların sonucunda, roman sanatının en parlak çağını bir toplumda kapitalistleşmenin başladığı dönemde yaşayacağı söylenebilir. Kapitalist üretim geliştikçe, edebi bir tür olarak roman sanatı duraklama ve gerileme eğilimi sergileyecektir. Dolayısıyla, roman için en verimli zamanlar, yeni bir toplumun şekillendiği büyük dönüşüm evreleridir. En görkemli romanların genellikle kapitalizmin çocukluk döneminde, tekellerin hâkimiyeti ile sona eren o kısa aralıkta yazılmış olması bir tesadüf değildir. Batıda bu aralık 19. yüzyıl ortalarından 20. yüzyılın başlarına uzanır. Bu kısa dönemin tipik romanı hem gerçekçi hem de epik (destansı) nitelikte olmuştur. Bir anlamda, kısa bir süre için gerçekliğe farklı bir pencereden bakmak, yeni toplumun ortaya çıkardığı burjuva bireyini epik bir çerçevede kavrayabilmek olanaklı hale gelmiştir. Epik biçimin ustaları olan Balzac, Hugo, Stendhal, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoyevski, Tolstoy, Gonçarov, hatta Proust, Mann, Faulkner, Dos Passos ... hepsi de toplumsal dönüşümün romancıları ve aynı zamanda eleştirmenleridir.

Anlatı özellikleri

Roman türü bireyi merkeze alır. Fakat bu durum, yazılan her romanın bireyci bir bakış açısını yansıtacağı anlamına gelmez. Aksine, büyük romancıların genel bir kural olarak toplumsal bir perspektif geliştirmeye çabaladıkları görülür. Büyük yazarlar bireyi daima toplumsal koşulların bir ürünü olarak kavrar, toplumsal birey olarak ele alırlar. Bu nedenle, yapıtlarında, söz konusu bireyi oluşturan toplumsal koşulları derinlemesine işleme gereği duyarlar. En genel anlamıyla gerçekçiliğin başlıca karakteristiklerinden biri toplumsal arka plana duyarlılıktır. Bireyi şekillendiren toplumsal koşulları ihmal eden bir yapıt belki çok yüksek satış rakamlarına ulaşabilir, fakat kalıcı bir etki yaratması zordur. Dolayısıyla, gerçekçi bir yaklaşımın iyi bir roman için (yeterli olmasa da) gerekli olduğu rahatlıkla söylenebilir. Tekelci düzenin yerleşmesi kapitalist toplumun üstyapısında her türlü akıldışı unsuru teşvik etmiş, buna bağlı olarak gerçekçiliği önemli ölçüde zayıflatmıştır.³

Kuşkusuz bir edebi türün evrimi sadece ekonomik gelişmelere bağlı değildir. Fakat kapitalist üretim tarzının gelişimiyle birlikte batıda çeşitli sanat dallarında ve özel olarak da edebiyatta belirli bir tıkanmanın yaşandığı açıktır. Roman sanatının İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde durgunluk içine girdiği, bu durgunluğun aşılmasında üçüncü dünyadan çıkan, özellikle Latin Amerika kökenli yazarların çok etkili oldukları bilinmektedir. Nasıl ki kapitalist üretim bu dönemde yeni coğrafyalara yayılarak taze kan elde ettiyse, roman sanatı da aynı dönemde

³ Gerçekçiliğin çeşitli biçimlerinin (toplumcu gerçekçilik, sosyalist gerçekçilik, yeni gerçekçilik gibi) veya 20. yüzyılın sosyalist inşa deneylerinde ortaya çıkan diğer edebi biçimlerin tartışılması ayrı bir konudur. Bu kısa yazıda böyle bir tartışmaya girme gereği duymadım.

yeni kapitalistleşen toplumlardan yazarların katkılarıyla zenginleşmiştir.

Latin Amerikalı romancıların katkılarından söz ederken, “büyülü gerçekçilik” akımına mutlaka değinmek gerekir. Bu akımın öncüsü denilebilecek Kolombiyalı yazar Gabriel García Márquez’in anlatı tekniği, 1960’lı yıllarda epey ün kazanmıştır. Márquez, başyapıtı *Yüzyıllık Yalnızlık*’ı büyükannesinin öykü anlatışından esinlenerek geliştirdiği bir teknikle yazdığını belirtir. Bu romanda, en fantastik olayları günlük yaşamın sıradan gerçekliği ile bir arada ve son derece yalın bir dille okuyucuya sunar. Örneğin ölmüş insanların hayaletleri ortalıkta gezinir, herkesin asabını bozarlar; veya bir kasabada aniden unutkanlık hastalığı salgını başlar. Çarpıcı imgelerin anlatımdaki basitlikle birleşmesi okuyucuyu romanın içine çeker. Gelgelelim Márquez’in amacı sadece masallar anlatmak değil, genel olarak Latin Amerika toplumunu ve tarihini eleştirel bir gözle yeniden değerlendirmektir. Tıpkı vaktiyle kübist ressamların alışılmış görsel biçimleri deforme ederek yeni bir bakış açısı geliştirmeleri gibi, Márquez de gerçekliği farklı bir tarzda ele almıştır. Bunu yaparken, olağan dışı öyküleri radikal bir politik bakışla birleştirmeyi başarmıştır. Böylece 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekçi yaklaşıma yeni bir soluk kazandırmıştır. “Büyülü gerçekçilik” o kadar etkili olmuştur ki üçüncü dünyadan birçok yazar bu tekniği taklit etmiştir. Isabel Allende (*Ruhların Evi*), Salman Rushdie (*Geceyarısı Çocukları*), Latife Tekin (*Sevgili Arsız Ölüm*) gibi yazarlar bunlar arasında sayılabilir.

Yaşar Kemal’in üslubu “büyülü gerçekçilik” ile kıyaslanabilir, fakat önemli bir farklılık içerir. Tipik bir Yaşar Kemal romanında, son derece zengin imgeler yine son derece gösterişli, renkli, hatta sinematografik bir dille anlatılır. Örneğin *Akçasaz* romanının birinci cildindeki birçok sahnede, okuyucunun gözü önünde *İyi Kötü Çirkin* veya *Bir Zamanlar Batıda* gibi “spagetti western” denilen türdeki filmlerin atmosferi canlanır. Ayrıca, büyüülü gerçekçiliğin aksine, Yaşar Kemal’in üslubu taklit edilebilir değildir. Gürül gürül, coşkun bir sel gibi akan *Akçasaz* gibi bir metin, ancak çok özel bir tarihsel döneme tanıklık etmiş olan çok özel bir yazar tarafından kaleme alınabilir. Bu dönem geçtikten, bu biçimi yaratan öznel ve nesnel koşullar ortadan kalktıktan sonra, yinelenme şansı da kalmayacaktır.

Yaşar Kemal’in dünyasında her şey abartılıdır, fakat söz konusu olan boş bir abartı değil, estetik bir işlemdir. Mesela birisi türkü söylediği zaman tekmil Çukurova, kurdu kuşu böceği ağacı insanıyla dinlemeye durur. Bir arazi o kadar verimlidir ki bir adam gece üzerinde yatıp uyusa sabaha toprak gebe kalır. Taşra insanının abartma, dünyayı ve nesnelere gözünde büyütme huyu, Yaşar Kemal’de derin bir mizah duygusu da barındıran bir anlatsal biçimin temelini oluşturur. Bu anlatsal biçimde efsanelerden, fantastik kurgulardan, sanrılardan, kâbuslardan bol bol yararlanılır. Bununla birlikte, roman, okuyucuya katı gerçeği, olayların arka planındaki üretim ilişkilerini de gayet net biçimde aktarır. Bu bakımdan Yaşar Kemal, Marx’ın büyük değer verdiği Balzac’la rahatlıkla kıyaslanabilir. Her iki yazar da, estetik bir biçim altında, aslında toplumsal ilişkilerin yapısını

derin bir teorik bilgelikle analiz ederler.

Yaşar Kemal romanlarında en çok dikkat çeken ve en fazla eleştirilen unsurlardan biri de uzun doğa tasvirleridir. Anlatının odak noktası bazen dış doğaya kayar, toz direkleri, fırtınalar anlatılır. Ardından, bir kartalın bir cereni avlamaya çalışması bir belgeselci titizliği ile uzun uzun işlenir. Bu tür doğa tasvirleri bazı okurların düşünceği gibi metne süs olsun diye veya keyfi olarak eklenmiş pasajlar değildir. Aksine, yazarın doğayı da insan ile birlikte bir özne olarak kavrama çabasının ürünüdür. *Akçasaz* romanında, Çukurova’da yaşanan kapitalist dönüşüm sadece insanlar arası ilişkileri değil doğayı da etkiler. Doğa dile gelir, fırtınalar kopar, hayvanlar kaçar, acı çekerler. Günümüzün “kentli” romancılarında (örneğin Orhan Pamuk’ta) ise doğaya yönelik bir duyarlılık neredeyse hiç yoktur.

Bireye odaklanan bir edebi tür olarak roman, kapitalizmin ve dolayısıyla bireyleşmenin pek gelişmediği doğu toplumları için ilk bakışta uygun değilmiş gibi görünür. Fakat büyük epik yazarlarla aynı hamurdan bir romancı olan Yaşar Kemal son derece evrensel karakterler yaratmıştır. Örneğin, *Akçasaz*’ın baş kahramanı Derviş Bey, Hamlet ile kıyaslanabilecek kadar etkileyici bir karakterdir. Sürekli ikilemler yaşayan, korku ile güven arasında gidip gelen, saplantılı, eyleme geçmekte zorlanan, modern dünyada yolunu bulamayan, geleneğe bağlı kalmak isteyen bir tiptir. Hamlet Danimarka krallığında kokuşmuş bir şeylerin var olduğunu düşünürken, Derviş Bey Çukurova’da kokuşmuş bir düzenin var olduğunu düşünür. Kendisinin bu düzendeki rolünü pek kafaya takmadan, eski güzel günlerin özlemiyle yaşar. Derviş Bey’in takıntılı biçimde tekrarladığı “O iyi insanlar o güzel atlara bindiler, çekip gittiler” cümlesi, romanın ana temasını kurar. Fakat roman, geçmişe dönük bir özlem, bir nostalji barındırmaz.

Öte yandan, sadece Derviş Bey gibi egemen sınıf üyeleri değil, alt sınıftan kişiler de romanda etkileyici karakterler olarak çizilir. Örneğin, ikinci cildin önemli bir kısmında, Derviş Bey’in bir cinayetle görevlendirdiği genç Yusuf’un ruhsal dalgalanmaları konu edilir. Beyine bir adamı öldürerek hizmet etmesi gereken ve fakat bunu bir türlü yapamayan Yusuf, Jean-Paul Sartre veya Albert Camus gibi varoluşçu yazarların küçük burjuva kahramanlarının bunalımlarına benzer bulantılar yaşar. Yaşar Kemal romanının evrensel karakteri burada doruğa ulaşır: okuma yazma bilmeyen genç bir Adana köylüsünün psikolojik dünyası, Parisli bir orta sınıf entelektüelin dünyası kadar zengin ve karmaşık biçimde resmedilir.

Olay örgüsü ve kahramanlar

Romanın temel konusu, Demokrat Parti döneminde Çukurova’da yaşanan kapitalist dönüşümdür. Esas kahramanı ise Sarıoğlu Derviş Beydir. Derviş Bey, Osmanlı’nın 19. yüzyılda Çukurova’da iskâna zorladığı göçebe Türkmen aşiretlerinden birinin beyidir. Derviş Bey’in dedesinin döneminde, yerleşik tarıma alışkın olmayan aşiretler ilk başta Osmanlıya karşı ayaklanmış; yenilginin ardından, zamanla, mecburen toprağı işlemeye başlamıştır. Fakat göçebelik geleneklerini

devam ettirirler. En önemli gelenek ise kan davasıdır. Gerçekten de, romanın birinci cildi esas olarak Derviş Bey ile düşmanı Akyollu Mustafa Bey arasındaki kan davasına odaklanmıştır. Gelgelelim hem Derviş Bey hem de Mustafa Akyollu, aslında geleneği taşıyan son beylerdir. Zira her ikisinin de oğulları, saçma buldukları bu tür geleneklere hiç kulak asmamaktadır. Zaman içinde, beylerin yerini ağalar, beyler düzeninin yerini ise kapitalist üretim alacaktır. Daha somut olarak, toprağı yarıcılık ve ortakçılık gibi eski tarz yöntemlerle ekip biçen aşiretlerin yerine yeni tip toprak ağaları geçecek, bu yeni ağalar Çukurova'da kapitalist dönüşüme öncülük edecektir.

Birinci ciltte anlatı iki konak, Sarıoğlu ve Akyollu konakları etrafında örülmüştür. Her iki konak da Akçasaz bataklığına komşu, geniş arazilerin ortasındadır. Bu topraklar eski usullerle, ortakçı ve yarıcılar tarafından işlenir. Oysa yeni araziler modern tekniklerle, traktör ve biçerdöverle işlenmektedir. Yeni yetme ağaların hepsi de gözünü Akçasaz bataklığına dikmiştir; zira bir sulama kanalı ile bataklığın suyu boşaltıldığında, kısa sürede çok geniş ve olağanüstü verimli topraklar ortaya çıkacaktır. Bu nedenle, yeni ağaların hedefi, eski beylerin Akçasaz'a komşu topraklarıdır. Aslında herkes, Akçasaz bataklığına komşu bir toprak parçasını ele geçirip daha sonra bataklık kurutulduğu zaman bu toprağı genişletmek peşindedir.

Beylerin eski usul toprak sahipliğinin yerine kapitalist çiftçilik geçecek, buradan elde edilen birikim ise kısa sürede sanayiye yönelecektir. Yeni sınai ve ticari girişimlerin finansal gereksinimleri nedeniyle bankalar da kurulacaktır. Bir başka deyişle, feodal düzende temel üretim ilişkisinin üzerinde asalak olarak bulunan tüccar ve tefeciler de modern dönemde dönüşerek organize para piyasasında yerlerini alacaktır. Tüm bu birikim süreçlerinin bir yanını da Ermenilerden elde edilen mülkler oluşturur.

Tüccar (Rüstemoğlu), tefeci (Onbaşı), toprak ağası (Ala Temir, Hacı Kurtboğa), zengin bürokrat (Süleyman Aslansoypençe) bölgenin ileri gelenleridir. Ancak esas aktör yurtdışında okuyup gelen Mahir Kabakçioğlu'dur. Nitekim romanın ikinci cildinde anlatının merkezi yer değiştirir. Derviş Bey'in hasmı şimdi Akyollu Mustafa Bey değil, esas olarak Mahir Beydir. Buna paralel olarak anlatının eksenini de kayar: artık iki konak arasında değil, kasaba ile Sarıoğlu konağı arasında gidip gelmeye başlar.

Birinci ciltteki Derviş Bey – Mustafa Bey rekabeti geleneksel bir kan davasıdır. İkinci ciltteki Derviş Bey – Mahir Kabakçı rekabeti ise eski rejim ile yeni düzen arasındaki çekişmenin ifadesidir. Derviş Bey ile Mahir Bey birbirlerinden nefret ederler, fakat Mahir Kabakçı aynı zamanda Derviş Bey'den toprak koparmak niyetindedir. İşin içinde maddi çıkarlar olduğundan, Mahir Bey tüm hakaretlere göğüs gerip Derviş Bey'e yavaşmanın yolunu arar. Aracılar koyar. Derviş Bey ise onu aşağılamak için kendi uydurduğu bir Oğuz töresine göre barışacağını bildirir: barışmaları için, Mahir Bey ak bir kefene sarınarak ve elinde

bir kılıç tutarak kasabadan Sarıoğlu konağına yürümelidir. Mahir Bey kendisini tüm kasabaya rezil etme niyeti taşıyan bu teklifi uzun süre kabul etmez. Fakat çıkarlar baskın gelir. Mahir Bey, barışmanın yolunu yapmak için, sanki Oğuz töresine ve Turan davasına candan bağlı imiş gibi davranmaya başlar, kasabada bir süre Türkçülük fırtınası estirir, bedava dağıtılan dergiler bastırır. Tüm romanın en eğlenceli bölümleri, Mahir Bey'in kasabada Türkçülük kampanyası yürüttüğü bölümlerdir. Barışma sonrasında Mahir Bey intikam peşine düşecek, Derviş Bey'i herkesin içinde küçük düşürmenin yollarını arayacak, yoksul bir adama biraz para verip kasaba çarşısında ona hakaret ettirecektir. Derviş Bey ise kendisine hakaret eden adamı genç bir çocuğa, Yusuf'a öldürtecektir.

Yusuf ve babası Kürt Mahmut'un kişiliğinde, bir ara toplumsal kategori ile, beylere bağlı silahşörlerle karşılaşırız. Feodal dönemin şövalyeleri gibi, bu silahşörler de köylüden daha üst konumda, fakat beylere bağımlıdır. Silah kullanma tekeli elinde tutan beyler bu adamları kullanırlar. Feodal egemenliğin iki temeli, toprak üzerinde özel mülkiyet ve savaş araçları üzerindeki hâkimiyettir. Köylü sınıfı bu iki araçtan kopartılmış olduğu için beylere bağımlıdır. Bu bağımlılık zaman içinde dinsel-kültürel unsurlarla bezenmiş, kişisel bağımlılığa dönüşmüştür. Gerçekten de, köylüler beylerini taparcasına sever, daha doğrusu maddi nedenlerden dolayı sever görünür, asla saygıda kusur etmezler.

Bey takımının egemenliğinin zayıflaması romanda çeşitli düzlemlerde karşımıza çıkar. Öncelikle, toprak üzerindeki kontrol güçleri azalan beyler, arazilerini birer ikişer yeni yetme ağalara kaptırırlar. Bu yeni ağalar kapitalist çiftçilerdir, çok çalışan, az tüketen, toprağa taparcasına bağlı insanlardır. Fakat bunlar romanda olumlu özellikler olarak değil, yabancılaşmış burjuva ilişkilerin ifadeleri olarak işlenir. Bu anlamda, Yaşar Kemal'in romanı, yer yer *Oblomov*'u anımsatsa da onun ötesine geçer. Gonçarov'un 1859 tarihli romanında, olağanüstü uyuşuk bir tip olan Oblomov karakteri Rus aristokrat sınıfını temsil eder. Buna karşılık Alman kökenli Stoltz, burjuvazinin hırslının, canlılığının ve girişimciliğinin timsalidir. Yapıtın sonunda, Oblomov her şeyini, hatta eşini bile Stoltz'a kaptırır. Gonçarov'un iki egemen sınıfı kıyasladığı ve tercihini kapitalistlerden yana kullandığı açıktır. Fakat *Akçasaz* romanında durum farklıdır. Yaşar Kemal, eski toprak sahiplerine kıyasla yeni toprak ağalarına veya kapitalistlere özel herhangi bir sempati göstermez. Bunların da en az eski beyler kadar vahşi ve acımasız yöntemlere başvurduklarını, daha "temiz" olmadıklarını sık sık anımsatır.

Bey takımının egemenliğinin gerilemesinin ikinci boyutu, beylerin savaş araçları üzerindeki hâkimiyetlerinin de zayıflamasıdır. Devletin ordusu, jandarması karşısında eli silahlı birkaç adamın pek hükmü kalmamıştır. Ayrıca böyle silahşör adamları yetiştirme olanağı da giderek azalmıştır. Derviş Bey'in öcünü alması için görevlendirdiği Yusuf, namılı bir silahşör olan Kürt Mahmut'un oğludur ve türünün son örneğidir.

Üçüncü olarak, beylerin egemenliğinin gerilemesi devletle olan ilişkilerinin

de zayıflaması anlamına gelir. CHP iktidarından Demokrat Parti iktidarına geçiş, beylerin toplumsal gücünde bir azalmayı ifade eder. Demokrat Parti kapitalist tarıma ve yeni yetme ağalara yol verir, diğerlerini ise bloke eder. Bunun sonucunda, Derviş Bey eski zamanlarda hiç aklına bile gelmeyecek muamelelerle karşılaşır. Gerici bir tip olarak görülmeye başlanır. Kasabada herkes Derviş Bey'e tavrı alır. Hatta bir seferinde, jandarmalar Sarıoğlu konağını ve etrafındaki köyleri çevirip evleri tek tek arayacaktır.

Roman, Derviş Bey'in sürdürmeye çalıştığı geleneğin artık sona erdiğini sembolize eden bir sahne ile kapanır. Akçasaz bataklığının suları yeni açılan kanaldan boşalmaya başlar. Bir dönem geride kalırken, yeni bir dönem açılır. Yeni düzende Derviş Beylerin değil Mahir Kabakçı gibi kapitalistlerin sözü geçecektir.

Bütün olarak alındığında, *Akçasaz*, bireyi belirleyen toplumsal koşulları ayrıntılı biçimde işleyen büyük gerçekçi romanlardan biridir. Örneğin Derviş Bey, tüm takıntılara ve eski düzene olan özlemine rağmen, dünyanın değiştiğinin ve yeni bir düzenin oluştuğunun açıkça farkındadır. Nitekim kritik an geldiğinde, bu yeni düzende de etkinliğini sürdürebilmek için, çok sevdiği bir genci öldürmekte duraksamayacaktır. Sadece Derviş Bey değil, örneğin Yel Veli ve Mestan gibi ikincil karakterler de Çukurova'daki dönüşümle birlikte yeni insanlar haline gelecektir. Kısacası Yaşar Kemal'de bireyler kural olarak toplumsal bireylerdir, başta üretim ilişkileri olmak üzere toplumsal ilişkilerin bütünü ile şekillenirler. Bu ilişkiler dönüştüğünde bireyler de dönüşüm geçirirler. Acı çeker, ikilemler yaşar, fakat sonunda yeni düzene bir şekilde uyurlanırlar.

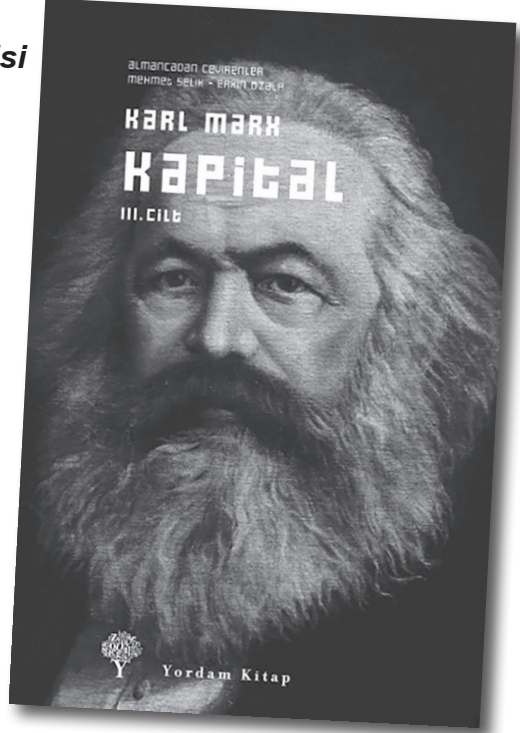
Yaşar Kemal'in gerçekçi edebiyata en önemli katkısı muhtemelen içerikten ziyade biçime dairdir. Özellikle Avrupa gerçekçiliğinde, yazarlar olayları kayda geçirmekle yetinen yazıcılar gibi davranırlar. Örneğin Thomas Mann gibi yazarlarda olgulara karşı nesnel, mesafeli bir tavır ve düz, yalın bir anlatım hâkimdir. Öte yandan, büyümlü gerçekçilikte ise yalın anlatım fantastik olgularla birleşmiştir. Buna karşılık Yaşar Kemal, yapıtlarında hem olağandışı unsurlara bolca yer verir, fakat bunu nesnellikten kopmadan yapar, hem de son derece renkli, duygu dolu bir dil geliştirir. Bu anlamda büyümlü gerçekçiliğin de ötesine geçtiği söylenebilir.

Sonuç olarak *Akçasazın Ağaları*, Çukurova'da 1950'li yıllarda yaşanan büyük toplumsal dönüşümün en önemli belgelerinden biridir. Kalındır, okuması zordur, fakat aynı zamanda unutulmazdır. Zira Türkiye gerçeğini okuyucuya son derece canlı biçimde, çarpıcı imgeler eşliğinde sunar. Sabancı'nın, Karamahmet'in nereden geldiğini, bugünün muazzam servetlerinin nasıl elde edildiğini, her şeyden önce de nüfusun geniş katmanlarının hangi yollarla işçi haline getirilip boyunduruk altında tutulduğunu merak edip anlamak isteyenler *Akçasaz*'ı okumalıdır. Okuyucu, bu romanda, köylü sınıfını politik olarak mobilize etmenin zorluklarına veya köylülerin küçük mülkiyete karşı zaafalarına dair de önemli ipuçları bulacaktır. Türkiye'yi ve bu toplumdaki temel sınıfsal dinamikleri kavramanın yanı sıra, büyük bir sanat eseri ile karşılaşmanın mutluluğunu da yaşayacaktır.

Kitap Tanıtımı

Kapital - Cilt 3 ***Ekonomi Politğin Eleştirisi***

Kapital - Cilt 3
Ekonomi Politğin Eleştirisi
Karl Marx
Çeviri:
Mehmet Selik - Erkin Özalp
Yordam Kitap



Bu kitap, Karl Marx'ın ve Marksizmin temel yapıtı *Kapital*'in tamamını, Almanca aslından çevrilmiş olarak Türkçeye kazandırma, böylece Türkçe Marksist edebiyatın en büyük eksiğini giderme yolundaki girişimin üçüncü ve son adımını oluşturuyor.

Marksist iktisat alanına hâkim çevirmenler Mehmet Selik ile Erkin Özalp'in Almanca aslından Türkçeye kazandırdığı eser, titiz bir editörlük çalışmasıyla yayına hazırlandı.

"[Kapital] kesinlikle burjuvaların (toprak sahipleri dâhil) kafasına şimdiye dek fırlatılmış en korkunç gülledir."

Marx'tan Becker'e 17 Nisan 1867 tarihli mektup

"Yeryüzünde kapitalistler ve işçiler bulunduğundan beri, işçiler için bu kitap kadar önemli bir kitap çıkmadı."

Friedrich Engels, "Marx'ın *Kapital*'i"

“Hangi türü olursa olsun sanat bir eylemdir”

Aslı Kayhan

Yıl 1966, Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde konser var. Ruhi Su sahneye çıkar, hazırlığını yapar ve polisler de kendi ses kayıt cihazlarını hazırlar. Ruhi Su sazını bir iki tıngırdatar ve yanındaki arkadaşı Ünal Eşiyok’a eğilerek “İnşallah bundan böyle ifade verir gibi türkü söylemekten kurtuluruz” der.

Aslında bu Ruhi Su için adeta hiç gerçekleşmeyecek bir istek olmuştur.

Benim için Ruhi Su’yu anlatmak müzik sosyolojisi alanında görmeye ve göstermeye çalıştığım yolun ete kemiğe bürünmüş halini anlatmak demek. Çok kısaca müzik sosyolojisine nereden baktığımı anlatmak istiyorum. Özgün bir sanat dalı olan müzik, yaşamın kendisi ve aynı zamanda toplumsal kültürün bir ürünüdür. Bu nedenle müziğin evrenselliği ancak kültürel dokunun kendisiyle birlikte görülebilir. Müzik evrensel niteliğini Batı ülkelerinin müzik çalışmalarının iddia ettiği gibi Batı klasik müziğinin yarattığı form ve armonilerin ‘evrenselleştirilmiş’ olmasından almaz. Müziği evrensel kılan şey, insan beden ve ruhlarındaki duygulanımları açığa çıkartmasıdır.

Bu nedenle müzik bizim için, içinde yaşadığımız kültürel yapıyla bağı ölçüsünde kalıcı bir duyguya dönüşür, açık bir anlatım kazanır. Bir müzik eserini onun içinde üretildiği kültürü tanıdığımız ölçüde anlar ve anlamlandırırız. Bu

da dünyanın farklı coğrafyalarındaki kültürler gibi geniş bir alanı kapsamanın yanı sıra her gün geçtiğimiz sokağın ya da içinde uyandığımız evin kültürü kadar küçük bir alanı da ifade eder. Müziği sevmeyi, hem kendi kişisel yaşamımızın zaman ve mekânlarının hafızası olarak öğreniriz hem de edindiğimiz bilgilerin, eğitimin bizi ulaştırdığı evrensel insanlık birikimleri olarak.

Bütün sanatçılar gibi müzisyenlerin de yaşamı ve yaşadıkları, sanat üretimlerinin ana malzemesidir. Malzemeyi bir araya getirerek bir sanat ürünü ortaya çıkarmak ise, yaşama dair edindikleri bilgilerin ışığında seçtikleri dünya görüşü ve toplumsal duruşlarıyla olur. Sanatçının özgünlüğü, içinde yaşadığı çağı olduğu kadar aynı zamanda geleceği de duyuran güçlü yapıtlar ortaya koymasındandır. Opera sanatçısı, çağdaş ozan, halk sanatçısı Ruhi Su da halkın kendi dili olan türkülerini kendi politik duruşu ve müzisyen kimliğinin süzgecinden geçirerek bu tür güçlü yapıtları müzik tarihimize bırakmıştır. Kendisinin de ifade ettiği gibi halkın türkülerıyla yoksulluğa ve zulme nasıl direndiğini görerek kendi müzisyen kimliğini nasıl oluşturacağına sabırlı ve dirençli bir çalışkanlıkla karar verir.

1912 Van doğumlu Ruhi Su, Birinci Dünya Savaşı'nda anne babasını kaybeder. Adana'da yoksul bir ailenin yanına evlatlık verilir. Oğlu Iğın Su "Babamın 1912'de Van'da doğması öksüzler yurdundan gelmesi, bugüne kadar hiçbir akrabasının çıkmaması düşünüldüğünde, Ermeni olma ihtimali hayli yüksek" demiştir. Ruhi Su ise kendini, "Birinci Dünya savaşının ortada bıraktığı çocuklardan biri" olarak tanımlamıştır her zaman. Altı yaşında yanında yaşadığı insanların öz ailesi olmadığını öğrenir ve kendi isteğiyle gittiği öksüzler yurdunda okul hayatıyla tanışır. Bu komünist aydın ve sanatçının öyküsünde, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışından başlayarak günümüze kadar devam eden katliamlar, savaşlar, darbeler ve bunun karşısında mücadelelerle dolu bir Türkiye tarihini izleriz.

Adana Öksüzler Yurdu'ndan (Dar'ül Eytam) Ankara Müzik Öğretmen Okulu'na gidebilmek için uzun ve zorlu bir mücadele vermesi gerekmiştir. Ankara Riyaseti Cumhuriyet Orkestrası'nda çalışırken Hasanoğlan Köy Enstitüsü'nde müzik öğretmenliğini de sürdürmüştür. Konservatuvarı opera sanatçısı olarak bitirmiş ve Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde 1952'ye kadar çalışabilmiştir. Batı müziği eğitimi almış olması onun Adana yaylalarında öğrenmeye başladığı türkülerle bağını hiçbir zaman koparmamış, operada çalışırken Ankara ve İstanbul Radyosu'nda yaptığı türkü programlarıyla tanınmıştır. Ama, söylediği Alevi deyişleri komünistlik propagandası kabul edilerek programının yayınlanmasına son verilir. Türkü formunda *On Beşlere Ağıt* (Mustafa Suphilerin öldürülmesi olayı için yazılmıştır) ve *Baladız Destanı*'ni yine bu dönemde yapar.

1951 TKP Tevkifatı sırasında daha sonra evlenecekleri yoldaşı Sıdika hanımla birlikte tutuklanır. Halk ozanı kimliği artık onun için yaşamının tek ifade alanı olacaktır. Sansaryan Han'da işkence altında yazdığı *Mahsus Mahal*, *Bu Nasıl İstanbul Zindan İçinde*, yine Adana Hapishanesi'ne götürülürken bestelediği *Hasan Dağı* onun sesinin ve müzik anlayışının en derin ve güçlü eserlerinden-

dir. Yaşamı boyunca egemenlerin kesintisiz baskısı ve takibi altında yaşamasına rağmen bir an olsun türkü söylemekten ve bestelemekten vazgeçmez. İlk kez Nâzım Hikmet'in şiirlerini besteleyen de odur: *Kuvayı Milliye Destanı*, *Şeyh Bedrettin Destanı*, *Üç Selvi*. Cezaevinde de bir koro kurar ve çevresindekilerden öğrendiği yeni türküleri derlemeye devam eder. Müziğin ortaklaştırıcı ve yaşam sevinci veren gücünü her yerde yeniden üretmiştir. Adana Cezaevi'nden sonra üç yıl Çumra'da sürgün kalır. Memleketin her yeri onun için çalışma alanıdır aslında, oradan Ankara'ya Çumra halkının coşkuyla izlediği bir konserle uğurlanır.

1959 yılında Ankara'da Sıdıka Su ve oğulları Ilgın Su ile yeniden başlayan hayatında işsizlik de büyük bir sorundur. Çevresindeki dostlarının desteğiyle film müzikleri yapar, kulüplerde türkü söyler ancak Demokrat Parti'nin sanata ve sanatçılara olan düşmanlığı nedeniyle ödün vermez komünist kimliğinden ötürü daha fazla baskı görür. 1960'ların kısa süren özgürlük ortamında İstanbul'a taşınır ve Taksim Belediye Gazinosu'nda söylemeye başlar. Aslında bu kulüpler sayesinde halk müzik geleneğini kentli, eğitilmiş kesimlerle buluşturan ilk kişi olur. Kendi müzik birikim ve deneyiminden süzerek yorumladığı türkülerle, dönemin sosyalist ve geniş anlamda tüm muhalif aydınlarını halk müziğiyle tanıştırmış ve onlara bu müziği sevdirmiş olur.

1965 yılında Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* adlı filminde söylediği *Serdar-ı Halımız Nolacak Kısa Çöp Uzundan Hakkın Alacak* türküsü nedeniyle *Dünya* gazetesi yazarı Bedii Faik tarafından dönemin Demirel hükümetine ihbar edilir. "Uyanınız" adlı makalesinde Faik, "Komünist mahkûm Ruhi Su'nun sesi herkesin kulaklarına kurşun gibi akıyordu" ifadesiyle anti-komünist bir kampanya başlatır. Bu sırada Ruhi Su, Yapı Kredi için dört yıl süren halk oyunlarının müziklerini derleme gibi büyük emek isteyen bir işi tamamlamıştır. Ancak, Kazım Taşkent bu kampanya ve baskılara dayanamayarak Ruhi Su'yu işten çıkarır. Kitap Sadi Yaver Ataman'ın adıyla basılır. Ruhi Su için bu, bardağı taşıran son damla olur ve yıllardır görünmez kılınmaya çalışılan emeğini bu kez mahkemede savunur ve davayı kazanır. Yine de, bu çalışmanın onun adıyla basılması ölümünden dört yıl sonrası bulacaktır.

Dostları onunla dayanışmanın bir başka yolunu bularak müzik dünyamızın klasiklerine girecek olan İMECE Plakları'nı çıkarmaya başlarlar. 1963 yılında başlayan, içinde Halet Çambel, Nejat Harmanlı, Sabahattin Eyüboğlu, Atilla Özkırımlı gibi aydınların bulunduğu kolektif bir çalışmadır bu. Abone listesi yapılarak kişi başına alınan 50 lira karşılığında 45'lik plaklar hazırlanır. Plaklarla birlikte dört ayrı dile çevrilmiş, türkülerin kendi tarihleri ve öykülerinden oluşan bir kitapçık da yollanır. Bu kolektif çaba bugün, Kalan Müzik şirketinin daha kapsamlı bir şekilde gerçekleştirmeye çalıştığı halk türkü ve şarkılarından oluşan albümlerin ilk örneğidir.

1975 yılında Dostlar Tiyatrosu'nda kurduğu Dostlar Korosu onun en önemli eğitim çalışmalarından biridir. Korodan bir sanatçının anlatımı, bu çalışmaların

bir korodan çok daha fazlası olduğunu anlamamızı sağlıyor. “Çok karanlık günlerden geçiyorduk. Hepimizin farklı politik görüşleri ve etnik kökenleri vardı. Ama bir gün bile bir sorun çıktığını hatırlamıyorum. Biz sadece türkü söylemedik Beethoven’ın 9. Senfonisi *Neşeye Övgü* şarkısını da söyledik. Bir Kürtçe ve bir İrlanda halk şarkısı öğrendik.” Sümeyra Çakır, Rahmi Saltuk ve günümüz Zaza kültürünün en önemli ozanlarından Mehmet Çanga da bu korodan yetişen halk sanatçılarıdır.

Bütün hayatı bir anlamda türkü arşivleme ve besteleme mücadelesiyle geçen Ruhi Su, 1980 darbesi sonrası kurulan Özal hükümeti döneminde pasaport alamadığı için yurt dışında tedavi olma şansını elde edemez. Son anlarında verilen tek çıkışa mahsus pasaportu reddeder. 1983 yılında, Şan Tiyatrosu’nda verdiği son konserle dostlarıyla vedalaşarak 20 Eylül 1985’te aramızdan ayrılır. Bu konserin düzenleyicileri arasında yer alan Zeynep Oral o gün Ruhi Su’nun programa konulmadan yasaklı olduğu halde sahneye çıktığını anlatırken dönemin atmosferini, bugünden farklı olmayan, “Öyle günlerdi ki barış sözcüğünü bile söylemek sakıncalıydı” diyerek anlatır.

Bu 73 yıllık yaşam öyküsü içinde, hepimizin bildiği, hayatının bir döneminde yaşadığı ve hâlâ yaşamaya devam ettiğimiz birçok şeyi barındırıyor. Ama bu yaşam öyküsünü ayrıcalıklı kılan sadece komünist bir sanatçının mücadele öyküsü olması değil bu ülkede yaşayan halkların müzik geleneği ile modern müzik arasındaki bağı incelikle örerememek emek kesimlerine armağan eden bir müzisyenin yaşamı olmasıdır. Aydınlanma düşüncesinin halkı ilerici yönde eğitime fikirlerine sıkı sıkıya bağlı olan Ruhi Su sadece halk ozanı değil, halk bilimcisi ve eğitimcisi olarak da çalışır. Halk türkülerinin değişime değil, değişen sanatçılara ihtiyacı olduğunu düşünerek. Yaşamı boyunca politik baskılara rağmen iyi bildiği Anadolu’yu köy köy gezerek derlemeler yapar. Bu derlemelerini halkın kendi dertlerini anlatma yetkinliğine göre seçer, bazen bu türkülerini olduğu gibi kullanırken bazen bir cümlesini alarak kendisi üstüne besteler yapar. Ona göre iyi türküyü söyleyebilmek için müzik eğitimi görülmesi şarttır ama bu yetmez; sanatçının içinde yaşadığı halkı da tanınması ve sevmesi gerekir. O türkülerin ne koşullarda çıktığını, türkülerin dilini iyi kullanmasını bilmesi gerekir. Türkü söylemenin sadece bir geleneği aktarma olmaması gerektiğini onu daha ileri bir kültüre taşıması gerektiğine inanır.

Cevat Çapan, Ruhi Su’yu benzer bir bakışla anlatır.

Ezgili Yürek kitabını hazırlarken Ruhi Su’nun aynı zamanda özgün bir şair olduğunu da gördüm. Orada yazdığı şiirleri bir araya getirdim. Bu şiirler de çok güzel şiirlerdi. Yani Ruhi Su bir türkü ustası olduğu kadar aynı zamanda bir şairdi. Zaten türkülerini seçtiği türkülerini söyleşinde de belli bir şairlik beğenisi vardı. Şair olarak baktığımız zaman o şiirlerde hem bizim geleneksel halk edebiyatımızın çok güçlü bir damarını görüyoruz hem de bu şiirlerin çok çağdaş, günümüz gerçeğini

dile getiren şiirler olduğunu görüyoruz.

Türkülerden öğrendiği üslupla döneminin işçi sınıfının sorunlarını anlatır. 1950'li yıllarda Almanya'ya giden işçilerin dramatik öykülerini anlatan *El Kapıları*, 1 Mayıs 1977 Taksim katliamını anlatan *Sabahın Sahibi Var* türkülerinin olduğu albümler gibi. Halkların yaşadıkları zulme, sömürüye, adaletsizliğe duydukları haklı öfkeyi ifade biçimi olan türküler bu yolla işçi sınıfı kültürüne katılarak çoğalmıştır.

Ruhi Su türkülerini derlerken halkı besteci olarak kabul eder ve bir icracı olarak ona kendi yorumu ve anlayışını katarak söyler. Burada onu özgün kılan şey, türkü yorumlarında ne katı bir otantiklik ya da romantik bir halk ideali yaratmadan ne de türkülerin ruhuna yabancılaşmadan kattığı ruhtur. Ezilen ve baskı gören halkın içinde türkülerin ortamında büyüyüp mücadelecı ve çalışkan ruhuyla kazandığı çağdaş müzik eğitimini sınıf bilinciyle yoğurarak son derece özgün ve duru bir üslup yaratır. Kendine ait bütün kimliklerini sınıfsal duruşunun içinde özgürce yaşayarak yaptığı müzikle kentli sol kesimlerin pek ilgisini çekmeyen halk kültürü arasında bir köprü kurar.

Hem türkülerini derlediği insanlar tarafından sevilerek sahiplenilir hem de çoğunluğu kentli sol aydınlardan oluşan dinleyicileri tarafından hayranlıkla izlenir. 1977 yılında BBC'ye verdiği bir röportajda sanatçı kimliğinin evrelerini şöyle ifade eder:

Halk ozanlarında da olduğu gibi birikim çağı, türkülerini derleme ve öğrenme çağı. Ayrıca, Pir Sultan'dan Nazım Hikmet'e geçmiş ya da çağdaş ozanları söyleme gereği de duydum. Mevcut ezgilerle ya da bestelediğim eserlerle söyledim bu ozanları. Bir de kendi sözlerim oldu, bir çağdaş ozan görünümündeyim. Ortanın kalıpları olan ezgi kalıplarından birine bağlayarak ya da yeni bir ezgi düşünerek yaptım. En çok doyuran dönemim ise çağımızın sorunları için yaptığım koleksiyon.

“Sanatçı da tıpkı bir çiftçi, bir demirci gibi işini hem diliyle, hem hüneriyle anlatabilmelidir.”

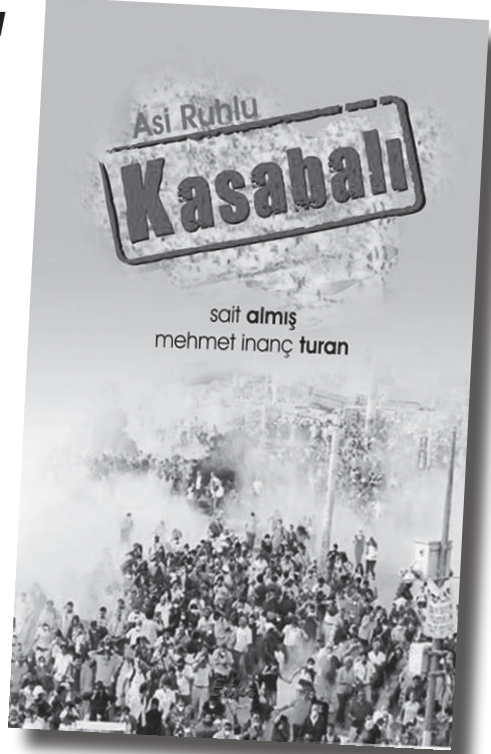
Ruhi Su'yu sevenlerin ve dinleyenlerin büyük bir çoğunluğu onu keman çalar-ken veya opera söylerken dinlememiş olabilir ancak onun sesini ve türkü söyleme biçimini bu gelenekten aldığını bilir ve bunu önemser. Ruhi Su'nun en özgün ve ayırıcı yanı iki farklı formu hiçbir yabancılaşma hissetmeden birleştirerek sözünü ve duygusunu güçlendirmesidir.

Onun müzikle olan ilişkisi tüm dünya halklarının ve egemenlerinin kavgaları arasından geçerek süzülerek olgunlaşmıştır. Davudî sesiyle billurlaşır ve bir kez daha anlarız ki tüm anonim ezgiler, halk şarkıları ve bestelenmiş müzikler aslında dünya emekçi halklarının bir tarihidir.

Kitap Tanıtımı

Asi Ruhlu Kasabalı

Asi Ruhlu Kasabalı
Sait Almış
Mehmet İnanç Turan
Etki Yayınları



Sait Almış ve Mehmet İnanç Turan'ın Asi Ruhlu Kasabalı adlı kitabı Etki Yayınlarından çıktı.

Kitap, Kasaba diye anılan Turgutlulu bir devrimci gencin gözünden, yetmişlerdeki devrimci mücadeleyi anlatıyor. Sözlü tarih çalışması olan kitapta öne çıkan konuların başında, tarihsel "Türkiye Komünist Partisi" (TKP) içinde yaşanan, ideolojik ayrışma ve bu süreçte yaşanan ölümlü olaylar var.

Daha sonra TKP içindeki muhalefetin lideri olan R.Yürükoğlu'nun, "İşçinin Sesi" örgütünde ortaya çıkan muhalefete karşı TKP merkezinin kendisine yapılan örgütsel baskıların aynısını kendisine muhalefet eden üyelerine karşı nasıl uyguladığı anlatılıyor.

Kitap solun çok eski bir hastalığına çözüm yolu arıyor. Kanayan yaranın üstünü örterek, pansuman yaparak iyileşmeyeceği, yaraya radikal çözümün neşter vurmak olduğunu savunuyor.

Sınıf kininin ve Kürt “umut”unun kamerası, sinemanın devrimci şairi

Şiar Rişvanoğlu

20 Şubat 2016, Yılmaz Güney’in Şehri.

YILMAZ GÜNEY DOĞU’YA

*O da herkes gibi geldi dünyaya
Kapkara bir üçgenden Kapkara bir kara
Ne yazıldı üstüne o kazılacak...
Kandan dâvalar, dâvadan kanlar
Mapuslar azatlar azaplar
Voltalar votkalar smitvetsonlar
Curalar bakaralar smitvetsonlar
Çocuklar çocuklar halklar...*

*Öyle bir dikildi ki havaya
O canhıraş zurna
O kapkara karadev bir yıldırım
Kızıl bir filim çıktı ortaya...
Yetmez cirmin bre iskatçı
Sığmaz kazdığın çukura
O fildişi fil
Hortumu kaldı baksan ya dışarıda!¹
Can Yücel*

¹ Can Yücel, *Güle Güle/Seslerin Sessizliği*, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 2014, s.31.

Şair bu şiirine, ilk baskısı 1994 yılında yapılan *Gezintiler* adlı kitabında da kimi değişikliklerle yer vermiştir.

Sene 1978, henüz daha 10 yaşında bir çocuğum. Yılmaz Güney yaşıyor. O günlerde beni yeni yeni sosyalist düşüncelerle tanıştırmaya başlayan babam ve ailemle Adana'nın ilk varoşlarından birinde, Denizli mahallesinde bir evde misafirlikteyiz. Ev yoksul mu yoksul, ama işçi sınıfının değerli evlatları olan ev sahipleri de (Her ikisi de Sivas'ın bir Kürt-Alevi köyünden 60'ların sonundaki göç dalgasıyla Adana'ya gelmiş olan Çukobirlik Çırçır fabrikasında çalışan devrimci bir baba ve gündelik temizlikçi bir annenin çocukları, yeğenleri, kuzenleri ile geniş aile meclisi) bir o kadar misafirperver ve dost canlısı. Mecliste baba dışında "komünist bıyıklı" bir takım ağabeyler ve güzel konuşan ablalar da mevcut. Belli ki devrimcilik bütün ailede var. Muhtemelen Alevi kültürünün de etkisiyle sohbetin ilerleyen saatlerinde bağlamalar, cümbüşler çıkıyor, Aşık Mahsuni'den, Ruhi Su'dan, Karacaoğlan'dan, Dadaloğlu'ndan, Pir Sultan'dan türküler, devrimci marşlar söyleniyor, Nâzım'dan, A.Kadir'den, Ahmet Arif'ten şiirler okunuyor, semah dönülüyor. Ev sahipleri yoksulların o evrensel "ahlâkı" gereği bize ardı ardına bir şeyler ikrâm edebilmek için çırpırırken ve şenlik havası sürerken gözlerim odanın sıvası dökülmüş duvarlarının ortasında kocaman bir fotoğrafa takılı kalıyor; Yılmaz Güney'in gülümseyen "çirkin" yüzüne. Orada, o an, **daha önceden sadece popüler (hatta o dönemlerin en popülerleri) bir isim olarak bildiğim bu adamın, ilerleyen yıllarda dünyayı değiştirebilme kabiliyet ve iradesine sahip tek sınıfın mensupları olduğunu öğreneceğim o işçi ve yoksul insanların hayatlarında ne çok yeri ve değeri olduğunu çocuk aklımla ve hayretle fark ediyorum.**

Sene 1996. Yirmili yaşlarımda sonunda bir yetişkinim. Yılmaz Güney öleli 12 yıl olmuş. Tansu Çiller-Mehmet Ağar ekibinin ünlü "1000 operasyon" dediği katliam, komplo, faili meçhul, köy boşaltma her türlü kirli savaş taktiğinin kullanıldığı, Kürt hevalerimizin ifadesiyle "93 Konsepti" doruğunda ve bütün Kürdistan'ı (ve zaman zaman Türkiye'yi de) kana bulamaya devam ediyor. Batman'ın (o zaman Siirt'in) Sason ilçesinin bir mezrasında, kır yoksulu bir Kürt ailesinin neredeyse mağaradan bozma evindeyiz. Aylardan Mart, ortalık kar, kış, tipi. İlginç bir rastlantı; *Yol* filmindeki Seyit Ali'nin (Tarık Akan) eşi Zine'yi (Şerif Sezer) sırtında taşıdığı filmin afişinde yer alan sahnenin de geçtiği bölüm gibi. Benim henüz lise sıralarında iken gözaltında tanıdığım, avukatlığını yapma onuruna eriştiğim, daha sonra ODTÜ Matematik Bölümü'nde okurken, okulu bırakıp onların deyişle "gerillaya katılmaya" karar vermiş dünyalar şirini, akıllısı Yekbûn'un paramparça edilmiş bedenini Van devlet hastanesinin morgundan bin bir güçlkle alıp uzun ve maceralı bir yolculuktan sonra köyüne getirmişiz.² Kızımızı toprağa verdiğimiz son ana kadar, korucuların, özel timcilerin,

2 Ne acı ki, Yekbûn'a reva görülen bu korkunç yöntem, 18 yıl sonra bu kez 10 Ağustos 2015 tarihinde Varto'da öldürüldükten işkence edilmiş bedeni sömürgeci askeri güçlerce teşhir edilen PKK gerillası Ekin Wan (Kevser Eltürk) örneğinde tekrarlanacaktı.

JİTEM'cilerin gölgesinde son derece gerilimli ve şiddet dolu bir cenaze töreninin ardından hemen hemen sabaha karşı eve giriyoruz. Gaz lambası yakılıyor, yerde yatak yorganlar, bir köşede yanan bir ocak ve üstünde çorba tenceresi. Açlıktan, yorgunluktan bitkin, ama daha çok acıdan ve öfkeden çatlamakta olan dostlarla sofraya oturuyoruz. Kalaylı bakır büyük taslara hepimiz aynı anda kaşıklarımızı daldırıyoruz ve bir an için kafamı kaldırıyorum ki; ocağın tam üzerindeki hizada duvarda ocağın görece parlak aydınlığında, Yekbûn'un dağda belli ki çok kötü koşullarda çekilmiş elinde Kalaşnikofuyla bütün güzelliğiyle gülümsediği, silik, hafif yırtık fotoğrafın hemen üstünde; bütün sıcaklığı ve heybetiyle bir yüz daha gülümsüyor; Yılmaz Güney. Meşhur pozlarından biri; yere çömelmiş, elinde sarma tütünden (kim bilir Muş tütünü mü, Bitlis mi, Adıyaman mı?) cıgarası. En yoksul, en "eğitimsiz", "medeniyet"ten en uzak mekânlardan birinde, Kürdistan'ın bu ücra köşesinde **bize bizimle sofraya oturup çorba kaşıklıyormuşçasına yakın olan bu adamın ezilen bir halk için, Kürt halkı için nasıl vazgeçilmez bir dost olduğunu artık yetişkin aklımla ama yine de hayretle ve o an yaşamakta olduğum bütün acıya rağmen mutlulukla fark ediyorum.**

Sene 2009, 41 yaşında artık olgun denebilecek yaşlarda bir insanım. Yılmaz Güney öleli 25 sene olmuş. Yerel seçimler için sosyalistler ve o dönem Kürtlerin partisi DTP ittifakı çerçevesinde yürüttüğümüz siyasi faaliyet günlerinde Adana'nın çevre köylerinden birinde, ilginç bir biçimde Yılmaz Güney'in doğduğu köy olan Yenice'ye hemen hemen 10 kilometre mesafede bulunan Solaklı köyünde, yoğunluklu olarak tarım emekçilerinin/işçilerinin bulunduğu kadınlı-erkekli bir toplantı için bir kahvedeyiz. Konuşma içinde işçi sınıfının, emekçilerin Çukurova'sından bahsederken sözü arabacı Cabbar'a, Yılmaz Güney'e getirince alkışlar ve zılgıtlar en üst seviyeye çıkıyor. Çıkarken bakıyorum ki, kahvenin bütün duvarları zaten Yılmaz Güney'in fotoğrafları ile dolu. Devam eden günlerde bu sahneyi, yani işçilere, emekçilere, Kürt halkının evlatlarına, yoksullara, ezilenlere kendi yaşamlarından örnek vermeye çalışırken sözü Yılmaz Güney'e getirdiğimizde kopan o alkış, zılgıt ve bunların arkasındaki o müthiş yoğun duygu ve coşku fırtınasını onlarca, yüzlerce kez yaşıyoruz. Ölümünün üzerinden 25 sene geçmesine rağmen, **belki hiçbir filmi seyretmedikleri, hiçbir eserini okumadıkları bu adamın filmlerinin ve eserlerinin gerçek kahramanları olan bu insanların yaşamında azalmadığı gibi giderek daha da artan değerini olgunlaşmaya başlayan aklımla artık çok daha iyi ama yine de hayretle fark ediyorum.**

Benim bu ve buna benzer nice sahnelerde fark ettiğim ve Yılmaz Güney'i Anadolu ve Kürdistan coğrafyasında eşsiz, dünyada da benzerleriyle birlikte nadide kılan özelliğini çağımızın yaşayan en büyük Marksist sanat eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilen John Berger, bir söyleşisinde şöyle anlatıyor: "*Sanatçının tarihsel anlamda gerçek değerini, toplumsal alanda sahici karşılığını görmek için galerilere, sergi salonlarına, ödül törenlerine değil, varoşla-*

ra, sokaklara, fabrikalara, köylere, halkın, sıradan insanların yaşam alanlarına bakmak gerek”.³

Yılmaz Güney, John Berger’a cevap verir gibi, kariyerinin henüz daha ilk başlarında şöyle demiştir: “Beni Beyoğlu’ndan, Yeşilçam’dan sormayın, halkımdan sorun.”⁴

Gerçekten de Yılmaz Çukurova’dadır, Siverek’tedir, Muş’tadır, İmralı’dadır.⁵ Kâh tarlaların içinde çapada, kâh ormanda odunda, kâh gecekinduda açlıkta, kâh mahpusta işkencededir o.

İşte sadece adını duyduklarında bile yüz binlerce, belki de milyonlarca işçinin, emekçinin, yoksul köylünün, ezilenin içini hâlâ titreten, milyonlarca Kürdün göğsünü kabartan, Adana ve Çukurova toprakları başta olmak üzere bütün Kürdistan ve Türkiye coğrafyasında Yılmaz adını taşıyan on binlerce (bir kısmı artık büyümüş) çocuğa adını verdiren onun bu özelliği idi. **Gündelik yaşamın çarkları içinde an be an ömrünü tüketen sıradan insanların, ayaktakımının, reңberlerin, arabacıların, işçilerin, emekçilerin, mahkûmların, sokak çocuklarının, “tutunamayan”ların yaşamına ayna tutması.** İçinden geldiği toplumu; güzelliği ve çirkinliği, dostluğu ve kalleşliği, yoksulluğu ve zenginliği, alçaklığı ve yüceliği, velhasıl bütün çelişkileri ile yansıtması. Ama bunu yaparken de hep ezilenlerin gözüyle bakması. Bunu şöyle ifade ediyor Nisan 1977’de Kayseri Cezaevi’nde doğum günü vesilesiyle komün arkadaşlarına yaptığı konuşmada:

Kimin saflarında olacağız? Hangi safları seçersek seçelim, seçtiğimiz saflar bize çeşitli görevler yükler. **Bu görevlerin yerine getirilmesi, bizi sınıfsal değerlere göre adlandırır. Ya ezilen halkların ve sınıfların fedakâr, yiğit, bilinçli, unutulmaz savaşçıları olarak, bilinen-bilinmeyen kahramanları olarak tarihe geçeriz...** Ya da halk düşmanları olarak, nefretle anılarak tarihin kara sayfalarına, tarihin çöplüğüne... Ya anamıza, babamıza, karımıza ve çocuklarımıza, bizden sonraki kuşaklara şerefli insanların mirasını bırakırız... Ya da onların, yakınlarımızın, uzun bir süre utanacakları, hatırladıkça yüzlerini kızartacak acı bir miras. Biz, çocuklarımızı za şerefli, onurlu bir miras bırakmalıyız.⁶ (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Bu yönüyle bu coğrafyada ya da başka yerlerde belki bir dizi sanatçıyla karşılaştırılabilir, ama başka bir anlamda belki bir tek kişi var Yılmaz Güney’le benzerlik kurulabilecek: Che Guevara. Evet, Latin ve Güney Amerika’da Che nasıl sıradan insanların, halkın Terry Eagleton’un deyişiyle aslında “anti-kahraman” olan bir kahramanı olarak neredeyse bir “aziz” gibi anılıyorsa, burada, bu topraklarda elbette politik kimliği ile de birlikte ama daha çok

3 Aktaran Zeynep Oral, *Milliyet Sanat Dergisi*, sayı 253, İstanbul, s.21.

4 Hasan Kıyafet, *Mahpus Yılmaz Güney*, İstanbul: Ceylan Yayınları, 2004, s.10.

5 Yılmaz Güney mahpusluğunun bir kısmını (1976-1978) İmralı Cezaevi’nde geçirmiştir.

6 Ahmet Kahraman, *Yılmaz Güney Efsanesi*, Ankara: Verso Yayınları, 1992, s.107.

kültürel alanda yaşayan efsanevi bir “kahramanı”dır Yılmaz Güney. Tıpkı politik figür olarak Türkiye için Deniz Gezmiş, ya da Kürdistan için Kemal Pir ya da Mazlum Doğan gibi. Onun kitleler tarafından nasıl ilginç bir biçimde sahiplenildiğini büyük oyuncu ve onun can dostlarından Tuncel Kurtiz şöyle anlatıyor:

Bir dostum anlatmıştı. Anadolu’da bir kahvede Yılmaz Güney’in “Çirkin Kral” olarak ünlendiği ilk dönem filmlerinden biri seyrediliyor. Yılmaz bir sahnede pusuya düşürülmüş, bütün kahve bir anda ayağa kalkıyor ve hep bir ağızdan bağırıyor: ‘Dostum dikkat et arkadalar!’. Ben başka hiçbir oyuncu için böyle bir şey duymadım. Bu onun sıradanlığının ve halka aktardığı sevginin gücüdür.”⁷

Bu gücün esprisini daha sonra kendisi de anlatacaktır: “*Ben oyuncu olarak halkın giyiminden, davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum. Zaten olamazdım ki. Ben zaten kendimi oynuyordum. Şöyle bir durumum var: Yaptığım bütün filmlerde benden bir parça vardır.*”⁸

“Onurlu bir direncin tarihi”:

yoksulluk ve emekle yoğrulan trajedi dolu bir yaşam

1 Nisan 1937’de topraksız, yoksul bir köylü ailesinin, Vartolu Kürt bir anne ile Siverekli Zaza bir babanın iki çocuğundan biri olarak Adana’nın Yenice köyünde dünyaya gelen Yılmaz Güney’in asıl adı Yılmaz Pütün. Kendi ifadesine göre “pütün”ün anlamı “kırılması zor, sert bir meyve çekirdeği”. Emekçilik hayatına dokuz yaşında dana güderek, çobanlıkla başlayan Güney, pamuk işçiliğinden, gazoz satıcılığına, simitçiliğe, kuryeliğe kadar birçok işte çalıştı. Adana’da lisede okurken *Doruk* adında bir sanat dergisi çıkardı. Sinemaya ilk adımını ise tam bu yıllarda bisikletiyle sinemadan sinemaya 16 milimetrelik film bobinleri taşıyarak attı. O günleri şöyle anlatır:

Sinemayla karşılaşmam 13 yaşındayken oldu. Kavgalı dövüşlü filmlerin gösterildiği fukara sinemalarına gidiyorduk. Kendimizi daha rahat hissediyorduk bu sinemalarda. Mesela bir Galatasaray Sineması vardı, çok güzeldi. Önünden geçer bakardık ama çok lükstü gitmeye korkardık. İstesek parasını verip girebilirdik. Ama ne kıyafetimizi ne de yapımızı uygun görmezdik o sinemaya.⁹

Sanata, edebiyata olan ilgisi sonucu öyküler yazmaya başladı. 1956 yılında *On Üç* adlı dergide kaleme aldığı *3 Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri* adlı öyküsünde komünizm propagandası yaptığı gerekçesiyle, henüz 18 yaşında takibata uğradı

7 Tuncel Kurtiz, “Yılmaz Güney’i Anlatıyor”, *Güney Dergisi*, sayı 31, Ocak-Şubat-Mart 2005, s.14.

8 Ahmet Kahraman, age., s. 139.

9 Yılmaz Güney, *Güney Dergisi*, sayı 12, Nisan-Mayıs-Haziran 2000, s.22.

ve hakkında dava açıldı. Öyküden ceza almasına neden olan paragraf şöyleydi: (Okurun dikkatini -aynı zamanda bir hukukçu olarak- çekmek isterim. Sene 2016 ve Türkiye’de hâlâ bu ve benzer trajikomik bahanelerle davalar açılıyor, onlarca yıllık cezalar veriliyor. Sadece gerekçe olarak, o zaman tehlike olan “komünizm” yerine, bugün Kürtlerle ilgili herhangi bir siyasi talep, meselâ en sıradanı olan “barış” gelmiş durumda).

İğrenerek baktı -iyice iğrenememişti-. Yüzü daha bir buruştu. Yapmacıklı bir si-
nirle “Siz böylesiniz işte” dedi. En iyiniz bile böyle. Kendi çıkarlarınız için neler
yapmazsınız. İşçiymiş. Basit bir işçiymiş -seyircilerin durumlarını da görmek ist-
tiyordu- ben bir işçiyim. Beni basit görmezsin değil mi? İşine yararım. Keyfini
getiririm; doğru değil mi söylediklerim-söyledikleri doğrudu. Birinci şahıs doğru
demiyordu-. Ah domuzlar sizi. Bir gün hepinizin topunuzu attıracaklar ya; dur
bakalım ne zaman.¹⁰

1957 senesinde, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesini bırakarak, sinema-
ya yakın olmak için İktisat Fakültesi’nde okumak üzere İstanbul’a geldi, fakat
üniversiteye devam edemedi. Dar Film’in İstanbul bürosunda çalışırken Atıf
Yılmaz’la tanıştı ve onun asistanlığını yapmaya başladı. Bu tanışma onun haya-
tının dönüm noktası oldu ve onun desteğiyle sinema çalışmalarına başladı. 1959
yılında, Atıf Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı *Bu Vatanın Çocukları* ve *Alageyik*
isimli filmlerin hem Yaşar Kemal ile birlikte senaryosunu yazdı, hem de ilkin-
de küçük bir rol, ikincisinde ise ilk kez başrol oynadı. Bunun dışında, yine Atıf
Yılmaz’ın yönetmenliğini yaptığı *Karacaoğlan’ın Karasevdası*’nda da yönetmen
yardımcılığı görevini üstlendi. Bu arada 1960 yılında, 1956’dan beri süren yar-
gılama sonuçlandı 1.5 yıl ağır hapis ve 6 ay sürgün cezasına çarptırıldı ve bu
nedenle üniversite eğitimini bırakmak zorunda kaldı. 1961’in Mayıs ayında baş-
layan cezaevi macerası 1962 Aralık’ında sona erdi. **Bu süreç Yılmaz Güney’in
yaşamının muhasebesini yaptığı ve hem entelektüel, hem de politik anlam-
da düşüncesinin olgunlaşma dönemi oldu.** Sürgün dönemini ise 6 ay boyunca
Konya’da geçirdi. Şehir dışına çıkması yasaktı, her akşam karakola imza veriyor-
du. Bu süreci sürekli okuyarak, öğrenerek, yazarak geçirmeye çalıştı. Güney daha
sonra yaşamının o dönemini şöyle anlatır:

Önümdeki tek yol, kendimi hayatın okulunda, hayatın kabul ettiği ve dayattığı
öğretmenler aracılığı ile eğitmektir. Öyle yaptım... Kitaplar, sinema, iş, cezaevi,
acımasızlık, hayatın katı kuralları, toplumsal baskılar, kahpelikler, yiğitler... Kar-
şılaştığım zorlukları yenmek için direnmek ve kararlılık... Öğretmenlerimden biri
“zor”dur...¹¹

¹⁰ Ahmet Kahraman, age., s.145.

¹¹ Yılmaz Güney, *Güney Dergisi*, sayı 12, Nisan-Mayıs-Haziran 2000, s.18.

1963 yılında kaldığı yerden devam eden Yılmaz Güney, o dönemde daha çok “macera” ve bugün “aksiyon” adı verilen türün yerli özelliklerini taşıyan nitelikte filmler çekti. Yönetmen olarak ilk filmi olan, senaryosunu yazdığı ve başrolünde oynadığı *İkisi De Cesurdu*’da ilk filmlerinin ana teması haline gelecek olan ve **ezilen, hor görülen Anadolu insanının otoriteye bir biçimde isyan eden kahramanı olan “delikanlı” figürünü işlemeye başladı.**

Sinema endüstrisindeki İstanbul egemenliği ile mücadele eden bütün Anadolu prodüksiyon firmaları Yılmaz Güney ile çalışmak için sıraya girer. Güney, o dönemdeki filmlerini gerçekçi bir özeleştirici ve tevazu ile şöyle tanımlayacaktır: *“Elbette çoğu ideolojik ya da siyasi anlamda hatalar içeriyordu; bazıları reformistti; bazıları anarşistti denilebilir; bazılarının da lümpen yönleri vardı. Fakat tüm bu tecrübeler halkla, kitlelerle geniş ve çok sıkı ilişkiler kurmama izin verdi.”*¹²

Güney, 1965’e geldiğinde, cezaevindeyken düşlerini kurduğu popüleriteye erişmiştir. Sinemanın en ünlü aktörü, kültür dünyasının ve fırtınalı aşkları ve kendine özgü çığlıkları ile de magazin âleminin en çok izlenen figürüdür. Lüks arabalara olan tutkusu, hız merakı, aynı anda birkaç ünlü kadınla birlikte oluşu, özellikle yine o dönemin ünlü sanatçılarından (aynı zamanda Türkiye Güzeli) Nebahat Çehre’ye uyguladığı şiddet hikayeleri hep gündemdedir. “Çirkin Kral” lakabını aldığı bu dönemde en önemli çalışması, senaryosunu kendisinin yazdığı, Lütfü Akad’ın yönettiği bir film olan *Hudutların Kanunu* olur. İlerleyen yıllarda oyunculuğunu olağanüstü düzeyde geliştiren Yılmaz Güney, sade, sıradan, abartısız ve yalın oyunculuk anlayışı sayesinde Türk sinemasının alışık olmadığı yakışıklı olmak bir yana, düpedüz “çirkin” olan yeni bir “jön” tiplmesi getirir. Ayhan Işık, Ediz Hun, Göksel Arsoy gibi **yakışıklı, salon erkeği jönlerinden sıkılmış olan halk, her koşulda mazlumun yanında olan, ezilen, hor görülen ancak gerektiğinde isyan eden ve bu isyanın bedelini her koşulda acı çekerek ödeyen, sahip olduğu her şeyi, dostluk değerleri uğruna feda edebilecek bu yeni “delikanlı” tipini bağrına basacaktır.** Bu durumu Temel Demirer sembolik bir biçimde şöyle anlatır: *“İçinden geldiği yoksul sınıflar onu öyle benimser ki: Yılmaz Güney sevgisi, yıllar sonra Diyarbakır’da, yoksul ve zengin çocukları arasında ‘sınıfsal’ bir ayrılığa dönüşür’. ‘Yilocular’la (Yılmaz Güney), ‘Cinocular’ (Cüneyt Arkın) grupları oluşur.”*¹³

Onu sıradan insanların “kahraman”ı yapan, sanat yaşamının tamamına ege-men olan “anti-kahraman” anlayışı işte bugünlerden başlar. 12 Mart 1971 darbesinden sonra pek çok sosyalist aydın, sanatçı, yazar gibi o da gözaltına alındı, bir haftalık gözaltı süresinin ardından resmi olmayan, sözlü bir emirle Nevşehir’e üç

12 Yılmaz Güney, *İnsan / Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*, İstanbul: Güney Filmcilik Yayınları, 1999, s.10.

13 Temel Demirer, “Yılmaz Güney’e Dair”, bkz. “<http://www.mehmetozer.net/index.php?sayfa=136>”

aylığına sürgün edildi. 1972 yılının 16 Mart'ında "THKP-C örgütüne yardım ve yataklık yaptığı" (ki gerçekten de Mahir Çayan ve arkadaşlarını buldukları yerden arabasıyla alarak evine getirmiş ve orada saklamıştır) gerekçesiyle 10 yıl ağır hapis ve sürgün cezasına mahkûm edildi. İçeride kaldığı süre boyunca sinema ve sanata ilişkin düşüncelerini; şiir ve öykülerini çeşitli dergilerde, 1978 sonrası dönemde ise bir grup arkadaşıyla çıkarmaya başladığı *Güney* (Bu arada yayının adının *Güney* olması da sol çevrelerde Yılmaz'ın egosantrizmi bağlamında çok tartışılmıştır) dergisinde yayınladı.¹⁴ 1974 affında serbest bırakıldı. Cezaevinden çıktığı yıl hâlâ konuşulan bir başyapıt olan; *Arkadaş* filmi çekti. Yine aynı yıl Eylül ayında *Endişe* adlı filmi çekerken Yumurtalık ilçesindeki bir gazinoda ilçe yargıci Sefa Mutlu'yu tabancayla vurarak öldürmekten tutuklandı ve 25 Ekim'de Ankara 1. Ağır Ceza Mahkemesi'nde başlayan yargılamaların sonucu 13 Temmuz 1976'da 19 yıl hapis cezasına çarptırıldı. Bu cinayeti Yılmaz Güney'in gerçekten işleyip işlemediği hâlâ tartışmalıdır. Zira görgü tanıklarının hemen hepsinin olay hakkındaki ifadeleri birbirleriyle çelişmektedir. Üstelik olay anında yanında bulunan ve cinayeti işlediğini itiraf eden yeğeni Abdullah Pütün'ün olaydan 7 yıl sonra 8 Temmuz 1981 tarihinde kimliği belirsiz kişilerce silahlı bir saldırı sonucu öldürülmesi durumu daha da şaibeli hale getirmektedir. Güney, bu durumu davanın duruşması sırasında verdiği ifadede sarf ettiği şu sözler ile ifade eder: "İnanıyorum ki hakim Sefa Mutlu'yu benim vurmadığımı sizler de biliyorsunuz. Fakat eliniz mecburdur. Bu koşullarda objektif davranmanız mümkün olmayacaktır. Bu karşılaştığım ilk haksızlık değildir. Son haksızlık da olmayacaktır."¹⁵

Güney'in sinema tutkusu cezaevinde daha da artarak, gelişerek ve derinleşerek devam eder. Bu dönemde senaryosunu yazdığı ve Kürdistan'daki feodal ilişkilerin izini sürerek bir düzen eleştirisi destanına dönüştürdüğü *Sürü*, Zeki Ökten tarafından; bugün bile hâlâ yurt içi ve yurt dışında tüm zamanların en iyi filmleri arasında gösterilen *Yol* ise Şerif Gören tarafından filme çekilir. *Yol* filmi daha sonra 1982 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde, büyük yönetmen Costa Gavras'ın Şili'de Pinochet darbesi döneminde geçen bir hikâyeyi anlattığı *Missing (Kayıp)* filmi ile birlikte Altın Palmiye ödülünü kazanır. **Bu ödülün ne anlama geldiğini kavramak için, o sene Cannes jürisinde büyük yazar Gabriel García Márquez'in bulunduğunu ve *Yol*'un yarıştığı diğer filmlerden birinin yine dünyanın sayılı yönetmenlerinden Jean-Luc Godard'a ait *Passion* filmi olduğunu hatırlamak yeterlidir.** *Güney* dergisinin 13. sayısındaki yazılarından dolayı Yılmaz hakkında sıkıyönetim mahkemesi tarafından: "komünizm propagandası yapmak", "milli duyguları zayıflatmak", "halkı suç işlemeye

14 Bu dergi ilk olarak 1978 Ocak ayında ilkin *Güney Aylık Kültür ve Sanat Dergisi* adıyla, ikinci sayısında *Yeni Güney Aylık Kültür ve Sanat Dergisi* adıyla, daha sonra da *Proleter Devrimci Kültür Mücadelesinde Güney* adıyla yayımlandı. Şubat 1979'da da 13. sayısında dönemin Sıkıyönetim Komutanlığı kararıyla kapatıldı.

15 Ahmet Kahraman, age., s.246.

teşvik etmek”, “suç sayılan fiilleri övmek” ve “devletin içte ve dışta itibarını sarsmak” suçlarından dolayı 10 ayrı dava açıldı, toplam yüz yıla yakın ceza istendi. Bunun üzerine 1981 sonbaharına kadar yaklaşık 12 yılını, ikisi yarı-açık olmak üzere on beş cezaevinde geçirmiş olan Güney, 1981 Ekim’inde izinli olarak çıktığı Isparta Yarı-açık Cezaevi’ne bir daha dönmeyerek geri kalan ve sadece 3 yıl daha sürecek olan yaşamını yurtdışında sürgün olarak geçirir.

Güney sanatındaki dönüşümcü, devrimci çizgiyi, çıktığı topraklara, işçi sınıfının ve ezilen Kürt halkının mücadelesine bağlılığını ise şu sözleriyle ifade etmiştir:

Devrimci sanatçı, devrimci tabiatı gereği militandır, yenileştirici ve değiştiricidir. Toplumsal kurtuluş mücadelesinden ayrı düşünülemez... Devrimci mücadeleye organik bir biçimde bağlı olmalıdır. **Bu nedenle, devrimci bir sanatçı, o ülkenin devrimci mücadelesinin hedefleri ve görevleri doğrultusunda görevlerle yüküldür. O her şeyden önce bir devrimcidir, militandır, sanatı devrimin bir aracıdır, bir silahıdır.**¹⁶ (Vurgu bana ait-Ş.R.)

Güney cezaevinden firar ettikten sonra “ülkeye dön” çağrısına uymadığı için 1983’te Türk vatandaşlığından çıkartıldı ve Türkiye’den ayrıldıktan sonraki aylarda, hakkında açılan üç dava sonuçlandı ve toplam 20 yıl ağır hapis, 7 yıla yakın da sürgün cezası aldı. Sürgün yıllarında Fransa’da Cannes’da ödül aldığı *Yol* filminin kurgusunu tekrar yaptı. 1983’te, bir çocuk cezaevinde yaşananları anlattığı, senaryosunu yazıp yönettiği *Duvar (Le Mur)* filmini çekti. Yılmaz Güney’in yaşamını belki de en özlü biçimde, aynı zamanda yakın arkadaşı olan Onat Kutlar tanımlamıştır: “*Adana’nın Yenice kasabasından, hem gülümseyen, hem hırçın, hem isyancı yüzüyle çıkıp acılarla dolu çetin yollardan geçerek Paris’e ulaşan Yılmaz Güney’in yaşamı, onurlu bir direncin tarihidir.*”¹⁷

Önce komünist, sonra sinemacı: devrimci bir sinema, militan bir sanat

Sanatçı dünyayı değiştiremez ama,
dünyayı değiştirebilecek güçte kişilerin
düşüncelerini etkileyebilir.

Herbert Marcuse

Güney’in bütün bu eserlerine ve filmlerine damgasını vuran estetik anlayışını, sanatı nasıl kavradığını, sinemayı nasıl değerlendirdiğini en çarpıcı biçimde şu sözleri yansıtır:

¹⁶ Ahmet Kahraman. age., s.. 117.

¹⁷ Aktaran Temel Demirel, “Bizim Çirkin Kral 1”, bkz. <http://www.mehmetozet.net/index.php?sayfa=21>

Sanatsal çabalar, çalışmalar sınıf mücadelesinden ve bunun bir ifadesinden siyasal mücadeleden kopuk ele alınamaz. **Ben bir kavga adamıyım, sinemam da bir kavganın, halkımın kurtuluş savaşının sinemasıdır.** Bugüne kadar, gücümün ve bilincimin elverdiği oranda kavganın içinde yer aldım. Bu nedenle, sanatçı kişiliğimin yanında siyasi bir kişiliğim de var ve bunlar birbirinden ayrı değildir. (...) Safım açık ve bellidir; **Emekçi yoksul halkımın safında, bilimsel sosyalizme inanan sosyalizmin acemi bir sanatçısıyım. Bütün olanaklarımla kurtuluş mücadelesinin içinde yer almaya çalışacağım.** Bu yüzden başıma gelecek belaları göğüslemeye şimdiden hazırım. Hak yolunda, halk için ölüm en şerefli ölümdür. (...) Benim anladığım sanat, sınıf mücadelesinin en ihmal edilemez silahlarından birisidir. (...) Gerçek devrimci sanatçı, memleketin ekonomik durumuyla yakından ilgilenendir. Kendisini bunun dışında gördüğü an sanatçı niteliğini yitirir. **Bir sanatçı eylemin dışında olduğu zaman eski devirlerin sanatçısı olur.** Yazar bozar, o kadar.¹⁸ (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Aynı anlayışı Sovyet devriminin Lenin’le birlikte iki önderinden biri olma sıfatı nedeniyle edebiyatla/sanatla içiçeliği pek fazla bilinmeyen, oysa sanat üzerine, edebiyat ve şiir üzerine onlarca makalesi ve konuşması ve aşağıdaki alıntıyı yapacağımız bir kitabı bulunan Lev Trotskiy benzer bir biçimde, farklı ifadelerle tanımlar. Hatırlatmak gerekirse; Trotskiy dönemin sanat dünyasına farklı bir devrimci soluk getirmiş olan, daha sonra ünlü Meksikalı ressam Diego Rivera tarafından da imzalanmış olan 1938 tarihli *Bağımsız ve devrimci bir sanat için manifesto*’yu Andre Breton’la birlikte hazırlamıştır.¹⁹ *Sanat ve Edebiyat* kitabında benzer bir bakışı sürdürür:

Sanatın, bizim dönemimizin çalkantılarına ilgisiz kalacağını ileri sürmek gülünçtür, saçmadır, aptallığın zirvesidir. **Olaylar, insanlar tarafından hazırlanır, insanlar tarafından yapılır, sonra da insanları etkiler ve onları değiştirir.** Sanat, olayları yapan ya da yaşayan insanların hayatını doğrudan ya da dolaylı olarak yansıtır. En anıtsalından en mahremine kadar bütün sanatlar için geçerlidir bu (...) **Devrim, kolektif insanın tek efendi olması zorunluluğudur** ve bu insanın gücünün doğal kuvvetler hakkındaki bilgisine ve onları kullanma olanaklarına bağlı olduğu düşüncesinden hareket eder. **Bu yeni sanatın kötümserlikle, kuşkuculukla ve bütün diğer ruhsal çöküş biçimleriyle bağdaşması mümkün değildir. Bu sanat, gerçekçi, etkin, canlı ve kolektivisttir ve geleceğe sınırsız bir yaratıcı inançla bağlıdır.**²⁰ (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Yılmaz Güney’in yaşamındaki ve sanatındaki dönüşüm tam da Trotskiy’in dediği gibi olmuş; Güney “**olayları kendi hazırlamış, yapmış**”, daha sonra da

18 Aktaran Temel Demirel, “Kötü Ettin N’Oldu Sana Nihat Gardaş - Ya Da Bizim Yılmaz İçin”, bkz. <http://www.mehmetozer.net/index.php?sayfa=22>

19 Bu Manifestonun tam metni Özgür Öztürk çevirisiyle bu sayıda yer almaktadır.

20 Leon Trotskiy, *Edebiyat ve Devrim*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1989, s.9. s.12.

“olaylar kendisini etkilemiş ve değiştirmiştir”. Yılmaz’ın kendisi de sanatı da Trotskiy’in kelimelerinin tam anlamıyla; **“gerçekçi, etkin, canlı ve kolektivisttir ve geleceğe sınırsız bir yaratıcı inançla bağlıdır.”**

Sinema ve edebiyat hayatının en verimli yıllarını cezaevlerinde geçiren Yılmaz Güney’in sinema yaşamını sayılarla ifade etmek gerekirse ortaya çıkan tablo şöyledir: yönetmeni olduğu 24 film, başrol oynadığı 104 film, senaryosunu yazdığı 50 film, senaryosuna katkıda bulunduğu 6 film, yani tüm bunları toplarsak emek verilen 184 film ve Türkiye sinemasına adanan çeyrek yüzyıl (1958-1983).

Özellikle 60’ların sonu ve 70’li yılların başında (*Umut* filminden sonra) hemen her filmi, Kayseri gibi muhafazakâr bir ilde bile aylarca gösterilir, Türkiye çapında yaklaşık 6-8 milyon izleyiciye ulaşır. Türkiye nüfusunun 30 milyon olduğu 1968’de *Seyyit Han* filmi tam 8,5 milyon kişi izlemiştir. Bu Türkiye sineması için halen, bugün bile muazzam bir rakamdır.

Güney’in sinema ile iç içe geçmiş olan edebiyatçı kimliği de ciddi olarak değerlendirilmesi gereken bir alandır. *Salpa, Baba, Sanık* ve 1972’de ilk kez verilen Orhan Kemal Öykü Ödülü’nü alan *Boynu Bükük Öldüler* romanları, *Soba, Pencere Camı ve İki Ekmek İstiyoruz, Zavallılar, Oğluma Hikayeler, Ölüm Beni Çağırıyor, Gençlik Hikayeleri* ve *Hücrem* adlı öykü kitapları, *Acı, Yol, Aç Kurtlar, Sonsuz Bekleyiş, Bir Gün Mutlaka, Zavallılar, Arkadaş, Endişe, Seyyit Han, Umut, Umutsuzlar, Sürü* ve *Ağıt* adlı tiyatro oyunları, *Selimiye Mektupları* adlı anı-deneme kitapları, onlarca makale ve denemesi onun entelektüel birikimini, ilerleme çizgisini açıkça ortaya koyar. Hemşerileri Yaşar Kemal’den, Orhan Kemal’den esintiler içeren üslubu, zengin ve güçlü betimlemeleri, adım adım sosyalizm, hatta zaman zaman açıkça Marksizm ile daha da iç içe geçerek olgunlaşmıştır. Edebiyat alanındaki eserlerinden bu iki boyuta ilişkin iki örnek aktaralım: İlki 1972 Orhan Kemal Roman Ödülü’nü alan romanı *Boynu Bükük Öldüler*’den:

Tarlalar duman duman tüter, yanar kavrulur... toprak yanar, toprağın insanları yanar. Yedikleri arpa ekmeği, imansız ayran, yarmadır. Ağızları, dudakları yaralarla dolar. Yüz derileri azar azar soyulur, benekli hastalıklı yüzler güneşin altında kalır... Suları kan gibidir içilmez... Çakır dikenlerinin yırttığı ayaklar, insan ayağından çok hayvan ayağına benzer. Topukları yarılmıştır... Güneş, dost değildir artık... Toprak yalınlanır, alın teri, kan gibi toprağa düşer. Yüzlerde, yıllar yılının tevekkülü vardır. O eski yazlarda, o eski tarlalarda ölmüş, ölümüyle toprağı beslemiş insanların türküsü, yorgun ve yavan söylenir...²¹

Nasıl güçlü bir anlatım, nasıl şiirsel bir tasvir!

İkincisi ise Yılmaz Güney’in *Selimiye Üçlüsü*’nü oluşturan kitaplarından biri olan *Sanık*’tan. Kitabının kahramanı, 12 Mart 1971 darbesinden sonra opera bi-

21 Yılmaz Güney, *Boynu Bükük Öldüler*, İstanbul: Güney Yayınları, 2005, s.17.

nası ve tersane yangını olayları nedeniyle “sabotaj davası” sanığı olarak tutuklanan ve ünlü “Ziverbey Köşkü” işkencelerinden geçen Yaşar Yılmaz’dır. Yaşar **en ağır işkenceler karşısında bile teslim olmaz, politik kimliğini ve cesaretini korumayı başarır ve insanın direnme iradesini, dönüşebilme gücünü ortaya koyar:** “*Evet, diyor Yaşar... Eli ayağı zincirli ve gözleri bağlı bir avuç insanı yendiniz. Tankınız, topunuz, uçaklarınız zafer kazandı. Ama onların yüreklerine ektiğiniz kini, sınıf kinini yenebilecek misiniz? Milyonlarca işçinin, köylünün kinini yenebilecek misiniz?*”²² **Nasıl yüksek sesli bir bilinç, nasıl bir direniş sorgusu!**

Oyunları ile, filmleri ile, senaryoları ile, oyunculuğu ile hep aynı şeyin peşindedir Güney. **Anlattığı hikâyeler üzerinden dönemin toplumsal sorunlarına, sistemin açmazlarına, sınıf çelişkilerine, adaletsizliklere, önyargılara, feodal baskılara/sınırlamalara, Kürt halkının ezilmişliğine, engellemelere, burjuva ahlâkına ve kültürüne neşter vurmak, kişisel gibi görünen en küçük soruna bile (hayatının bir aşamasından sonra) sosyalist bir mercekle yaklaşmak ve her seferinde bir biçimde topluma ve geleceğe ilişkin taşıdığı “umut”u aşılama.**

Sinemayı kitlelerin eğlenme ve hoşça vakit geçirme aracı olmaktan çıkarıp, onları sinema yoluyla Nâzım’ın ifadesiyle “büyük insanlığın” acıları, sevinçleri, sorunları, çileleri, aşkları, arkadaşlıkları, dramaları, mutlulukları, sarhoşlukları, çıldırmışlıkları ile, meyhaneleri, hapishaneleri, duvarları ve dikenli telleri ile, yaşamın ta kendisi ile yüzleştirmek, onlara bu zalim ve köhne düzeni dönüştürme arzusunu ve gücünü taşımak!

Yılmaz’ın yaşama mükemmel bir şekilde geçirmiş olduğu bu anlatım biçiminin tanımını büyük yönetmen De Sica şöyle yapar: “*Olağan hayatın masum portresi, izleyicilerin dünya görüşlerini değiştirme ve onu nasıl daha iyiye değiştirebilmeyi anlamalarında esinlenmeleri için yeterince güçlü olmalıdır*”²³

Güney’in izinden gittiği bu çizgiyi “Yeni Gerçekçilik” akımının adeta manifestosunu yazmış olan İtalyan sinemacı Lattuada da şu biçimde ifade ediyor:

Paçavralar içinde miyiz? Paçavralarımızı gösterelim. Yenildik mi? Felaketlerimize bakalım. Onları mafyaya mı, Hipokrit sofuluğa mı, konformizme mi, sorumlusuzluğa mı, hatalı eğitime mi borçluyuz?

Borçlarımızı acımasız bir serkeşlik aşkıyla ödeyelim ve dünya, gerçekte bu büyük savaşa heyecanla katılacak.(...) Hiçbir şey bir ulusun tüm temellerini sinemadan daha iyi ortaya koyamaz.²⁴

“Yeni Gerçekçilik” akımının en önemli yönetmenlerinden Vittorio De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* filmine olan benzerliğiyle dikkati çeken *Umut* (1970), Türkiye

22 Yılmaz Güney, *Sanık*, İstanbul: Güney Filmcilik Yayınları, 2002, s.124.

23 Aktaran Esra Biryıldız, *Sinemada Akımlar*, İstanbul: Beta Basım Yayınları, 2002, s.83.

24 Bkz.<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/italyanyenigercekciligi.html>

Sineması'nda yepyeni bir dönemin başlangıcı kabul edilir. 1968 yapımı *Seyyit Han (Toprağın Gelini)* filmi ise *Umut*'un "ana"sı sayılabilir. Güney'den önce de Türkiye Sineması'nda gerçekçi ve toplumsal sorunları irdeleyen önemli filmler yapılmıştı. (Bunlar arasından özellikle Metin Erksan'ın *Susuz Yaz*'ı ve Ö. Lütfi Akad'ın filmleri sayılabilir). Ancak *Umut*, "**mutlu son**"lara son vermesi ile **yoksullar, ezilenler için yaşamın trajikliğinin sıradan oluşunu ve çarpıcılığını sergilemesi ve nihayet son derece estetik ve örtük bir almotifle seyirciyi bir muhakemeye/ dönüşüme, değişime yönlendirmesi ile sinemada adeta devrim yaratmıştır.**

Cannes'da birlikte "Altın Palmiye"yi paylaştığı Costa Gavras bakın nasıl anlatıyor onun sinemasını:

Güney'in yapıtlarına bakıldığında onun bir "auteur-sinemacı" olduğu görülür. Her zaman 'auteur sineması' yapmıştır. Bu da aslında ülkesi için harika bir vitrindir. Tabii sanat bir ülkenin yalnızca iyi yönlerini göstermez, her şeyi söyleyebilmelidir. Bir ülke ancak böyle sevilir. (...) Biz doğu ülkeleri, eskiden ülkemizi şiir ve şarkıyla anlattık. Bu görüntü çağında, o da bunu filmleriyle yaptı.²⁵

Yılmaz Güney özellikle yönetmenlik döneminde hep sermaye ve egemen film endüstrisinden bağımsız kalmaya çalışmıştır. Onun için kendi yapım firmasını kurmuş, **sinemadaki İstanbul dükalığını kırmak için Anadolu'nun küçük, orta halli yapımcıları, Kürdistan'ın en ücra köşesindeki sinema salonları sahipleri ile birebir temas kurmaya çalışmıştır.** Bu anlamda gerçekten devrimci sanatçı/sinemacı kimliğini bütünsel olarak kavramak için Wim Wenders'in *Chambre 666/666 Numaralı Oda* adlı kısa filminde Jean-Luc Godard, R.W. Fassbinder, Steven Spielberg gibi dünyaca ünlü yönetmenlerle birlikte kendisine de sorduğu "*Sinema giderek ölü bir dil, şimdiden düşüşe geçmiş bir sanat haline mi geliyor?*" sorusuna verdiği cevaba bakmak gerek: "*(...) Genç bir sinemacı, kapitalist yapımcılarla çalışmaya başladığı anda bağımsızlığı elinden alınır. Ona belli parametreler verilir ve umut vaad etmeyi sürdürmek yerine, sinemanın düşüşününün bir parçası haline gelir. Trajedi işte buradadır; sanatçının ve sinemanın trajedisidir.*"²⁶

Yılmaz'ın sinemasının akımlar ve ekoller arasındaki konumuna ilişkin en güzel tespiti ise Ece Ayhan yapmıştır: "*Özellikle yabancı sinema yazarlarının kimisi Y. Güney'in filmlerini 'Yeni gerçekçi' olarak, kimisi 'şiirsel Gerçekçi' olarak, kimisi de 'Siyasal Sinema' olarak görmüşlerdir. Bence bu üççatal saptama da birleştirilirse Y. Güney'in 'sinemasal doğru'su biraz daha yakalanabilirdi gibime geliyor.*"²⁷

25 Esra Biryıldız, age. s.86.

26 *Güney Dergisi*, agm.

27 Aktaran Aziz Şah: <http://gercekgazetesi.net/kultur-sanat/yilmaz-guney-sinemasinin-son-anti->

Filmlerindeki sınıfsal yaklaşımı, sosyal olgulara ilişkin perspektifi son derece duru ve çarpıcı biçimde şöyle tanımlar Sungur Savran:

Yılmaz'ın sineması işçilerle, grevlerle, sendikalarla kaynaşmaz. Yılmaz bir az gelişmiş ülke komünisti olarak köylülüğün, özellikle içinden çıktığı yoksul Kürt köylülüğünün ve kentlerin yoksul varoşlarının öyküsünü anlatır. Bazen de sonradan tanıdığı, yarı-aydın, varlıklı İstanbul seçkinlerini. Ama köylülüğü o Yeşilçam klasiklerinin, başında kelebekler dolaşan “doğal ve naif” insana ilişkin pastoral saçmalıklarından da, köylülüğü ahmak sayıp onunla alay eden kaba kent küçük burjuvazisinin sözde komedilerinden de farklı biçimde ele almıştır. Ezilen, kıraç topraklarla boğuşan, ekmeğini taştan çıkartan bir köylülüktür onunki. **O bir Marksist olarak köylülüğü sadece mağdur gibi değil, bir aktör olarak, bir dinamik olarak da görüyordu.**²⁸ (Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Güney bütün bu çerçevede, şehirli modern proletaryanın, işçi sınıfının öncü kadrolarının değil ama ezilenlerin, yoksulların, emekçilerin, köylülerin hücrelerine kadar sızmış, Temel Demirer'in güzel tanımlamasıyla “kmerasını bir peşmergenin bazukasını kullandığı gibi kullanmıştır”.

Ulus Baker ise Yılmaz'ın sinemasının politikliğini ve özgünlüğünü şöyle yorumlar:

Güney, Rocha ile birlikte yeni bir “dalın” kurucusuydu: **buna modern politik sinema veya daha keskin bir terminolojiyle “ajitasyon sineması” adını verebiliriz.** Ama bu, daha derinden bakıldığında, Üçüncü Dünya insanının daha kolay görebileceği evrensel bir politik gerçekliğin kendini ortaya koymasıdır: günlük yaşamın her görünümünün, ailevi hayattan dışlanmışlığa, otobüs garında bilet alırken... jandarma tarafından üstünüz aranırken olduğu kadar sürünüzü şehre doğru gönderken -Kurban bayramına kadar... **her şeyin, ama her şeyin tam tamına “politik” olduğuna dair bir bilinçtir bu. (...)** Evet, **Yılmaz Güney sinemasının özelliği, eskiyle yeninin, feodal ile burjuvanın, ideolojiyle düşüncenin, bilinçle bilinç-dışının, bilinçlenmeyle öncesinin ardışıklığını değil, saçmalık düzeyine varan biraradalıklarının sunmasıdır.** Orada artık klasik politik sinemada olduğu haliyle Eski'den Yeni'ye (Eisenstein'in *Staroye i Novoye, Eski ve Yeni*, ya da *Genel Çizgi* diye anılan filminde olduğu gibi), özel hayattan toplumsal, politik ve kamusal hayata, bilinçsizlikten sinematografik “yumruk” sayesinde bilince geçiş, yükseliş ve bununla beraber kişisel, **özel olanla kamusal, politik olan arasındaki oynak sınırlar yoktur -kişisel olan her şey politiktir, politik olan her şey de kişisel...**²⁹ (Vurgular bana ait.-Ş.R.-)

kahramani-tuncel-kurtiz

28 <http://gercekgazetesi.net/gundemdekiler/komunarlarin-yani-basinda-yatar-arabaci-cabbar>

29 <http://www.korotonomedyana.net/kor/index.php?id=21,146,0,0,1,0>

Politik evrimi: Maoizmden “genel” bir sosyalizme ve sonunda Stalinizm eleştirisine

Yılmaz 1961’de cezaevinde kendisine iki senelik bir program yapar ve notlarında şöyle yazar: “Bir: roman yaz. İki: siyasi olarak belli hedeflerin var. **Kendine sosyalist diyorsun. Komünizm propagandasından ceza yedin. Bunu öğrenmeye çalış.** Üç: çıkınca ne yapacaksın, sanatla, sinemayla ilgileneceksin. O zaman sinemadaki taktiğin, stratejin, hedeflerin ne olacak? Bunları tespit et.”³⁰ (Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Bu programa uyan Yılmaz’ın edebiyatta ve esas olarak elbette sinemada adım adım yaşadığı gelişmeye **politik çizgisindeki de benzer bir evrilme ve dönüşüm eşlik edecektir.** Özellikle askerlik döneminde (1968-1970) Muş’ta, sosyalist literatürden birçok yayını okuma olanağı bulur. Ailesinin feodal geçmişinin de etkisiyle siyasi çizgisine Maoist bir pozisyonda başlayan Güney, dönemin hemen bütün gruplarının (Maoist, Stalinist ya da başka eğilimden olsun) karakterine uygun (ve ironik) bir biçimde kendisini “Marksist-Leninist” olarak tanımlar. 1974 yılında hapisten çıktığında sosyalist kimliği belirginleşir. Şöyle der bir söyleşisinde: “Safim açık ve bellidir. Emekçi yoksul halkımın safında bilimsel sosyalizme inanan, sosyalizm acemisi bir sanatçıyım. Bütün olanaklarımla kurtuluş mücadelesinin içinde olmaya çalışacağım...”

Yılmaz gerek kendi çıkardığı dergilerde (*Güney Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, *Yeni Güney Aylık Kültür ve Sanat Dergisi* ve *Proleter Devrimci Kültür Mücadelesinde Güney*) gerekse yazılarının yayınlandığı ve açıkça Maoist olan *Yurtsever Devrimci Demokrat* ve *Demokrasi Bayrağı* dergilerinde **daha çok Maoist çizgide ve “demokratik halk devrimi” temalı görüşler dile getirmiştir.** Güney bir aşamada, Türkiye’yi “feodal sorunları da bağrında taşıyan kapitalist bir ülke olarak” tanımlamış ve daha sonra izinden gitmeyeceği (ya da belki de erken ölümü nedeniyle gidemeyeceği) “Toplumsal Demokratik Halk Devrimi” tezini ortaya atarak, bunun sosyalist devrimin ön aşaması yarı-sosyalist bir sistem ile hazırlanacağını ve devrimin kendini revize etmemesi için aşama aşama devrimler yapılacağı görüşünü dile getirmiştir.³¹

Her ne kadar yazılarında ve konuşmalarında “bilimsel sosyalizm”, “Marksizm-Leninizm” vurgusu çok ise de ve yaşamını / sanatını sosyalist mücadeleye adanmış ise de, **ne kurumsal bir ilişkisi olan örgütlü biri olduğundan, ne de bütünsel ve tutarlı bir teorik/politik çizgi izlediğinden söz etmek mümkün değildir.** Ama kesin olan bir şey vardır ki; ömrü boyunca bir dizi devrimci siyasi parti ve grupla ve sosyalist figürlerle çeşitli düzeylerde temasları olmuştur. Bu durumu

30 Yılmaz Güney, *İnsan / Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*, İstanbul: Güney Filmcilik Yayınları, 1999, s.21.

31 Yılmaz Güney, *Siyasal Yazılar Cilt 2, Sanat, Sinema, Siyaset Söyleşileri (Kayseri Cezaevi) Mektuplar*, İstanbul: Mayıs Yayınları, 1985, s.124.

kendisi şu sözlerle anlatır: “*Bu sırada, siyasi arayışlarım beni çeşitli siyasi hareketlerle ilişkiye girmeye itti; berrak bir pozisyonum olmadığı için çeşitli ilişkilere giriyordum. O zamanlar birçok hareket vardı; öğrenci hareketleri vardı, gerici güçlere karşı işçi hareketleri vardı ve hepsiyle de dayanışma içindeydim.*”³²

Yılmaz bu ilişkilerini ve desteğini zaman zaman filmlerine de yansıtmıştır. Örneğin 65-66 sürecinde içinde bulunduğu projelerde (*Hudutların Kanunu, Kozanoğlu, Kızılırmak-Karakoyun*) dönemin yükselen sosyalist gücü Türkiye İşçi Partisi’nin sloganı olan “Köylüye Toprak” düşüncesini işler.

Sonrasında 78’e gelindiğinde, daha çok o dönemin Kürt devrimci odaklarından DDKD’nin sembolü halinde gelmiş “Kahrolsun Ağalar” sloganını/şiarını *Sürü*’nün istasyonda geçen sahnesinde bir duvar yazısı ile selâmlar: “Kahrolsun Ağalar/DDKD”. Bu simgesel göndermelere ilişkin bir diğer (bu kez ne yazık ki olumsuz) örnek ise, aslında yine dönemin irili-ufaklı Stalinist-Maoist tüm parti ve gruplarının trajik yanılışına denk düşer. TKP’den Dev-Genç’e kadar reformist “aşamalı devrim”, “demokratik devrim” tezlerini destekleyen sosyalistlerin de oylarını alarak 14 Ekim 1974 seçimlerinde başbakan olan Ecevit’in afişleri ve posterleri *Endişe* filminin karelerinde boy gösterir.³³

Yılmaz, TİP’den yargılandığı THKP/C’ye, Deniz Gezmiş’in THKO’suna, DDKO’ya daha çok küçük dergi çevrelerinde yuvalanmış olan Maoist gruplara kadar bir dizi çevreyle görüşür, haberleşir, bir kısmına ciddi destekler sunar. TİP’e olan sempatisini o dönem çok sansasyon da yaratan “105 bin liraya aldığı” Oldsmobil marka arabasını, 65 seçim çalışmalarında Türkiye İşçi Partisi genel başkanı Mehmet Ali Aybar’ın emrine tahsis ederek başka bir biçimde de gösterir.³⁴ Benzer şekilde yine Kürt devrimci çıkışının önemli gruplarından DDKO’ya önemli maddi destekler sunar, filmlerinin gelirlerinin bir kısmını bağışlar. Yılmaz’ın çok farklı gruplara yaptığı ciddi maddi katkıları 60’ların devrimcilerinden Fikret Babuş “Devrim Sponsoru” olarak tanımlar.³⁵

Yılmaz’ın bir diğer özelliği de önceleri **daha çok sezgisel, daha sonra ise son derece bilinçli bir biçimde sosyalistlerin birliğini arzu etmesiydi**. Buna arzusuna ilişkin en önemli örnek ise TİP içindeki ayrışmadan sonra 1975 Mayıs’ında kurulan ve Mehmet Ali Aybar’ın genel başkanı olduğu Sosyalist Parti’nin kuruluş toplantısına gönderdiği telgraf mesajında görülür: “*Arkadaşlarım, Sosyalist Parti’nin antiemperyalist, antiifaşist mücadele bilincinin geniş kitlelere ulaştırılması ve devrimci hareketin birliğinin oluşturulması yolunda bir adım olmasını diliyorum. Her ayrılığın devrimci hareketin birliğinin tohumlarını da taşıdığına*

32 Yılmaz Güney, age, s.11.

33 Şehmus Güzel, age., s.83.

34 Aktaran Feyizoğlu, age., s.330.

35 Aktaran Feyizoğlu, age., s.334.

inaniyorum. Saygılarımla.”³⁶

Yılmaz 70’lerin sonuna gelirken adım adım farklı bir çizgiyi benimseyecekti. Bunda elbette sosyalist grupların birbirlerine şiddet uygulamasına kadar varan düşmanlık ortamına eleştirel yaklaşmasıyla gelişen yeni bir perspektif arayışı etkili idi. Bu dönüşümün ayak seslerini şu sözleri ele vermektedir: “*Ülkemiz devrimi, hiçbir ülkenin devrimini kopya edemez. Koşulları gereği hiçbir ülkenin devrimine de benzemeyecektir. Bizim için, tek başına ne Sovyet tipi ‘ayaklanma’, ne de Çin modeli ‘halk savaşı’ biçimleri geçerli değildir.*”³⁷ Daha sonraları ise Mayıs dergisinin 2. sayısında “Yeni Tipte Devrimci Bir Örgütlenmenin Zorunluluğu ve Bizi Bekleyen Acil Görevler” başlıklı bir yazı kaleme alacak ve Marksist bir devrimci olarak Kürt ve Türk ulusundan işçilerin, birleşik Marksist partisini ortak bir biçimde oluşturma çabalarını anlatacaktır. Bu yazıyı şöyle bitirir: “*Biz, karar ve tespitleri hayat tarafından mahkûm edilmiş, devrim teorileri iflas etmiş, geçmişin yenilgilerinde sorumluluk payı olan örgüt adreslerini aramıyoruz. Biz, geçmişin olumlu ve olumsuz derslerinden yararlanarak, Marksizmin-Leninizmin ışığında, Türkiye-Kürdistan devriminin yolunu arıyoruz.*”³⁸

Kuşkusuz 80 askeri darbesi ve sürgün hayatında ilişki kurduğu dünyanın değişik ülkelerinden politik kişiler ve gruplarla yaptığı görüşmeler ömrünün son yıllarında (özellikle 82-84 arası) asıl büyük sorgulamayı yapmasına neden olacak ve aslında ironik biçimde siyasal yaşamının ilk uğrağı olan Maoizmin de bir tür kopyası olduğu Stalinizm ve Stalin ile hesaplaşmaya başlayacaktı. Bu dönemi özellikle son yıllarında çok yakınında olan arkadaşı Erdoğan Sezgin şöyle anlatıyor: “*(...) Yani, yeni bir politika oluşturmak istiyordu, yeni bir yöntemle. Bu yöntemin temel konularından biri Stalin’di. Yılmaz ağabey Stalin’e eleştirel bakıyordu. Oysa Türk solu bu konuda ödün vermiyordu. Yakın çevresindeki insanlarla bile Stalin konusunda anlaşamıyordu, anlayamadı.(...)*”³⁹ (Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Bu yargıyı Şehmus Güzel de kendi sözleriyle tamamlıyor:

Stalin konusunda Yılmaz Güney’in 1970’lerin ortasından itibaren değişik düşünmeye başladığı biliniyor. Stalin’e karşı bir tavır alışı söz konusudur. Güney’in, *Soba, Pencere ve İki Ekmek İstiyoruz* adlı romanında, Stalin’e eleştirel bir bakış var. Şu kesin: 1982’de **Yılmaz Güney artık Stalin ile hesaplaşıyordu.**⁴⁰(Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Yılmaz’ın Stalin meselesine bakışı için Erdoğan Sezgin ile devam edelim:

Bu, Türkiyeli Devrimciler arasındaki hâkim düşünceyle çakışmıyordu. Yılmaz

36 Feyizoğlu, age., s..354.

37 Yılmaz Güney, a.g.e., 1985, s.127.

38 Aktaran Şehmus Güzel, age., s.225.

39 Aktaran Şehmus Güzel, age., s.183.

40 Şehmus Güzel, age., s.184.

ağabeyin cephe fikrinin gerçekleşmesini engelleyen etkenlerden biri de bu oldu. **Yılmaz ağabey Stalin'i eleştirirken, özellikle Hitler ile yaptığı anlaşmalar üzerinde duruyordu. Bunlara karşı çıkıyor, eleştiriyordu.** Ayrıca bu eleştirisinde Lenin dönemine dek iniyordu. Lenin'in vasiyetnamesi biliniyor bu konuda. Oysa Lenin bu konuda birçok şey yazdı. **Stalin ve yaptıklarına ilişkin Lenin'in yazdığı başka şeyler var. Yılmaz ağabey bunları incelemişti, bu dönemi iyi biliyordu. Bu nedenle Charles Bettelheim'in SSCB'ye ilişkin üç kitabını Türkçeye çevirtmek istiyordu.** Çeviri parasını Yılmaz ağabey bizzat vermeye kararlıydı. Bir çevirmenle bile konuşuldu. Bu kitapların **Türkiye solu için büyük faydaları olacağına inanıyordu.** Çeviri işine 1984'ün ilk aylarında ama özellikle Haziran ayında ağırlık verdi. Fakat ölümü kapıda bekliyordu. (...) ⁴¹ (Vurgular bana ait.-Ş.R.)

Erdoğan Sezgin'in dediği gibi kapıda olan ölüm sadece 3 ay sonra eşiği geçecek, Yılmaz, birçok şeyi yarım bıraktığı gibi, Stalin'le hesaplaşmasını da tamamlayamadan ölecektir. Kim bilir yaşasaydı daha da ileri gider, belki de son dönemlerde Ken Loach'ın yaptığı gibi devrimci Marksizmin kültürel/estetik alandaki seslerinden biri haline gelirdi! Hele Kürt ve Kürdistan Sorunu'nu o bakışla nasıl çarpıcı biçimde yansıttırdı filmlerine? Hayali bile güzel!

Çirkin Kral'ın “güzel” enternasyonalizmi

Güney, son derece gelişkin estetik bilinci, olağanüstü hümanist sezgisi, **sarsılmaz sosyalist dünya görüşü ve içkin enternasyonalizm duygusu ile** anlattığı en küçük öyküyü dahi, evrensel sinema dili ile dünyanın her yerinde gerçekleştirmiş ya da gerçekleştirebilecek bir olay gibi anlatır, gösterir.

Onu bütün dünya sinemasının unutulmazları arasına sokan da işte tam bu özelliğidir. *Duvar* filmi izlerken, anlatılanların pekâlâ Brezilya'da, ya da Sri Lanka'da yaşanmış, ya da yaşanmakta olduğuna, *Sürü*'yü izlerken pekâlâ İran'da, Hindistan'da ya da Ermenistan'da geçtiğini, *Yol*'da anlatılanların belki Irak, belki de Mozambik'te yaşandığını düşünebilirsiniz. Yılmaz Güney'in politik bilincinin ve enternasyonalizminin en berrak örneği ise *Sürü* filminin İngiltere'deki gösterimine gönderdiği mesajda açığa çıkar:

Sürü, en ilkel koşullarda en zor şartlar altında bile, devrimci-demokrat bir sinema adamının isyan dolu çılgınlığı ve içten ağıtını sizlere ulaştırıyor. Bu ses ezilen halkımın onurlu sesidir. Bu ses, her şeye rağmen baskılara karşı direnişin, yasaklara engellere meydan okumanın yiğit sesidir. (...) **Dünyanın hangi köşesinde olursa olsun, halklar üzerinde anti-demokratik baskılar varsa, insan hakları ayaklar altındaysa, bu sadece o acıları yaşayan halkların değil, aynı zamanda dünya demokratlarının da sorunudur.** (...) Fiziki olarak aranızda olamayacağım, ama sesimi ve isyan dolu yüreğimin çırpıntılarını duyacağınıza inanıyorum.

41 Aktaran Şehmus Güzel, age., s.184.

Şivan ve Berivan halkımın acılarını size ve İngiliz halkına anlatacaktır.⁴² (Vurgu bana ait-Ş.R.)

Onun “enternasyonal” sanatı ve kimliği sadece Türkiye’de ve Kürdistan’da değil, dünyanın birçok yerinde onlarca, yüzlerce, belki de binlerce sinemacıya, sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Örneğin *Amores Perros/Paramparça Aşkılar ve Köpekler*, *21 Gram* ve *Babel* ve şimdilerde çok popüler olan ve birçok ödüle aday *Diriliş* gibi filmlerin ünlü yönetmeni Meksikalı Alejandro González İñárritu bu ilhamın kendi yaşamındaki karşılığını şöyle anlatır: “*Ne yapacağıma, hayatıma nasıl bir yön çizeceğime karar vermemiştim henüz. Tam o günlerde Yol’u izledim ve ‘evet’ dedim, ‘işte bu’. ‘Ben film çekmeliyim.’*”⁴³

Güney, derin enternasyonalizmini, sürgünlüğünü anlatmakta olduğu şu sözlerle de açığa çıkarır: “*Benim için sürgün, ülkeme yeniden dönebilmek için kararlı bir mücadele demektir. Benim için sürgün dünya halklarıyla ilişki kurmak demektir... Benim için sürgün, bir anlamda sansürsüz film yapabilmek ve özgürce düşünebilmek demektir. Benim için sürgün, sürgün demek değildir.*”⁴⁴ (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Güney, 14 Aralık 1982 tarihli *Libération* gazetesine verdiği bir söyleşide bütün ezilen halkların filmini çekmek isteğini belirtir ve şöyle der: “*Afrika’dan Latin Amerika’ya kadar bizim kaderimize benzer kadere sahip halkların isyan ve direniş filmlerini kurguluyorum kafamda.*”

Aynı söyleşide Güney Afrikalı yazar Alan Paton’un *Ağla Ey Sevgili Yurdum* (*Cry, beloved country*) romanındaki siyasi ve görsel zenginliği filme çekmek istediğini de belirtir.

Yılmaz Güney özellikle Yunanistan halkından ve devrimcilerinden gördüğü dostluğu hiç unutmaz. Korkunç sağlık sorunlarıyla boğuştuğu son zamanlarında dahi, Yunanistan halkıyla kardeşliği ve dostluğu vurgulamak amacıyla; Fransa’da bir televizyon kanalı için altı bölümlük bir dizi olarak kurguladığı ve Yunanistan’da çekmeyi planladığı *Yunan Hançeri* isimli bir çalışmanın hayalini kurmaktadır.⁴⁵

Fatoş Güney, Yılmaz Güney’in bu “**sinema enternasyonalizmi**” hayallerini şöyle ifade ediyor:

Dünyanın her yerinde, Afrika’da, Latin Amerika’da, İspanya’da, Yunanistan’da, Ortadoğu’da, Filistin’de, Kürdistan’da, yani kavga olan her yerde filmler yapmak, zirveden zirveye tırmanarak gücüne güç katmak ve bu gücü Türkiye’de gelişen

42 Ahmet Kahraman, age., s.164.

43 Erden Kıral, *Aynadan Yansıyan Hatıralar*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012, s.59.

44 Nihat Behram, age., s.301.

45 Aktaran Çağlar Mirik: Bkz. <http://ilerihaber.org/caglar-mirik-yazdi-yilmaz-guney-in-yarim-kalan-hayalleri/1709/>

yüce ve onurlu mücadelenin gücüne, ırmağına akıtmak için, tüm olanaklarını seferber etmek düşüncesinde ve kararlılığında.⁴⁶

Yılmaz sürgün yıllarında uluslararası ilişkilere çok önem vermiştir. Örneğin siyasi mültecilerin aynı çatı altında enternasyonal bir örgütte birleşip, ortak çalışmalar yürütmeleri için uğraşmıştır. İranlı, Iraklı, Suriyeli birçok siyasi göçmen ve sanatçı ile görüşüyor, özellikle Latin ve Güney Amerikalılarla ilgilenir. Şili’de 1983 ve 1984 1 Mayıs gösterilerini maddi olarak da destekler. Şilili devrimci örgütlere para yardımında bulunur.⁴⁷

1983 yılında Paris’te düzenlenen “Kalbimizdeki Guatemala Sevgisi Günü”nde şöyle konuşur: “*Bizi buraya getiren, yirmi iki etnik gruptan oluşan eski ve yeni sömürgeciliğin acılarını en derinden yaşamış olan Guatemala halkının yiğit mücadelesidir.*”⁴⁸

Yılmaz Güney’in Kürt kimliği ve Kürdistan sorununa bakışı

Yazının başında da belirtmiştik, Yılmaz’ın annesi Muş’tan Cibran Aşiretinden bir Kürt (Kurmanç), babası ise Siverek köylerinden bir Zaza’dır. Evde hem Kurmanca (Kurmanci), hem Zazaca (Zazaki) konuşulduğu halde Yılmaz ve küçük kız kardeşi Leyla iki dili de konuşamazlar ama anlarlar. Babasının yoksul düğünlerinde, sünnet törenlerinde Kürtçe şarkılar söylemesi, annesinin Kürtçe şarkılarla beraber komşularına ve akrabalarına Kürtçe öyküler, masallar anlatması, yani kendi ölçeğinde düpedüz “dengbej”lik yapması bilincine ve hafızasına Kürtçeyi yerleştirecek, ilerideki sanat hayatında da dolaylı ya da açık Kürt ve Kürtçe öğeleri oya gibi işleminin mayalarını atacaktır.⁴⁹ Güney yıllar sonra annesinin anlattığı Kürtçe hikayeleri, masalları kâğıda geçiremediğine çok hayıflanır. Ama rahat uyusun, bizce buna hiç gerek yok! Filmlerindeki destansı Kürt ve Kürdistan hikâyelerinin arka planında onların da yattığını herkes biliyor artık.

Çocukluğuma ait iki şeyi hatırlıyorum. Birincisi Kürt olmam, bu nedenle gördüğümüz baskıdır. İkincisi de fakirliğimiz ve bunun getirdiği eziklik. Bu iki şey beni hayatım boyunca etkilemiştir.⁵⁰

Babam Siverek’li, ilk defa 16 yaşındayken Siverek’i gördüm. İşte ne olduğumu o zaman anladım. Köklerinden koparılmış bir ailenin ızdırabını öğrendim, babam dedi ki “Sen köklerinden koparıldın”. 34 yaşındayken annemin doğduğu Muş’u ve Jibran aşiretini görebildim. *Sürü* filmi bu aşirete ne olduğunu anlatan bir öykü.⁵¹

46 Aktaran Çağlar Mirik, agm.

47 M.Şehmus Güzel, *İnsan Yılmaz Güney*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2013, s.230.

48 M.Şehmus Güzel, age., s.230.

49 Kemal Yıldızhan, *Kovarabir Dergisi*, sayı 10, Ocak 2010, s.27.

50 Hasan Kıyafet, *Mağpus Yılmaz Güney*, İstanbul: Ceylan Yayınları, 2004, s.26.

51 <http://www.chris-kutschera.com/A/Yilmaz%20Guney.htm>

Böyle anlatıyor Çirkin Kral Kürtlüğünü. Evet Kürt'tür, Kürtlüğünün daha çocukluğundan beri farkındadır. **Ama bunu bir “ulusal kimlik” olarak kavraması ve giderek politik bakışına yerleştirmesi, zaman içinde olur.** Bu durumu ise şöyle dile getirir: “*Siyasal ve bilimsel anlamda ulusal kimliğimin pek bilincinde değildim. Siyasal bilincim geliştikçe, kendi gerçeğimin farkına vardım. Asimile olmuş bir Kürt olduğumu anladım. Gittiğim okulda bize Türk olduğumuzu söylüyorlardı. Milli ve resmi ideolojiye göre eğitiliyorduk.*”⁵²

Kürt karakteri, kimliği, Yılmaz Güney Sinemasına ilk olarak *Koçero* (“Dağların Taçsız Kralı”-1964) filmiyle girer. Mehmet İhsan Kilit veya namı adıyla Koçero, Siirt bölgesinde yaşayan Türkçe bilmez “zenginden alıp fakire veren” halkın sevdiği bir Kürt “Robin Hood”udur. Konu ve son itibarıyla tipik bir Yılmaz Güney klasiği olan film konusunu gerçek olaylardan almaktadır. Sonunda, Koçero, ağanın adamları tarafından oyuna getirilerek bir soygun sırasında jandarmalara vurdurulur.

Koçero (1964), *Davudo* (1965) ile başlayan Kürt temalı, Kürdistan coğrafyalı filmler *Hudutların Kanunu* (1966), *Kızıl Irmak Kara Koyun* (1967), *Seyit Han* (*Toprağın Gelini*-1968) gibi filmlerle sürerken **Yılmaz Güney sineması yepyeni bir dönemine girmiştir. Kürtler sahnededir! Bu kez sinema sahnesinde!** Yılmaz, *Kızıl Irmak Kara Koyun* filmindeki Karakoyun bölümünde anlatılan öyküyü “*Cembeli Kure Mirê Hekelî*” adlı bir Kürt stranından (şarkısından) almıştır. Bir kan davası ile büyük bir aşk hikâyesini iç içe anlatan *Seyit Han*'da Yılmaz Güney'in sevgilisinin adı “Kejê”dir. Film sansür kurulu tarafından “Kürtçe adlar kullanıldığından, Türkçede böyle bir ismin olmamasından” engellenir. Film 15 Haziran 1968'de Locarno, 15 Eylül'de Mannheim Film Şenliği'ne davetlidir. Bunun üzerine filmin prodüktörü Abdurrahman Keskiner, Kejê'nin adını ve sansür kurulunun tepki gösterdiği sakıncalı bölümü çıkartıp, tekrar sansüre gönderir, ancak bu kez de kurul filmde oynayan kişilerin kılık kıyafetini sorun ederek engellemeye devam eder.”⁵³

Yılmaz, tamamı Kürdi motiflerle bezenmiş, yine bir “eşkıya” filmi olan *Aç Kurtlar*'ı (1969) bu kez askerdeyken annesinin memleketi Muş'ta çeker. Efsanevi *Umut* (1970) Çukurova'ya göçmüş yoksul Kürtlerin destanıdır. *Ağıt* (1971), saçlarının “Kürdi”(!) kesimi, beyaz donları ve şemsiyeleri ile jandarmadan kaçan Çobanoğlu ve dört Zazanın kederli hikâyelerini beyaz perdeye yansıtır. *Endişe*'de ise (1974) yine konu olarak Çukurova'ya çalışmak için gelen Kürt tarım işçileri etrafında bir kan davası vardır. Yılmaz cezaevinde, ikisi de tartışmasız biçimde dünya sinemasının başyapıtı ve **açık Kürt destanları olan** *Sürü* (1978) ve *Yol* (1981) filmlerini çeker. *Yol* filminde **Kürtçe ezgiler kullanır.** Karakterlerinden Ömer köyüne gitmek için Birecik Köprüsü'ne geldiğinde per-

52 M. Şeyhmus Güzel, *Yılmaz Güney Hazinesi*, İstanbul: Pêri Yayınları, 2004, s. 11.

53 Müslüm Yücel, *Türk Sinemasında Kürtler*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008, s.150.

deye yansıyan “**Kurdistan**” ibaresi (Cannes Festivali jürisi ve seyircisinin de izlediği Fransızca alt yazılı versiyonunda tam olarak şöyle yazar: “Le Kurdistan du nord”. Yani “Kuzey Kürdistan”, sinema ve siyaset çevrelerinde fırtınalar koparır. Şöyle anlatır Yılmaz bu iki filmi:

Sürü filmi aslında Kürt halkının tarihidir ama filmde Kürt dilini bile kullanmadım: eğer Kürtçe’yi kullansaydık filmde rol alan herkes cezaevine gönderilirdi. *Yol* filminde ise odakta olan Diyarbakır, Urfa ve Siirt’ti. Müzik aracılığıyla Kürt atmosferi yaratmaya çalıştım. Film Almanya’da seslendirilmiş olsa bile *Yol*’u Kürtçe yapmayı başaramadım.⁵⁴

Güney’in son filmi *Duvar*’da da Kürtlük ve Kürdistan’a göndermeler vardır. Kürt yönetmen Jalal Jonroy’un verdiği bilgiye göre filmin orijinalinde bir tutuklu cezaevi duvarına “Bijî Kurdistan!” yazmaktadır, ama bu bölüm daha sonra filminden çıkarılmıştır. Çok büyük bir ihtimalle filmin orijinali İngiltere’deki BFI (British Film Institute) kütüphanesinde mevcuttur.⁵⁵

Yılmaz’ın Kürt kurumlarıyla ve politik figürleriyle ilişkisi de henüz “delikanlı” filmleri çektiği dönemlerde başlar. İstanbul’da o dönemde yurtsever Kürt gençlerinin kurduğu, Kurdi/Kurdistanî bir dernek olan Siverekli Derneği’nin başkanlığını yapar. **Hayatının her döneminde Kürt aydınlarına ve değişik Kürt hareketlerinin önderlerine, kadrolarına hep yakın olmuştur.** Bunlardan birisi de Necmettin Büyükkaya’dır. Büyükkaya ile tanışıklığı İstanbul DDKO’ya kadar uzar. DDKO’ya düzenli olarak ve ciddi miktarlarda parasal yardımlarda bulunur, birçok Kürt devrimcisine çeşitli biçimlerde yardımcı olur.

Sürgün döneminde ise **Paris Kürt Enstitüsü’nün kurucuları arasına katılır**, ölünceye kadar da yönetim kurulu üyesi olarak kalır. **Paris’teki yabancı gazeteci, sanatçı ve temsilcilerle görüşmelerini özellikle tavır olarak Kürt Enstitüsü’nde yapar.** Başta Kendal Nezan olmak üzere Cigerxwîn, Hejar, Tewfik Wehbi, Qanatê Kurdo, Nûrettin Zaza, İsmet Şerîf Vanli, Osman Sebrî, Ordîxanê Celîl ve Remzî Bûcak, Mahmut Baksî gibi Kürt aydın ve sanatçıları ile hep iç içe olur.

Yılmaz’ın Kürt sorununda olgunlaşması aslında birçok sosyaliste göre çok erken başlamıştır. Henüz 1978 yılında şöyle düşünmektedir: “*Kürt ulusunun bağımsızlık talebi, en doğal hakkıdır. Bu talebe karşı çıkmak antimarksist, sosyalşoven bir tutumdur. (...) Kürt burjuvazisi, Kürt proletaryası ve köylülüğüne, toplumsal kurtuluş getiremez; Kürt feodal beylerine ve yabancı emperyalistlere ve sömürgecilere karşı tutarlı bir tavır koyamaz.*”⁵⁶ (Vurgu bana ait-Ş.R.)

Ömrünün son zamanlarında, sürgün döneminde ise Kürt Sorunu’nda gelmiş

54 <http://www.chris-kutschera.com/A/Yilmaz%20Guney.htm>

55 <http://www.kurdishcinema.com/DevrimYilmazGuneyinKurtlugu.html>

56 M. Şeyhmus Güzel, age., s.228.

olduğu noktayı herhalde en iyi şu iki pasaj özetler:

Kürt sorunu, bildiğiniz gibi, bir kültürel baskı sorunu değildir. Kürt sorunu, bir bütün olarak bağımsızlık ve özgürlük sorunudur.⁵⁷

Bir köle olarak yaşamaktansa bir özgürlük savaşçısı olarak ölmek daha iyidir. **Yaşasın bağımsız, Birleşik, Demokratik Kürdistan...** Yaşasın Kürt-Türk, Acem ve Arap Halklarının Kardeşliği ve Dayanışması... Yaşasın Kürt Enstitüsü...⁵⁸ (Vurgu bana ait-Ş.R.)

Yılmaz'ın Kürt sorununda aşama aşama geldiği nokta genel olarak ulusal soruna bakışındaki gelişimin bir sonucudur. O bakış, Türkiye ve Kürdistan Solu'nda henüz çok az insanın/grubun fark ettiği ve vurguladığı Kıbrıs Sorunu'nu enter-nasyonalist bir temelde değerlendirmesini getirecektir. Şöyle der 1978 yılında: *“Ayrıca ülkemiz, bağrında bir sömürge (Kürdistan'ın bir bölümü) taşımakta ve Kıbrıs'ın bir bölümünü işgal altında bulundurmaktadır.”*⁵⁹

Yılmaz yaşasaydı eminim Roboski Katliamı'nı ya da Kobanê Serhildanı'nı, ya da şanlı Sur, Cizîre (Cizre) ve Nisêbîn (Nusaybin) direnişlerini, “hendek” hikâyelerini gerçeğe en uygun, en güzel ve destansı formlarıyla filme çekerdi. Ya da Kemal Pir'in, Mazlum Doğan'ın yaşamlarını en çıplak ve çarpıcı halleriyle. Kim bilir?

Yılmaz Güney'in “Lumpenliği” tartışması

Yılmaz Güney'in yaşadığı dönemde olsun, öldükten sonra olsun en çok konuşulan yönlerinden biri de “lumpenliği” olmuştur. Doğrudur; şöhretinin ilk dönemlerine damgasını vuran birçok özelliği, alışkanlığı, tavrı bu “lumpenlik” başlığında tartışılabilir. Onun silah düşkünlüğü, “delikanlılığı”, kabadayılığı, kavgacılığı, külhanbeyi üslubu, lüks araba tutkusu ve tabii ki en dramatik olanı maçoluğu. Ancak yaşam ilerliyor ve diyalektiğin çelik ve sarsılmaz yasaları bir saat gibi tıkrır işliyor. Bu tarihte de böyle oldu, bugün de. Yarın da böyle olacak. Bütün insanlar için öyle oldu, Yılmaz için de! Bu “lumpenlik” tartışmasını neden bu bölümde, Yılmaz'ın sineması, edebiyatı ve politik evriminden, enternasyonalizminden ve Kürt/Kürdistan Sorunu'na yaklaşımlarını ele almaya çalıştığımız bölümlerden sonra ele almamızın nedeni işte tam da budur. **O nasıl, sezgisel bir başkaldırı edasıyla yaptığı “vurdulu-kırdılı” filmlerin “star”lığından dünya sinemasını sarsacak bir yönetmen konumuna geldiyse, basmakalıp tanımlarla kendini ifade eden bir sosyalizmden Stalin'i eleştirebilecek (lütfen dik-**

57 Mahmut Baksı, *Kürt Gözüyle Yılmaz Güney*, İstanbul: Zêl Yayınları, s.80.

58 Mahmut Baksı, age., s.84.

59 Yılmaz Güney, *Siyasal Yazılar Cilt 1- Bölüm 2, Sanat, Sinema, Siyaset Söyleşileri (Kayseri Cezaevi) Mektuplar*, İstanbul: Mayıs Yayınları, 1985, s.93.

kat, hem de henüz 1982’de, yani öyle herkesin kolayca yaptığı gibi Sovyetler ve diğer bürokratik işçi devletleri çöktükten sonraki dönemde değil) bir noktaya ulaşırsa, kendini “Kürt/Zaza bir aileden gelen biri” diye ifade eden konumdan, “Bağımsız Birleşik Kürdistan Devrimi” şiarını sahiplenecek bir ulusal bilinçe eriştiyse; adım adım o “lumpen” özelliklerinden de sıyrılmayı öylece bilmiştir.

Lüks araba tutkunu bir karakterden, varını yoğunu devrimcilerle paylaşan komüniste, gece hayatının “magazin yıldızı” “gazino çapkını” kişilikten, cezaevinde yatmayı göze alarak aranan komünistleri evinde saklayan her türlü yardımı sergileyen “yoldaş”a dönüştüğünü, diğer tartışılan özelliklerini, nasıl yükselen balondan kum torbalarını birer ikişer atar gibi bıraktığını değerlendirmeyi okuyucuya bırakarak, sadece geçmişte partnerine şiddet uygulayacak kadar “maço” olan biri olarak kadın meselesindeki dönüşümünü filmlerinden örneklerle sergileyelim.

Yılmaz, son filmlerinden en az üçünde kadınları öne çıkarmış, filmlere damgalarını vurmalarını sağlamıştır.⁶⁰ Bunlardan *Sürü* ve *Yol*’daki değinmeler çarpıcıdır. *Sürü*’de gelin (Melike Demirağ) hiç konuşmaz. Kapasitesini mi yitirmiştir, darılmış mıdır, esas neden nedir bilinmez, ancak bildiğimiz şey şudur: Kürt kadını dünya ile iletişimini yitirmiştir. Bu, **Yılmaz’ın Kürt kadınının büyük ezilmişliğine karşı protestosudur.** *Sürü* filminde çok genel olan bu duruma karşın Yılmaz *Yol* filminde daha da ileri gider. Başkahraman Şivan’ın (Tarık Akan) eşi Zîne’nin (Şerif Sezer), Şivan hapisteyken onu aldattığına dair kuşkular yaygındır. Dolayısıyla Şivan’a aile meclisinde ikisinin dağlık yöre üzerinden yapacağı yolculuk esnasında eşini öldürme görevi verilir. Şivan bundan son anda vazgeçer, **yani erkek egemen toplumun en keskin ve sembolik “töre”sine kadını korumak adına karşı koyar** ama artık çok geçtir, Zîne “töre”den değil ama soğuktan donarak ölecektir.

Filmin son sahnesi, bir Türk (Türkiye) filminde hele hele o dönemde neredeyse hiç görülmeyecek bir put kırıcılık içerir: **Başkahraman, bir erkek, hüngür hüngür ağlamaktadır.** Sungur Savran’ın alıntı ve ekleme yaptığımız makalesindeki ifadelerini tamamlayan güzel sorusuyla ve tespitiyle bağlayalım: “*Bu mu maço luk? Bu bir hayata özeleştirici olarak okunmalıdır!*”⁶¹

Yoksulların “Umut”u, burjuvazinin ve onun kültürünün amansız düşmanı

Güney’in sinema dilinin gerçeği, gerçekliği yalın bir dille, yarı belgesel bir tarzda ve son derece sarsıcı bir biçimde işlemesi ve sonucunda yaşanan trajedile-

60 Sungur Savran, <http://gercekgazetesi.net/gundemdekiler/komunarlarin-yani-basinda-yatar-arabaci-cabbar>

61 Sungur Savran, agm.

rin “kader” değil, sistemin dayattığı kötü yaşam koşullarının ve çarpık toplumsal ilişkilerin sonucu olduğu ve **hepsinden önemlisi izleyenlerde yarattığı “bu koşullar değiştirilebilir” duygusu en can alıcı özelliğidir.** Güney’i hem burjuva sinemacılarının hedefi, hem de bütün sistem taraftarı ve bekçilerinin düşmanı yapan özelliği ise tam da budur. Ölmeden kısa bir süre önce ise düşmanlarına şöyle seslenir, hatta bütün devrimci öfkesiyle haykırır Güney:

Baylar, korkunuzu, telaşınızı anlıyoruz. **Bugün otlandığımız toprakları, fabrikaları, madenleri korumak için her türlü vahşete hazırsınız. Ama bilmelisiniz ki, korkunun ecele faydası yoktur ve hiçbir vahşet bizi haklı davamızdan caydıramayacaktır.** Sizi, kendi yarattığınız sosyal-siyasal çelişmeler içinde, dök-tüğünüz ve dökeceğiniz kanlar içinde boğacağız. **Bizim ülkemize dönme hem de zaferle dönme umudumuz ve güvenimiz vardır.** Ama sizler bir gün kaçacak ve bir daha dönemeyeceksiniz. Beyaz Ruslar’a bakın, Kral Faruk’a, Şah’a, Somoza’ya bakın ve halkın geleceğini görün.⁶² (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Yılmaz Güney’in sineması ve bizzat kendisi umuttur, sinemada temsilcisi olduğu Nâzım’ın deyişle “gelecek güzel günlere”, “ekmek, gül ve hürriyet günlerine”, “yarın yanağından gayri her şeyde ve her yerde hep beraber diyebilme”ye duyulan umudun kendisidir.

Bu umudun bir boyutu olan gelecek kuşaklara ve çocuklara ilişkin tavrını belki de en iyi Ankara Kapalı Cezaevi’nde yazdığı *Soba*, *Pencere Camı* ve *Ekmek İstiyoruz* adlı romanından uyarladığı ve Fransa’da çektiği, bugün Türkiye sinemasının kilometre taşlarından biri olarak kabul edilen *Duvar* filmi için söyledikleri yansıtır: “*Bu filmde anlatılanlar, yaşanmış olayların, yeniden harmanlanmasıdır. Onlar, kan, ateş ve gözyaşı içinde, duvarların karanlığında ışığı ve suyu aramışlardı... Bu filmi onlara, el yordamı ile ışığı ve suyu arayan küçük arkadaşlarıma adıyorum.*”⁶³

Yine gelecek kuşaklara ilişkin bu umudunu başka bir yerde şöyle betimler: “*Her şeye rağmen düşmana inat yaşayacağız. Yarın bizim çünkü... Biz öleceğiz ama çocuklarımız bırakacağımız mirası taşıyacaklar yüreklerinde... **Ve onların yürekleri bizim altında ezildiğimiz korkuları taşımayacak...***”⁶⁴ (Vurgu bana ait-Ş.R.).

Yılmaz’ın 1978’de Kayseri Cezaevi’nde kendisiyle yapılmış olan söyleşide “Siz Marksist-Leninist misiniz?” sorusuna vermiş olduğu cevap ise gerçekçi ve özleştirilme yaklaşım eğilimi anlamında dikkate değerdir:

62 Aktaran Turhan Feyizoğlu, *Bir Çirkin Kral*, Ozan Yayınları, İst. 2004, s.59.

63 Yılmaz Güney, *Güney Dergisi*, sayı 12, Nisan-Mayıs-Haziran 2000, s.21.

64 Yılmaz Güney, *İnsan / Militan ve Sanatçı Yılmaz Güney*, İstanbul, Güney Filmcilik Yayınları, 1999, s.73.

Yöneliş olarak evet... seçiş olarak evet... fakat henüz tam anlamıyla değilim... olmaya çalışıyorum. Eksiklerim, yetmezliklerim vardır. Ben proletarya devriminin gerekliliğine inanan, Marksizm-Leninizmin ideolojisini ve teorisini kavramaya çalışan, bu uğurda yoğun bir çaba harcayan bir devrimciyim.

Ben Marksist-Leninistim demekle kimse Marksist-Leninist olamaz. Bir insanın Marksist-Leninist olduğunu, ya da olmadığını pratiği belirler. **Derin eksiklerim ve zaaf larım vardır. Marksizm-Leninizm bilimini kavrayış düzeyim henüz yeterli değildir...** Köklü biçimde öğrenebilmem için, özümleyebilmem için, proletaryanın devrimci mücadelesi içinde uzun bir süre yoğunlaşmam gereklidir. Her ne kadar cezaevlerinde devrimci mücadelenin gereklerini yerine getirmeye çalışıyorsam da bu yeterli değildir. Ben, Selimiye’de kendi gerçeğinin farkına varmış bir adamım; altı yıldır cezaevindeyim; mücadele pratiğim çok sınırlıdır. **Bu konuda daha çok gencim ve çırağım. Evet bir çırak.**⁶⁵ (Vurgular bana ait-Ş.R.)

Engels bir makalesinde, kendisinin ve yoldaşı Marx’ın en ayırt edici özelliklerinden biri olan eşsiz ironi yeteneğiyle şöyle der: “*Ne mutlu o yoksullara ki, öteki dünya zaten onların, ama er ya da geç bu dünya da onların olacak!*” İroni, sarsılmaz materyalizmi ile elbette inanmadığı “öteki dünya” sözünde. Ama bir o kadar sarsılmaz sosyalizm inancı da geleceğe işaret edişinde.

İşte Yılmaz Güney’in bütün bir yaşamının kısa özeti: bu dünyayı yoksulların, yoksunların, emekçilerin ve ezilenlerin dünyası kılmanın sinema/sanat cephesindeki “yılmaz” mücadelesi. Yılmaz’ın bugün, 2016 yılında aradan geçen 32 yıl sonra bile bir “efsane” olarak kalmaya devam etmesi belki de en çarpıcı biçimde Cemal Süreya’nın şu sözleriyle (her ne kadar Güney için yazılmamış olsa da) anlaşılabilir:

Ün, türlü koşullar içinde koşuyu kazanan bir attır. Efsane, koşuyu kaybetse de, “kaybettikten sonra da”, koşuyu sürdüren bir at. Zapata’nın atı gibi. “Vurulduktan sonra da” bir süre uçan bir kuş. Halk onu, alır, can kafesinin içine sokar, orda besleyip durur can yongasıyla. Budur efsane. Ünumüz bizden çıkar, ama başkalarının elindedir. Efsanemiz ise başkalarının yazgısında...⁶⁶

9 Eylül 1984’te ölmeden kısa bir süre önce, “*Üşüyorum, üstüme Pere Lachaise’deki Komünarların yorganını örtün*” diyen Güney, şimdi istediği yerde, adını 1871 Paris Komünü’nün ünlü isyancılarının kurşuna dizildiği yerden alan “Kahramanlar Mezarlığı” “Pere Lachaise”de, yanında tarihin ilk komünarlarıyla, Ahmet Kaya’yla, Oscar Wilde’la, Yves Montand’la, Simone Signoret’yle, Jim Morrison’la yan yana yatıyor. Ama onu görmek, hissetmek isteyenler

⁶⁵ Yılmaz Güney, *Siyasal Yazılar Cilt 1- Bölüm 2, Sanat, Sinema, Siyaset Söyleşileri (Kayseri Cezaevi) Mektuplar*, İstanbul: Mayıs Yayınları, 1985.

⁶⁶ Aktaran Sezai Sarioğlu, <http://ozgur-gundem.org/yazi/20105/devrimin-sinema-kolu-baskani-yilmaz-guney>

Çukurova’da, Kürdistan’da, Mezopotamya’da, Anadolu’da, işçi sınıfının, emekçilerin, yoksul köylülerin, Kürtlerin ve ezilen halkların yaşadığı mahalleleri, evleri, mezraları, çadırları, sokakları, tarlaları dolaşsın.

Adana’da Dağlıoğlu / Gülbahçesi Mahallesi’nde Yumurtalık cezaevinde onunla birlikte yatmış Kürt devrimcisi Hamit Heval’in duvarları boydan boya Çirkin Kral’ın hem de bir kısmını hiçbir yerde göremeyeceğiniz fotoğrafları ile dolu olan kahvesine, Yumurtalık’ta ırgat Hacer’in çadırına, Narlıca’da Tekel işçisi Cengiz’in odasına, Havuzlubahçe’de tarım işçileri Nurhan’ın, Gülhan’ın, Meliha’nın evine, Sason’da özgürlük şehidi Kürt Marksist-Leninisti Yekbûn’un acılı ailesinin (hâlâ duruyorsa!) mağaradan bozma ocağına gitsin! Oralarda karşılarına çıkan her Yılmaz Güney fotoğrafında, arka fonda gizlenmiş *Yol*’un ödül törenindeki sıkılı yumruğunu ve o yumruğun içindeki damarlarda Arabacı Cabbar’ı, Şivan’ı, Berivan’ı, Apê Musa’yı, De Sica’yı, Frida Kahlo’yu, Walter Benjamin’i, Federico Garcia Lorca’yı, Mayakovski’yi, Nâzım Hikmet’i, Ruhi Su’yu, Deniz Gezmiş’i, Mahir Çayan’ı, Che Guevara’yı, Kemal Pir’i, Seyit Rıza’yı, Rosa Luxemburg’u, Klara Zetkin’i, Lenin’i, Lev Trotskiy’i, olağanüstü ve sıradan insani heybetleri ve coşkularıyla gelecek güzel günler için can vermiş bütün “ünlü” ve isimsiz “kahraman” ve “anti-kahramanları”, “büyük insanlığın” umudunu görecektir.

Tam o sırada da, İrlanda’dan, Mozambik’ten, Filistin’den, Kürdistan’ın dört parçasından, Belfast’tan, Bask’tan, Küba’dan, Tamil’den esen ılık ama hırçın rüzgâr, *Sürü*’deki Kürt çocuğunun kemanyla çaldığı Kürtçe ezginin eşliğinde “Çirkin Kral”ın, devrimci romantizmin eşsiz örneklerinden biri olan şu muazzam sözlerini kulaklarına fısıldayacaktır: “...Savaş henüz bitmiş değil, ben bitmiş değilim. Savaşı benim yoksul çocuklarım, onların yoksul ve onurlu ve yiğit babaları, yiğit anaları, yiğit bacıları kazanmalı. Savaşı yoksul serçeler, kırlangıç kuşları, mine çiçekleri kazanmalı: şebboylar ve hercai menekşeler kazanmalı.”⁶⁷

67 Yılmaz Güney, *Güney Dergisi*, sayı 12, Nisan-Mayıs-Haziran 2000, s.17.

Kitap Tanıtımı

Sınıf, Kültür ve Bilinç

*Sınıf, Kültür ve Bilinç
Türkiye’de İşçi Sınıfı Kültürü,
Sınıf Bilinci ve Gündelik Hayat*
Mustafa Kemal Coşkun
Dipnot Yayınları



Sınıf çalışmaları alanında, sınıf kültürü ve sınıf bilinci konularının oldukça sınırlı işlendiği Türkiye’de, bu konudaki eksiliği gidermeye dönük mütevazı bir girişim olan elinizdeki kitap, toplumsal sınıf sorunsalını toplumsal bilimlerin araştırma gündeminden çıkarma çabasına ve Türkiye işçi sınıfına dair günümüze dek süregelen yanlış yargılara cephe alan bir eser.

Gerek akademik, gerekse popüler tartışmalarda genellikle Türkiye’de bir işçi sınıfı kültürünün olmadığı iddia edilmiştir. Bunu ve bunun rezonansı olan iddiaları, günümüz işçi sınıfından ve mücadelelerinden tanıklıklara başvurarak olumsuzlayan bu kitap, Türkiye’de de -dünyanın diğer yerlerinde olduğu gibi- sürekli oluşmakta olan bir işçi sınıfının var olduğunu ve bu sınıfın yine süreç içerisinde kendisine özgü bir sınıf kültürü ve bilinci yarattığını gösteriyor.

Kitabın benzer çalışmalardan ayrılan önemli bir başka özelliği de, alan araştırması sırasında kendileriyle görüşülen işçileri, araştırmanın basit nesnelere olarak görmemesi, onun yerine eşitlikçi, katılımcı ve sağlıklı bir bilgi üretimi için işçilerle araştırmacı arasında diyalog kuran bir dili ve yöntemi benimsemiş olmasıdır.

Bu özellikleriyle kitap, Türkiye’deki işçi sınıfı kültürünün ve bilincinin anlaşılması bakımından vazgeçilmez bir kaynak olma potansiyeli taşımaktadır.

Ekim devriminde Rus avangard sanatçuları

Kurtar Tanyılmaz

Sanatın İktidarı
1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik
Ali Artun, 2015, İletişim Yayınları

Giriş

Burjuva sınıfının sanat üzerindeki egemenliği, sanat yapıtının bir meta olarak işlem görmesi her geçen gün artıyor. Sanatın küresel şirketlerin denetimine girdiği, adeta onların halkla ilişkiler bürosu gibi bir işleve indirildiği bir dönem bu. Büyük sermayedarlar sponsorluklar, müzeler, kişisel koleksiyonlar ve sanat ödülleri yoluyla sanat alanına damgalarını vuruyorlar. Küresel sanat piyasasında bienaller ekonomileri canlandırmak, kentleri tanıtmak, şirketlerin prestijini artırmak ve başka politik amaçlar için bir araç haline gelmiş durumda. Son yıllarda bienallerde, müzelerde, dergilerde ve piyasada popülerleşen “politik” sanatın ise dünyayı gerçekten değiştirmekle bir ilgisi olup olmadığı oldukça kuşkulu. Özetle sanat, sermaye karşısında özerk konumda olmaktan çok uzak.

Buna mukabil günümüzde kendilerini sermayeye hizmet etmekten kurtarmaya çalışan sanatçıların boykot ve protestolarını da (müze işgalleri, korsan gösteriler, sergilerden toplu çekilmeler vb.) yabana atamayız.¹ Türkiye’den örnek

1 Örneğin son yıllarda Kamusal Sanat Laboratuvarı, Kamusal Direniş Platformu, Açıkalan Sanat

verecek olursak, özellikle Gezi'den başlayan halk isyanı esnasında ortaya konan sanat yapıtları, sergilenen canlı performanslar ve yaşanan deneyimler bu bakımdan oldukça önemli bir zenginliğe işaret ediyor.

Sanat-sermaye ilişkisinin mevcut durumuna karşı günümüzde yürütülen bu mücadelelere, sanatın özerkliği için gösterilen tüm çabalara ışık tutabilecek, dersler çıkartılabilecek bir tarihsel deneyim aslında 20. yüzyılın başında gerçekleşmişti. 1917 Ekim Devrimi'ni takip eden yıllarda avangard² sanatçılar burjuva sanat politikalarının sanatı yaşamdan kopardığını ileri sürerek, bu durumun aksine, sanatın hayat pratiğine dönüştürülmesi yönünde üretimler yapmışlardı. Galerinin içine sıkışan sanatın metalaşmasına karşı durmuşlar, sanatı gündelik hayata sokmaya çalışmışlardı. Burjuva sınıfının sanat üzerindeki egemenliğine bir son vermek üzere yola çıkmışlardı. Rus avangard sanatçılarının yaşadığı bu deneyim hakkında Ali Artun tarafından yazılan *Sanatın İktidarı* kitabı çok önemli bilgiler sunuyor. Zira yazarın da belirttiği gibi bu kitapta ele alınan dönem gerek müzecilik tarihinin gerek bütün sanat tarihinin **en istisnai** deneyimini oluşturmaktadır.

Nedir bu dönemi bu kadar "istisnai" kılan? 1917 Ekim Devrimi'yle iktidarını kuran Sovyet hükümeti yaklaşık 1920'li yılların ortalarına kadar başta müzeler olmak üzere, bütün sanat kurumlarının yönetimini avangard sanatçılara teslim etmiştir. Yazar bunu "tarihte ilk kez sanatın iktidarının sanatçıların elinde olduğu bir dönem"³ olarak nitelendiriyor.

Öte yandan o dönemde Rus avangard sanat akımı ile Bolşevikler arasındaki ilişki de sanat tarihçileri arasında oldukça tartışmalı bir alan. Özellikle sanat-siyaset ilişkisi ve sanatın özerkliği gibi meseleler bakımından yaşanan deneyime ilişkin yorumlar tarihçilerin politik konumlanışlarına göre farklılaşıyor. Bir tarafta Batı'daki çoğu sanat tarihçisinin ileri sürdüğü gibi avangardı Sovyet devlet aygıtının bir kurbanı olarak görenler, öte yanda devrim sonrası Rusya'sının ilk yıllarında bütün sanat alanlarına hükmeden bir fail olarak görenler mevcut. Çoğu liberal ideolog, "küreselleşme" döneminde sanatın, piyasanın ve şirketlerin güdümünde olmasının tarihin gereği olduğunu, aksi takdirde "totaliter" devletlerin propaganda aygıtına indirgeneceğini ileri sürerken bu döneme sıklıkla atıfta bulunuyorlar. Bu tür ön/yargıları sınamak bakımından da bu kitapta önemli ipuçları bulmak mümkün.

Baştan söyleyelim. Biz sanat tarihinin bu can alıcı konusunda kesin yargılara

kolektifi gibi çevrelerin düzenledikleri aktivist sanatçı eylemleri.

2 Avangard kelimesi bir ideal peşinde koşmak, hakikati aramak, kahramanlık, yaratıcılık, yoksul-cahil kitleleri aydınlatmak, onlara öncülük yapmak anlamındaki "vanguardism" kavramından türetilmiş olup, Fransızca askeri bir terim olan öncü birlik (avant-garde) sözcüğünden gelir. Gerek Fransızcada gerek diğer dillerde kültür, sanat ve politika ile bağlantılı olarak, "yenilikçi" kişiler veya "deneysel" işler anlamına gelir. Avangard sanat, kültür, gerçeklik tanımları içindeki kabul edilmiş normları sarsıp sınırlarını değiştirmeyi amaç edinir.

3 *Sanatın İktidarı*, s. 12 (bundan sonra kısaca Sİ olarak belirtilecek).

varabilecek bir yetkinlikte değiliz. Bu nedenle bu yazıda amacımız, okuyucuya ele aldığımız kitabın bu ilişkiyi tartışmak bakımından önemli bir katkı sunduğunu çeşitli boyutlarıyla ortaya koymak. Bununla birlikte kitabı değerlendirirken bazı kişisel kanılarımızı da okuyucuyla paylaşmak istiyoruz.

Söz konusu kitabın genelde sanat tarihi, özel olarak da Bolşeviklerin sanata yaklaşımları, avangard sanatçılar karşısındaki tutumları vb. açılardan katkısını iki ana eksenle ele almak mümkündür. Bunlardan birincisi bu kitabın, kendisinden sonra gelen başka birçok sanat akımını etkilemiş bir sanat akımının, Rus avangardizminin hem iç dünyasını hem de etkilediği siyasal atmosferi oldukça doyurucu bir şekilde betimlemesidir. Yazar her ne kadar kitap hakkında, giriş bölümünde “Rus avangardıyla 1917 Devrimi’nin ilişkileri üzerine bir inceleme değil, Rus avangardının siyasal evreni üzerine bir çalışma değil. Bir müzecilik profili. Ama bu profili tanımlayan öteki konulara da bulaşıyor” dese de⁴, kitap, içeriği itibariyle müzeciliği belirleyen diğer konulara, en başta da devrim döneminde sanatın örgütlenmesi, siyaseti, felsefesi gibi konulara da uzanıyor. Bu doğrultuda yazar Rus avangardı nasıl bir sosyo-ekonomik atmosferde doğmuştu, amaçları ve ayırd edici özellikleri nelerdi gibi sorulara cevap arıyor. Kitabın birinci ve ikinci bölümleri bu sorulara cevap arayışı niteliğinde.

Kitabın ikinci katkısı ise devrim sonrası koşullarda sanat-siyaset ilişkisinin olası sorunları hakkında önemli bir deneyimi aktarmasıdır. Yazar Rus avangardı, yakıp yıkmaktan bahsettiği müzeleri 1917 Devrimi’nden sonra ele geçirince ne yapmıştı, Ekim Devrimi müzeyle nasıl baş etmişti gibi soruları kitabın 3. ve 4. bölümlerinde cevaplamaya çalışıyor. Nihayet son bölümde kendi ifadesiyle “sanatın bu birkaç yıllık iktidarının” sarsılmasına, yıkılmasına ve “avangard enternasyonalı”nın dünya ölçeğindeki akıbetine değiniyor. Sırayla her bir bölümü ele almaya ve değerlendirmeye çalışalım.

Devrim arifesinin sanat atmosferi

Birinci bölümde yazar, 18. yüzyılda St. Petersburg’un⁵ kurulmasıyla başlayan Rusya’nın modernleşme ve müzeleşme atılımına değiniyor. Bu atılımın bir ayağını o dönemki adıyla Petrograd’ın imparatorluk müzeleri, diğer ayağını ise genellikle aristokrat malikânelerinde gelişen Moskova’nın entelektüel müzeleri oluş-

4 Sİ, s. 11.

5 St. Petersburg Moskova’nın 715 km kuzeybatısında bulunan, Rusya’nın 2., Avrupa’nın 4. büyük şehridir. Çar I. Petro tarafından 16 Mayıs 1703’te Rus Çarlığı’nın Avrupa’ya açılan kapısı olması amacıyla kurulan şehir, 200 yıl Rus Çarlığı’nın başkentliğini yapmıştır. 1914–1924 yılları arasında, yani büyük bölümünü I. Dünya Savaşı ile Rus İç Savaşı’nın kapsadığı dönemde Rusya’nın Almanya ile savaşmasından dolayı Almanca St.Petersburg ismi terk edilerek Rusca bir bileşik adla **Petrograd** olarak adlandırılmıştır. Lenin’in 1924’teki ölümünden sonra kente **Leningrad** adı verilmiştir. Sovyetler Birliği’nin 1991’de dağılmasından sonra kentin adı yeniden St. Petersburg olmuştur.

turuyor. Önce Büyük Petro⁶, sonra Çarıçe Katerina, seçkin Avrupa koleksiyonlarının Petersburg'a taşınması konusunda girişimde bulunurlar, bu koleksiyonlar önce Kışlık Saray'da, o yeterli olmayınca Ermitaj müzesinde⁷ sergilenir. 1861'de Rusya'da serflüğün kaldırılması, sanayileşme, ekonominin artan kapitalistleşmesi ve aristokrasinin burjuvalaşmaya başlaması Rus kültüründe sanatsal gelişimin maddi temellerini döşer. Aristokrasinin burjuvalaştığı dönemde yurtdışından getirilen koleksiyonların (nadir resim ve heykeller, kitap ve elyazmaları, mobilyalar, antikalar, cam-porselen dekoratif eşyalar) malikâne müzelerinde sergilenmesi Rus avangardı üzerinde de etkili olacak ilginç bir gelişmedir. Devrim ertesinde kültür bakanlığı görevini yürüten Halk Komiserliği (Narkompros) Müze Dairesi 1918'de yaptığı bir taramada, envanteri çıkarılmaya değer koleksiyonları olan 520 malikâne saptamıştır ve bunlardan 155'i Moskova'dadır. Bu malikâne müzeciliği, devrimden sonraki dönemde de günümüzde de Moskova müzelerinin⁸ karakteri üzerinde etkili olacaktır.

Rus avangardının düşünsel temelleri

Rusya'da 19. yüzyıldaki kültürel dönüşüm güçlü bir entelijansiya⁹ yaratmıştı. Bu kesim içinden çıkan Rus avangardı, imparatorluğun çözümlenerek, rejimin 1917 Devrimi'ne evrildiği ve dünya savaşının patlamak üzere olduğu bir altüst oluş döneminin içine doğmuştur. Rus avangardının doğuşu Batı'yla eşzamanlı bir tarih izlemekle ve benzer estetik yönelimlere sahip olmakla birlikte, örgütlenme biçimi bakımından Batı'dakinden farklı bir seyir izlemiştir.

Batı'da müzecilik modern sanat piyasası ve galeri sistemiyle eklemlenerek gelişirken, Rusya'da sanat piyasasının gelişmemiş olması müzeciliği de farklılaştırır. Batı'dakinden farklı olarak Rusya'da sanat **koloniler** (bağımsız sanatçı birlikleri) halinde örgütlenmiştir. O dönem çeşitli sanat çevrelerinin imparatorluk sanatına ve akademik klasisizme karşı duyduğu tepkiler malikânelerde ve sanatçıların, şairlerin, müzisyenlerin, tiyatrocuların ve tarihçilerin komünal bir hayat sürdükleri kolonilerde uyanmıştır. Düşünsel ve siyasal birlikler olarak Rus sanat kolonileri, sadece devrim sonrası Rus müzeciliğinin koşullarını hazırlamakla kal-

6 "Büyük" sıfatıyla anılırken, kimi tarihçiler tarafından davranışları sebebiyle **Deli Petro** olarak da anılmaktadır.

7 Rus modernleşmesi ve müzeleşme atılımının sembolü olan Ermitaj müze kompleksi asıl görkemine devrim yönetiminde ulaşır. Zira Kışlık Saray 1917 Ekim'inde Trotskiy yönetimindeki Kızıl Ordu muhafızları tarafından ele geçirildikten sonra Ermitaj müzesine devredilir. Yeni türedi burjuvalar arasında Avrupa'dan getirilen seçkin koleksiyonlar devrim ertesinde kamulaştırılarak bu müzeye devredilir.

8 Bu müzelerin en ünlüleri Moskova'da bulunmakta olup, Tretyakov, Şukin ve Puşkin'in adlarıyla anılmaktadır.

9 Rusça kökenli bir terim olan entelijansiya, sosyal bilimciler tarafından Rusya'da, özellikle 19. yüzyılda ayrı bir sosyal tabaka olarak aydınlar topluluğunu tanımlamakta kullanılmıştır.

mamış, açtıkları sergilerle bizzat geçici müze işlevi görmüşlerdir. Örneğin bunlar içinde en önemlisi olan Abramtsevo kolonisi, modern bir Rus sanat ekolünün kurulması kadar, avangard sanatın uyanmasında ve ikon sanatına sahip çıkmasında da rol oynamıştır. Bu kolonilerde yetişen Tatlin, Gonçarov, şair Mayakovski gibi birçok sanatçı Rus avangardının oluşumunda başı çeken şahsiyetlerdir. Bu kolonilerin her biri adeta bir müze, tiyatro, konser salonu ve akademi.

Devrim öncesi kültür hayatına öncülük yapan sanat-edebiyat entelijansiyası ile Bolşevik Devrimi'ni örgütleyen siyaset entelijansiyası arasındaki ideolojik bağ, sosyal realizm¹⁰ kadar anarşizm ve Marksizm akımlarının da etkisini içerir. Rus avangardı 19. yüzyıl ortalarında sanatta, edebiyatta ve müzikte yaşanan yükseliş döneminde gelişen realizme¹¹ tepki olarak ortaya çıkmıştır. Rus avangardı bir anlamda realizmden özerkleşme hareketinin bir ürünüdür, realizm karşısında yeni bir estetik dil kurma amacındadır. Realist akım, özellikle sosyal realizm avangardın etkinlik kazanmasıyla birlikte gücünü yitirir; ancak 1930'larda Stalin dönemindeki Kültür Devrimi'yle birlikte müzelerden sürülen avangard sanatın yerini doldurur.

Artun, devrim öncesi dönemde oluşan Rus avangardının temel özellikleri olarak şunları belirtiyor:

- Rus avangardı ütopyisttir; devrimci bir dönüşüm sayesinde insanların ideal bir özgürlük çağını başlatacağını hayal eder. Rus avangardının ütopyası, formların yeni bir dünya, sınıfsız bir toplum, şiirsel bir hayat yaratabileceğine duyulan inançtır; amaçları gündelik hayatı sanata çevirmektir. Topyekün sanat eseri (Gesamtkunstwerk) idealine bağlılıkları onları hem sanatlar arasındaki hem de sanatla hayat arasındaki sınırları kaldırmaya yönlendirir.

- Rus avangardına göre sanat eseri, ideal koşullarda piyasadaki dolaşımı müzede sonuçlanacak bir ürün gibi algılanmaz. Bu nedenle sanat eserinin bir piyasa galerisinde veya müzede topluma görünmesi ikincildir. Avangard çevrelerde müze daha ziyade, ikonlarla İmparatorluğun Batı'dan ithal ettiği sanatla ilgili bir kurum olarak görülür. Sanatı hayattan yalıtıldığı için parçalanması gereken bir kurumdur.

- Rus avangardı da Batı'daki çağdaşları gibi realizmden sembolizme¹² geçişle başlar. Bununla birlikte, Rus avangardının 20. yüzyıl sanatını da etkileyecek iki

10 Sosyal realizm ya da toplumcu gerçekçilik: insanı toplumsal ilişkileri içinde ele alan, toplumsal gerçekleri yansıtmayı amaçlayan bir sanat akımıdır.

11 Realizm: 19. yüzyılın ikinci yarısında romantizmin aşırı duygusallığına tepki olarak ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Realizmde, duygu ve hayaller yerini, toplum ve insan gerçeklerine bırakır. Konular gerçekten alınır. Yaşanan ve gözlenen gerçek bütün çıplaklığıyla anlatılır.

12 Sembolizm ya da simgecilik: 19. yüzyılda beliren, realizmi reddeden bir sanat akımıdır. Sembolistler duygusallığa, insanın iç dünyasına yönelmişler, semboller aracılığıyla dış çevrenin insan üzerinde bıraktığı izlenimleri anlatmışlardır.

ana akımı olan süprematizmin¹³ ve konstrüktivizmin¹⁴ ortaya çıkmasında sembolistlerden ziyade Kübizm¹⁵ ve Fütürizmin¹⁶ etkileri söz konusudur. Rus avangardında Kübizm genellikle Fütürizmle birleştirilir. Yazara göre Rus avangardı ilişkisi kurduğu Kübizm ve Fütürizm akımlarını “devrimcileştirmiştir”.

- Rus avangardının metafizik evreninde Dadaizme ve sürrealizme¹⁷ özgü akıldışına, bilinçaltına, gerçeküstüne, şansa, arzuya pek yer verilmez.

Devrim dönemi sanatı ve müzeciliği

1917’den 1924’e kadar geçen dönemde Bolşevik Rusya’da sanat alanında görelili özerk bir dönemin yaşandığı konusunda hemen bütün sanat tarihçileri ortaklaşıyor. Artun kitapta devrim ertesinde dönem hem Rus avangard sanatçılarının Bolşevik yönetim karşısındaki tutumlarını hem de Bolşevik yönetimin kendilerine sağladığı özerk ortamı, dönemin önemli şahsiyetlerinin tanıklık ve ifadelerine başvurarak ortaya koyuyor.

Lenin başkanlığında kurulan Halk Komiserleri Konseyi’nde eğitim, sanat ve kültür işleriyle ilgilenen birimin (Narkompros) başına Lunaçarski getirilir. Artun’a göre bir yandan Lunaçarski’nin sanatsal birikimi, eleştirmenliği ve modernizme olan bağı dolayısıyla sanatın özerkliğine gösterdiği sadakat, öte yandan avangard sanatçıların devrimi hararetle desteklemeleri, devrim sonrasında sanatın avangard hareketlere emanet edilmesinde büyük rol oynar. Rus avangardının dışarıdaki temaslarını desteklemek ve daha etkin hale getirmek için 1918’de Narkompros’un Güzel Sanatlar Dairesi’nde bir Uluslararası Ofis kurulur. Ofis’in

13 Süprematizm: Kazimir Maleviç liderliğindeki bu akım soyut geometriciliği benimseyen bir resim anlayışıdır.

14 Konstrüktivizm: Vladimir Tatlin liderliğindeki bu akım genelde çağdaş malzemeleri kullanmakta ve geometrik kompozisyon anlayışını benimsemektedir. Söz konusu akım geçmişle tüm bağlarını koparmış, endüstriyel malzeme ve teknikleri yücelten bir biçimlendirme çabası içinde olmuştur. Pravda gazetesinin yönetim merkezi olarak tasarlanan yapı başta olmak üzere, çoğu konstrüktivist tasarımlar Modern Mimarlık’ın gelişiminde etki yapmışlardır. Sinema tarihinin en büyük yönetmenlerinden Sergey Ayzenshtayn (Eisenstein) da bir konstrüktivist olarak anılır.

15 Kübizm: 20.yüzyıl başındaki temsile dayalı sanat anlayışından saparak devrim yapan Fransız sanat akımıdır. Pablo Picasso ve Georges Braque, nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulamışlardır.

16 Fütürizm: Makineyi ve hızı sanata sokan bu akım 20. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu akıma göre hayatta her şey hareketlidir. Sanatçı da kendinde bir hız bulmuş ve eserini bu hıza uydurmuştur. Fütürizmi doğuran 20. yüzyılın dinamizmiydi. Makine çağının ve kent yaşamının süratinden etkilenerek, içinde bulunulan zamanın ve geleceğin dinamizmine yönelmiş, bu hareketliliğin sesini şiirleriyle duyurmuşlardır. Mısralarda makine ve çark sesleri duyurulmaya çalışılmıştır.

17 Sürrealizm ya da gerçeküstücülük, Avrupa’da birinci ve ikinci dünya savaşları arasında gelişmiştir. Temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk *Dadaist*lerin eserlerinden alır. 1924’te “Sürrealizm Manifestosu” hazırlayan şair André Breton’a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Gerçeküstücülük akımı, gerçek dışı anlamında değil aksine gerçeğin insandaki iz düşümünün peşine düşen bir yaklaşımın ürünüdür.

başında bizzat Lunaçarski ile Tatlin, Kandinski, Puni gibi avangard sanatçılar bulunmaktadır.

Peki nedir bu döneme damgasını vuran gelişmeler? Öncelikle 1917 Ekim Devrimi'nin ertesinde tarihte eşi görülmemiş bir müzeleşme atılımı yaşanır. Sovyet yönetimi saray ve kilise koleksiyonları ile özel koleksiyonları kademeli olarak kamusallaştırır. Çarlık dönemi koleksiyonlarının derlenmesi ve sergilenmesine ilişkin çalışmalar Halk Eğitim Komiserliği (Narkompros) tarafından yürütülür. Korumaya ve müzeciliğe dair düzenlemelerle ilgili olarak Narkompros bünyesinde bağımsız bir komite kurulur. Başında Trotskiy'in eşi Natalya Trotskaya vardır. Çarlık zamanından devrolan malikâne müzelerinin bir bölümü korunurken, diğer bölümünün yerine “proleter müzeleri” açılır. “Kitlelere sanat hareketi” çerçevesinde, Ekim Devrimi'nin birinci yıldönümünde açılmaya başlayan bu müzeler, işçilerin beğenilerini ve kültürel miras bilinçlerini geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Söz konusu müzeler Artun'a göre “tarihte soyut sanata, avangarda hasredilmiş ilk müzelerdir. Aynı zamanda (...) Paris'teki Luxembourg Müzesi sayılmazsa, tarihin ilk çağdaş sanat müzeleridir. Bu kapsamda bir müzeleşme, çağdaş sanatın küresel egemenliğini ilan ettiği şimdi bile ufukta görülmemektedir.”¹⁸ Bu müzelerin satın alma komisyonunun başında ise Rodçenko, Stepanova, Kandinski gibi avangard sanatçılar bulunmaktadır.

Devrimi izleyen dönemin estetik politikasını da müzecilik politikasını da belirleyen iki büyük sanat akımı süprematizm ve konstrüktivizmdir. Her iki akım da devrime aynı coşku ile bağlı olmasına karşın, Bolşevik Rusya'nın hızla sanayileşme sürecine girişinin ve Taylorizmin etkilerinin konstrüktivizmin apayrı bir önem kazanmasında önemli ölçüde rol oynadığı söylenebilir. Yazar konstrüktivizmde “makinenin estetik anlamda fetişleştirilmesinin, sanatın da bir mühendislik gibi idealleştirilmesine” yol açtığı kanısındadır. Sanat-makine özdeşliği, örneğin Tatlin'de dünya devrimini “üretecek” olan bir Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın bir vida gibi tasarlamasında ifadesini bulurken, o sırada Rusya'da bulunan Nazım Hikmet'te de “makinalaşmak istiyorum” şiirinde belirginleşir.¹⁹ Konstrüktivistlerin “üretim olarak sanat, üretici olarak sanatçı” düşüncesi aynı zamanda Batı'da da geniş yankı bulur.²⁰

Bu döneme damgasını vuran önemli bir gelişme ise, özellikle konstrüktivist sanatçılar tarafından düzenlenen, ajitasyon-propaganda açısından etkili gösterilerin bütün bir kent halkını içine alan bir “tiyatro” gibi tasarlanmasıdır. Örneğin devrim sonrası Sovyet tiyatrosunun başına getirilen Mayerhold (Meyerhold),

18 Sİ, s. 116.

19 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Zafer Toprak, “Mayakovski'nin İntiharı ve Nâzım Hikmet”, *Toplumsal Tarih*, sayı: 260, Ağustos 2015, s. 22-31.

20 Örneğin Walter Benjamin'in “Üretici Olarak Yazar” makalesi (Sİ, s.86).

Tatlin'le birlikte bütün Petrograd'ı adeta tiyatro setine çeviren bir gösteri (1918) düzenler. "Sokakları fırçaya, meydanları palete dönüştürmeyi" hedefleyen Mayakovski'nin de sorumluluk üstlendiği ve kenti adeta bir operaya çeviren gösteride fabrika sireleriyle bir senfoni icra edilir.²¹

Bu dönemin bir diğer özelliği ise, çoğunlukla avangard sanatçıların yönetiminde bulunduğu müzelere dair nasıl bir politika izlenmesi gerektiği konusundaki belirsizliktir. Çarpıcı bir örnek olarak Maleviç, bir yandan müzelerin parçalanmasını savunurken, diğer yandan da korunmalarını, hatta yenilerinin yapılmasını önerebilmektedir. Artun bu gerilimi, "müze, avangard sanatla, onun parçalamaya ve sökmeye giriştiği klasik ve modern sanatlar arasındaki mücadeleden ortasını olacaktır" diye ifade ediyor. Bu "arayış" dönemi sonunda avangard müzeler kendi bünyelerinde örgütlenen "sanatsal kültür enstitülerine" evrilir. 1928-31'de "Kültür Devrimi"nin ilan edilerek, bu sanatsal kültür müzelerinin çoğunun kapanmasıyla birlikte sanat ve kültür hayatının özerkliği kaybolur ve avangard sanat adım adım tasfiye edilir.

Rus avangard sanatının sonunu ne getirdi?

Artun özellikle kitabın son bölümlerinde bu soruya çeşitli cevaplar veriyor. Biz daha evvel belirttiğimiz gibi konunun uzmanı değiliz; dolayısıyla çok iddialı görüşlere yer vermeyeceğiz; daha ziyade bazı kişisel kanılarımıza dayanarak bu cevaplara eleştirel bir gözle bakmak istiyoruz; bu kanılarımızın bir kısmını doğrudan yazarın kitabında yer verdiği görüşlere yaslayacağız.

Öncelikle bu soruya doyurucu cevap verebilmek bakımından ilk adımda Rus avangardının Ekim devrimi karşısındaki tutumunu değerlendirmek gerekir. Zira çoğu liberal ya da küçük burjuva sanat tarihçisi, Rus avangardının Bolşeviklere rağmen, dönemin "zafer sarhoşluğu" içinde ve henüz "devletin egemen olmadığı" bir ortamda yönetime geldiğini öne sürmektedir. Oysa Artun'un kitabı yer verdiği gözlem ve tanıklıklarla böylesi bir yargıya kuşkuyla bakmamızı sağlayacak önemli veriler sunuyor. Şu nokta çok açık: Ortada zoraki ya da gönülsüzce bir yönetime gelme yoktur. Kitapta atıfta bulunulan Camilla Gray şöyle diyor: "Ekim Devrimi geldiğinde sanatçılar, düşlerindeki gibi yeni bir dünya yaratılmasına ilişkin çılgınca hırslarını gerçekleştirebilecek hiç bir şeyden geri durmadılar". Keza kitapta görüşlerine yer verilen besteci Arthur Luriye (Lurje) tarihte ilk kez sanatçıların ele geçirdiği bu gücü ve özgürlüğü şöyle anlatıyor:

Ben de genç avangard sanatçılar ve şairler gibi Ekim Devrimi'ne inandım ve ona bağlandım. **Devrimin bize verdiği destek sayesinde** hepimiz, bütün yenilikçi ve deneysel genç sanatçılar ciddiye alındı... **Ne iktidar ne politika, saf sanata müdahale etti.** İsteddiğimiz her şeyi yapmakta tam anlamıyla özgürdük. Ve böyle bir

²¹ Buna benzer bir diğer önemli örnek de Ayzensteyn'in *Potemkin Zirhlisi*'dir.

fırsat tarihte ilkti. ²²

Rus avangardının iki önderi Alexander Rodçenko ve Kazimir Maleviç, aralarındaki farklılıklara rağmen, 1919 yılında yayınladıkları ortak manifestoda şöyle diyorlardı: “Öfkeli tuvalerimizi, besili bürokratlar ve geri kafalılar bizi yuhalarken ve ıslıklarken boyadık...burjuvaziye zerre kadar taviz vermedik”.²³ Rus avangardının önde gelen figürlerinden El Lissitzki’nin meşhur “Kızıl Kamayla Beyazları Ez” afişi, söz konusu sanatçıların iç savaşta Kızıl Ordu’nun, Bolşeviklerin yanında yer aldıklarının bir sembolik kanıtı olsa gerektir. Özetle kitapta Tatlin’in ifade ettiği gibi, onların “Ekim Devrimi’ni kabul etmek ya da etmemek gibi bir sorunu olmamıştı.”,²⁴ dönemin avangard sanatçılarının büyük çoğunluğu devrimden yana idi.²⁵

Üzerinde durulması gereken diğer bir nokta, Artun’un kitapta vurguladığı, “bunlar devraldıkları mirası parçalamak üzere örgütlenmişlerdir” görüşünden hareketle okuyucunun, avangard sanatçıların söz konusu dönemde “yıkıcı” faaliyetler içine girmiş olabilecekleri kanısıdır. Oysa bu kitapta, yazarın verdiği örneklerden, Rus avangardının “sanatı yok etmekle onu yönetmek” arasındaki ikilemi, dönemin görece özerk atmosferinde ve “iş başa düştüğünde”, oldukça sorumlu ve yaratıcı üretimlerle aştığı görülmektedir. Artun bu tutumu, “avangard hareketler her ne kadar müzelerle karşı olsalar da, başa geçince müzeyi müzenin sorgulandığı bir ortam olarak değerlendirdiler”²⁶ diye yorumluyor.

İkinci ele alınması gereken husus, devrim ertesinde Bolşevik yönetimin, diğer sol sanat akımlarıyla değil de neden özellikle avangard sanatçılarla ittifak yaptırmasıdır. Artun’un kitapta atıfta bulunduğu Lunaçarski’nin ifadeleri bu soruya cevap vermek bakımından önemli. Lunaçarski, 1917’den 10 yıl sonra bu konuda şöyle diyor: “sanatçılar arasındaki gerçekçiler, Devrim’den hemen sonra devrimin kazanımlarına karşı kayıtsız, hatta düşmanca bir tutum almışlardı... Buna karşılık ‘solcu’ sanatçılar, sivri deneylerin, empresyonizm sonrası deneylerin temsilcisi sanatçılar devrimi hararetle desteklemişlerdi.” Artun’un yorumuyla “devrimle kurdukları organik bağa güvenerek komünistler ve Lunaçarski, sanatı avangard sanatçılara teslim ediyorlardı”.²⁷ Burada bizim de katılabileceğimiz ve daha derinlemesine araştırılması gereken bir diğer yorum, bu ilişkinin tesis edilmesinde Lenin’in farklı sanat akımları karşısında - kendisinin bu konuda Trotskiy’e benzer farklı görüşleri olsa da - eşit mesafede durma politikasının ve Lunaçarski’nin

22 Sİ, s. 68, vurgu bize ait.

23 Sİ, s. 136.

24 Sİ, s. 68.

25 Bu konuda bkz. Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, B/F/S yayınları, İstanbul, 1986, s. 70.

26 Sİ, s. 114.

27 Sİ, s. 106.

parti ile sanat alanındaki ilişkilerde dengeleyici işlevinin önemli rol oynamış olabileceğidir.²⁸

Bu tespitler ışığında okuyucu, peki o zaman Rus avangardının sonunu ne getirdi diye soracaktır. Bu noktada Artun kitabında iki farklı düzeyde cevap veriyor: Birincisi Lunaçarski'nin tespitlerine yaslanıyor:

(...) Daha sonra iki olgu ortaya çıktı. Birincisi: Devrim'in eğittiği geniş halk, sanattan, her şeyden önce dikkate değer, kapsayıcı ve aynı zamanda net bir biçimde ifade edilen bir toplumsal içerik talep ediyordu; oysa 'solcu' sanatçılar öncelikle formalistlerdi...Gerçeklerin dilinden uzaklaşmışlar ve kitleler bakımından anlaşılmasız olmuşlardı. İkinci olgu: Realist sanatçılar arasında, devrim yönünde... kapsamlı bir gruplaşmaya dönüşen bir değişim başlamıştı.²⁹

Diğeri ise "devletin egemenleşmesi ve sanata el koyması"nın avangardın sonunu getirdiği. Ancak kitaptan bunun temellerinin Lenin döneminde mi atıldığını ("Lenin, avangardın komünizme duyduğu ilgiyi kavrayamıyor" yorumu ve Lenin'in Mayakovski'nin şiir kitabını bastırması için Lunaçarski'yi azarlaması örneği) yoksa "Stalin döneminde örgütlenen devlet Marksizmi"nin bir sonucu mu olduğu bizce tam bir açıklığa kavuşmuyor.

Bizim kanaatimiz, bu sorunun cevabını ararken dönemin tarihsel koşullarının özgülüğünü dikkate almak gerektiği. Elbette Lenin'in ve hatta Trotskiy'in avangard sanatçılara yönelik bazı eleştirileri vardı. Bunların bir kısmı dönemin ağır koşullarında mali kaynakların sınırlı olması ile, bir kısmı yürütülen sanat faaliyetlerinin içeriği (özellikle de fütürizme getirdikleri eleştiriler) ile ilgiliydi.³⁰ Ama tüm bunlara rağmen, kitapta da çeşitli örnekleriyle anlatıldığı üzere, o günün zor koşullarında sanata yine de destek sunuluyordu. Ancak söz konusu dönem aynı zamanda, iki temel sorun nedeniyle "zafer coşku"sunun yerini bir takım zorluklara bıraktığı bir dönemdir. Bunlardan en belirleyici olanı, proleter

28 Gelgelelim Lunaçarski'nin zamanla bir proleter sanatı ve kültürü oluşturmayı hedefleyen prolet-kult akımına meylettği ve Lenin'in ölümünden sonra, 1925'de yapılan bir Parti Merkez Komitesi toplantısında, sanatın doğrudan partinin komutası altında olup olmaması tartışmasında, Trotskiy'in kültürel düzeyin özerkliğine dikkat çeken görüşlerini eleştirdiği biliniyor. Ne var ki Merkez Komitesi, toplantının ardından yayınladığı **resmi bildiri**de çekişen farklı sanat grupları arasında açıkça **yan tutmaktan** kaçınıyor ve ancak genel düzeyde bir denetimden söz edebileceğini belirtiyor. (aktaran Ahmet Oktay, age. s. 82, vurgu yazara ait).

29 Sİ, s.151.

30 İlkine bir örnek olarak kitapta yazar aktarıyor: "Lenin, Mayakovski'nin *150.000.000* adlı şiir kitabını 5000 kopya bastırması için Lunaçarski'yi şakayla karışık azarlıyor (Sİ, s. 147). Lütfen bir düşünün; kaç tane burjuva rejimi iç savaş esnasında ya da açlık koşullarında bir avangard şairin kitabını 5000, hatta daha az adet basar? İkincisine örnek Trotskiy'in Tatlin'in Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı üzerine söyledikleridir: "pratik değildir, devrimci bir romantizm ve sembolizmin ürünüdür" (Sİ, s. 94). Aynı eleştiriye daha kapsamlı okumak isteyenler için bkz. Leon Troçki, *Edebiyat ve Devrim*, Köz yayınları, çev. H. Portakal, 1976, İstanbul, s. 228-9.

bir kültür ya da sanat yaratmanın sınırları, diğeri ise bu sorunu daha da zorlaştıran bir etken olarak proletarya diktatörlüğünde geçiş döneminin iç gerilimleridir. Özellikle savaş komünizminin yarattığı iktisadi bunalım koşullarının ve yükselmekte olan bürokrasinin gericiliğinin bu “tasfiye”de önemli rolü olsa gerek.

Dönemin devrimci şairlerinden hareketle, proleter sanatın olanaklılığını tartıştığı bir yazısında Trotskiy şunları söylemektedir: “Buradaki asıl sorun ne Bolşevik Partisi’dir ne de onun ‘yeterince yardım etmeyen’ yöneticileridir; sorun kitlelerin sanat bakımından yeterince hazırlıklı olmayışıdır; çünkü bilim gibi sanat da bir hazırlığı gerektirir. (...) Öyleyse burada söz konusu olan basit bir ihmal edilme değil, ama çok daha derinden bir tarihsel belirlenştir”.³¹

Devrim ertesi dönemde Trotskiy’in altını çizdiği bu tarihsel belirlenim, geçiş döneminin zorluklarıdır. Böylesi çelişkili, gelgitli bir dönemde bir proleter sanat yaratma arayışına girmek Lenin’e olduğu gibi Trotskiy’e de mümkün görünmemektedir:

Proletarya bu süre içinde kendi kültürünü yaratabilir mi? Bundan kuşku duymakta haklıyız, çünkü toplumsal devrim yılları, amansız bir sınıf mücadelesiyle geçecektir ve bu yıllar içinde yıkım çalışmaları, yeni bir kültürün kuruluşundan daha çok yer tutacaktır. (...) Demek ki, proletarya diktatörlüğü döneminde, yeni bir kültürün yaratılması, yani en geniş tarihsel ölçüde bir kuruluş, söz konusu değildir.³²

Bir geçiş döneminin bütün çelişkilerini ister istemez yansıtan Devrim sanatı, henüz toplumsal temeli hazırlanmamış olan sosyalist sanatla karıştırılmamalıdır. Buna karşılık, Sosyalist sanatın bu geçiş döneminin sanatından çıkacağı da unutulmamalıdır. (...) Ne ki Devrim’in kendisi henüz özgürlüğün alanı değildir.³³

Böylesi zorlu bir dönemde nasıl bir sanat politikası izlenmesi gerektiği konusunda ise Trotskiy şöyle diyor:

Geçiş dönemindeki sanat politikamız, Devrim’in safına katılan çeşitli grupların ve sanat okullarının Devrim’in tarihsel anlamını kavramalarına yardım etmek ve Devrim’den yana ya da Devrim’e karşı olmanın kategorik ölçütünü önlerine koyduktan sonra onlara sanat alanında **tam bir öz-belirleme hakkı** tanımaktan ibarettir.³⁴

31 Leon Troçki, *Edebiyat ve Devrim*, s. 188.

32 age, s. 172-3.

33 age, s. 213.

34 age, s. 12, vurgu bize ait.

Yeniden umut, yeniden cüret için...

Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaptedeceğiz
güneşin zaptı yakın!
(Nazım Hikmet, Güneşi İçenlerin Türküsü)

“Aşkın küçük kayığı hayatın akıntısında parçalandı”. Ünlü Rus şairi Mayakovski'nin intihar etmeden önce yazdığı bir şiirdeki bu dize belki de o dönemin tüm avangard sanatçılarının ruh halini yansıtmak bakımından semboliktir. Oysa devrim arifesinde ve ertesinde sanatçılar arasında bambaşka bir ruh hali hakimdi. Rus avangard sanatının önde gelenlerinden, süprematizm akımının lideri Kazimir Maleviç'in 1913 yılında sahne tasarımını yaptığı operanın adı “Güneşin Fethi” idi. Devrim ertesi dönemin Rus avangard sanatçılarının özlemlerini yansıtan bu imge, özellikle de konstrüktivistlerden etkilenen Nazım Hikmet'te de “güneşi zapt etmek” olarak ifadesini buluyordu. Artun'un kitapta alıntılıdığı Mihail Şvidkoy'un aşağıdaki gözlemleri avangard sanatçıların o dönemki ruh halini, onlardaki coşkuyu ve umudu betimliyor:

1914'den 1922'ye kadar süren savaşın ve devrimin kanlı olayları sırasında ve devrim ertesi dönemde, sanatçılar sadece devrimin müziğini çalmakla kalmadılar, kendileri de devrimci olan işler ürettiler... İnsanlığın acılarına son verecek bir adalet ülkesiyle ilgili ütopyaları doğuran devrimci enerji, aynı zamanda müthiş semboller ve metaforlar yarattı... Sanatçılar doğmakta olan sosyalizmin sorumluluğunu paylaştılar. Yeni seslerle ve renklerle sahnede ve tuval üzerinde sosyalizmi yarattılar. Bu sanatın enerjisi bütün Rusya'ya ve dünyaya bulaştı... Dünya devrimi düşleri, ebedi Doğu-Batı karşıtlığını bastırdı. Ütopya, gerçekliği sindirmeye cüret etti.³⁵

Hem günümüz avangard sanatçılarının “piyasanın küresel sanat gösterilerine massedilmemesi” için yürüttükleri mücadelelerde özgün bir deneyimden öğrenecekleri tarihsel ve görsel malzemeyi sunuyor olması hem de devrimin bir sanatçının yaratıcılığının olmazsa olmazı olan coşku ve cüret için nasıl da bereketli bir toprak olabildiğini, 1917 Devrimi'nde avangard sanatçılar örneği üzerinden ortaya koyması bakımından Ali Artun'un kitabı önem taşıyor. Sermayeden bağımsız, alternatif ve eleştirel bir sanat üretimi yapmak isteyen günümüz sanatçılarına, adaylarına, devrimci bir sanatın ön koşulları üzerine düşünmek bakımından kıymetli bir pencere açıyor.

35 Sİ, s. 65.

Kitap Tanıtımı

Marksizm ve Sınıflar Dünyada ve Türkiye’de Sınıflar ve Mücadeleleri

*Marksizm ve Sınıflar,
Dünyada ve Türkiye’de sınıflar
ve mücadeleleri*

Hazırlayanlar:

Sungur Savran, Kurtar Tanyılmaz,

E. Ahmet Tonak

Yordam Kitap



“Bugüne kadarki bütün toplumların tarihi sınıf mücadelelerinin tarihidir.” Marx ile Engels’in kaleme aldığı Komünist Manifesto’nun bu ünlü cümlesindeki “bugüne kadarki” ibaresi, bazılarınca “postmodern çağ” olarak niteledikleri döneme kadarki anlamına yorumlanmış olacak ki, özellikle 1990’lı yıllardan, yani Sovyetler Birliği, Çin ve Doğu Avrupa’da kapitalizmin restorasyonunun hızlandığı aşamadan sonra sınıf politikasının yerini “kimlik politikası”nın aldığı solda yaygın bir görüş haline geldi.

Ama öte yandan, tam da aynı dönemde, burjuvazi neoliberalizm adı altında işçi sınıfına karşı kapitalizmin tarihinde görülen belki de en uzun taarruzu yapıyordu. Durumun tuhaflığı dikkat çekiciydi: Burjuvazi işçi sınıfına saldıırıyordu, yani sınıf mücadelesi veriyordu. Aydınlar (sol aydınlar!) ise işçi sınıfına dönmüş, sınıf mücadelesinin önemsiz ya da demode olduğunu telkin ediyorlardı.

Bu kitapta yazıları yayınlanmakta olan yazarlar, kendilerini solda yaygın olan bu modadan uzun zamandır ayırmış insanlar. Uzun yıllardır çalışmalarında sınıf kategorisine merkezi bir yer vermiş, gerek dünya çapında, gerekse Türkiye’de toplumun gelişmesini sınıf mücadeleleri temelinde kavramayı kendilerine pusula edinmiş araştırmacılar. Burada, bu konulardaki yazılarını bir araya getiriyorlar.

Yazıların konuları geniş bir yelpazeye yayılıyor. Marksizmde sınıfların teorik statüsü, günümüzde sınıfların ortadan kalkıp kalkmadığı, sınıf mücadelelerinde merkezi bir rol taşıyan sendikalar, Türkiye’de sınıfların yapısı, köylülükten Gezi’ye sınıf mücadeleleri bunların bazıları.

Bütün bu yazıları birbirine bağlayan çizgi ise sınıflı toplumlarda yaşanan adaletsizlik ve yabancılaşma konusunda ortak bir anlayışı paylaşmaları, Türkiye’de ve dünyada sınıf tahakkümüne son vererek sınıfsız bir toplum yaratmanın yüce bir hedef olduğuna inanmaları. (Kapak yazısından)

Kitap Tanıtımı

Emekçileri Okumak

Emekçileri Okumak
Edebiyatımızda Sınıf, Kültür
ve İşçilerin Gündelik Hayatı

Hazırlayan:
Mustafa Kemal Coşkun
Evrensel Kültür Kitaplığı



Türkçe edebiyatta, işçi sınıfının hangi özellikleriyle yer aldığına dair yapılacak kuşbakışı bir gözden geçirme, yoksulluk ve çaresizlik içinde insan olmaya çalışanların öyküsü olarak özetleyebileceğimiz ve zaman zaman yoksulluk edebiyatı olarak küçümsenmiş olan konular toplamı olacaktır. Edebiyatta işçi birey, merhametli, çalışkan, ezikliği ni dışa vurmaya çekinen, alçakgönüllü, kimi zaman beklenmedik ataklarla başını belaya sokmaktan da çekinmeyen tiplerdir. Olağan hayatı içinde işçi, güçlükle baş edebilmek için zaten pek çok yol geliştirmek zorunda kalan, kavganın ve didişmenin yabancı olmaya insanıdır. Bu özelliğini sınıf mücadelesi alanında gösterdiğinde, alışılmış algıyı yıkar. Munis, mütevekkil, ağırbaşlı ve söz dinleyen biri olmaktan çıkar. Ancak kişisel özellikler, sınıf olarak hareket etmeye başladıklarında biçim de değiştirirler. Elinizdeki kitapta incelemeye konu olan öyküler ve romanlar, işçi ve insan olarak görünürde ayrı ayrı akıp giden kişilik özelliklerinin hangi sıçrama noktalarında tek bir kimlik olarak birleştiklerini gösteren pek çok örnek sunmaktadır.

Bu derlemede yer alan çalışmalar, bir yandan işçi sınıfı kültürüne yönelik diğer araştırma ve tartışmalara değerli bir katkı sunacaktır, diğer yandan sınıf mücadelesi politikalarının geliştirilmesi, zenginleştirilmesi için önemli bir kaynak sağlayacaktır. Çünkü araştırmalar, yalnızca bir olgu hakkındaki bilgimizi geliştirmekle kalmıyor, aynı zamanda ele aldığı varlığın yeniden kurulması ve geliştirilmesi için de yol açıyor. İşçi sınıfına yakışan da budur!

Aydın Çubukçu

İki devrimin hikâyesi: Nâzım, Bedreddin ve 1416 ihtilali

Sungur Savran

*Sıcaktı.
Bulutlar doluydular.
Nerdeyse tatlı bir söz gibi ilk damla düşecekti yere.
Birden-
- bire
kayalardan dökülür
gökten yağar
yerden biter gibi,
bu toprağın verdiği en son eser gibi
Bedreddin yiğitleri şehzade ordusunun karşısına
çıktılar.
Dikişsiz ak libaslı
baş açık
yalnayak ve yalın kılıçtılar.*

İnsanın başını döndüren bir yanı var: Bu toprakların ilk komünist devriminin 600. yılını idrak ediyoruz bu yıl. 1416 yılı, Simavna Kadısı oğlu Şeyh Bedreddin

ve müridlerinin önderliğinde Osmanlı köylüsünün ve yörüğünün, Müslümanı, Rumu, Yahudisi ile hem Ege’de, hem Rumeli’nde padişah Çelebi Mehmed’e karşı ayaklandığı, toprağı ve üretim araçlarını ortaklaştırmak üzere mücadele ettiği, orduyu iki kez yenilgiye uğrattıktan sonra sonunda yenildiği yıldır!

Bugün 2016’da bu tarihi olayı bütün önemini anlayarak anıyorsak, bunu meslekten bir tarihçiye değil, bir şaire, Nâzım Hikmet’e borçluyuz. Bu yıl aynı zamanda Nâzım’ın “Simavne Kadısı oğlu Şeyh Bedreddin Destanı” başlıklı muhteşem şiirini yayınlamasının 80. yıldönümü. Ne mutlu bize ki, hem bu toprakların gördüğü o olağanüstü devrimi, hem de o devrimin, bu toprakların en büyük şairi tarafından yazılmış destanını, birini 600, birini de 80 yıl sonra bir arada kutlayabiliyoruz!

Şeyh Bedreddin’i ve onun önderlik ettiği devrimi tanımayan okuyucu, hele Kemalizmin önyargılarıyla yetişmiş birisi ise ilk andan şaşkınlığa düşebilir. Adam şeyh, ama komünist şair Nâzım Hikmet onun için destan yazıyor. Kimileri de şeyhin önderlik ettiği harekete “devrim” diyor. Hem de komünist devrim! Bazı okurlarımız bu yargının AKP’nin artık 13 yılı doldurmuş olan iktidar döneminin bir sonucu olduğu kuşkusuna bile kapılabilir. Bu yazıyı yazma hazırlığı içindeyken bir gün işe, belki arada biraz okuma fırsatını buluruz umuduyla başlığı “Şeyh Bedreddin ve Vâridât” olan bir kitapla gitmiştik. Kitabı çantadan çıkartmamızla bir meslektaşımızın kıkırdayarak “Sen neler okuyorsun öyle!” demesi bir oldu. Bu insan Gezi eyleminin ikirciksiz destekçisiydi. Yüksek düzeyde eğitilmiş biriydi. Ama bu topraklarda yaşanan ve bütün Osmanlı tarihinin en önemli olaylarından biri olan kalkışmanın merkezindeki adamın adını hiç duymamıştı. Kıkırdamasının nedeni de muhtemelen bizim de “hacı hoca takımı”nın, şeyhlerin falan peşine düşmüş olduğumuzu düşünmesiydi.

Bu olay Türkiye solcusu için tipiktir. Sadece sola uzaktan sempati duyan bu tip insanlar değil, örgütlü sosyalist hareket de dine ve İslam’a ilişkin her şeye alerjiktir. Tipik Türkiye solcusunun kafasında düz bir çizgi vardır. Çizginin bir ucu geçmişe ve gericiliğe işaret eder, öteki ucu günümüze, geleceğe ve ilericiliğe. Gericilik dindir, ilericilik laiklik. “Cumhuriyetin kazanımları” bizim geleceğimizin, devrimci Marksizmin “Ekim devriminin kazanımları” kavramından çalındır ama bambaşka bir siyasi yaklaşımı içerir. Biz Sovyet devleti dağılana kadar, tarihin gördüğü en büyük proleter devriminin (yani Ekim devriminin) kazanımlarının üzerine titrer, bürokrasinin yarattığı bütün tahribata rağmen bunları savunmak gerektiğinde ısrar ederdik. “Cumhuriyetin kazanımları” ekolu ise bir burjuva devriminin “kazanımları” üzerine titriyor. O arada bu titreme nöbetlerinin işçi sınıfının devrimci öncüsü olması gereken sosyalist hareketin belki de bir şeyler yitirmesine yol açıp açmadığını sormayı bile akıl edemiyor.

Bu, bugün böyle. 80 yıl önce, 1936 yılında çok daha vurgulu biçimde böyleydi. O dönemde Türkiye’de sosyalizmin resmi temsilcisi, Stalinistleşmiş Komintern’in himayesi altındaki Türkiye Komünist Partisi, Kemalizme bütü-

nüyle angaje olduğu için, cumhuriyetin laiklik kavrayışını kendine Kâbe haline getirmiş durumdaydı. Batı aydınlanması tek yanlı olarak yüceltilirdi. Doğu'nun tarihsel karanlığından kurtulmaktan daha önemli bir şey yoktu. Burjuva cumhuriyeti kurulalı on yılı pek az aşan bir süre olmuştu. Dolayısıyla, "cumhuriyetin kazanımları" olsa olsa bugünden daha da değerliydi. Nâzım'ın "Şeyh Bedreddin Destanı" ile yaptığı çıkış işte bu yüzden kendi başına büyük bir önem taşır. 1929-36 yılları arasında Muhalif TKP olarak anılan ayrı bir parti dahi kuran ve Türkiye komünist hareketi içinde bu yıllarda Komintern'le cephe cepheye karşı gelen bir hareketin önderi olan Nâzım, bu alanda da resmi Komintern çizgisinin karşısında duruyordu. İşte bu yüzden bu yazının başlığı "İki devrimin hikâyesi" diye başlıyor. 1416 bir devrim, bir ihtilaldir. Bunu aşağıda uzun uzun anlatacağız. Ama Nâzım'ın "Şeyh Bedreddin Destanı"nı yazması da Türkiye solunun politik kültürü içinde kendi başına bir devrimdir. Bu yazıda asıl ağırlığı Bedreddin devrimine vermekle birlikte Nâzım'ın devrimine de yer ayıracağız.

Bu yönüyle elinizdeki yazı, daha önce Nâzım hakkında yazdığımız ve *Devrimci Marksizm*'in sayfalarında yayınlanmış olan bir başka yazının devamıdır.¹ O yazının konusu Nâzım'ın genellikle ihmal edilen bir yanı olan komünist militan olarak hayatı idi. Bu konunun incelenmesi, bize Nâzım'ın her gün yenden pişirilerek önümüze konulan Kemalizm sevdalısı imgesinin bütünüyle efsanelere dayandığını gösteriyordu. (Şu anda ikincil önem taşıyan, oysa o ilk yazının amaçları açısından birincil bir önem taşıyan bir başka tema Nâzım'ın Stalinizm ile ilişkisi idi. Yazı büyük şairin Stalinizme köklü biçimde eleştirel olarak yaklaştığını ortaya koyuyordu.) Bu yazı o yazının Nâzım'ın Kemalizm ile ilişkisine dair söylediklerini güçlendiriyor, destekliyor, tamamlıyor. Nâzım, birçok komünist aydında görülen Kemalizme kölece biat etme tavrından bütünüyle uzaktır. "Şeyh Bedreddin Destanı", başka şeylerin yanı sıra, bu bakımdan da devrimci bir önem taşıyor.

Bu yazı, dini biçimlerin kapitalizm öncesi bir toplumda siyasi ve ideolojik işlevleri üzerinde bu toprakların deneyiminden hareketle birtakım berraklıklar sağlamaya çalışacak. Ama daha baştan söyleyelim. Bedreddin deneyiminde devrimi yaratan fikirler değildir. Tersine devrime uygun fikirleri gerekli hâle getiren hayatın maddi koşulları ve sınıflar arasındaki çelişkilerdir. Bu, yazının ilerleyen bölümlerinde umuyoruz ki okuyucuyu da ikna edecek bir dakiklikle gösteriliyor. Ama daha baştan tarihsel maddeciliğin kurucularından Engels'in benzer bir konuyu (bir din adamı olan Thomas Münzer'in Almanya'nın tarihindeki yerini) ele aldığı *Almanya'da Köylü Savaşı* başlıklı çalışmasının İkinci Basımına Önsöz'ünde söylediklerini burada tekrarlamakta yarar var:

1 Bkz. "Tutsak Bolşevik: Nâzım Hikmet ve Stalinizm", *Devrimci Marksizm*, sayı 20, İlkbahar 2014, s. 36-89.

Bu kitap mücadelenin tarihsel seyrini ancak özet olarak sunmakla birlikte, köylü savaşlarının kökenini, savaşta ortaya çıkan çeşitli tarafların tutumunu, bu tarafların kendi pozisyonlarını kendi kafalarında netleştirme çabasının aracı olan siyasi ve dini teorileri açıklamayı üstleniyor. Nihayet, mücadelenin, hayatın tarihsel-toplumsal koşulları tarafından belirlenen sonucunu, o zamanın Almanya'sının siyasi kuruluşunu ve buna karşı gelişen isyanı anlatıyor; siyasi ve dini teorilerin, o aşamada Almanya'da tarımın, sanayinin, kara ve su yollarının, ticaretin ve finansın, gelişme aşamasında var olan koşulların nedenleri değil, sonucu olduğunu da gösteriyor. Bu, tarihin maddeci tek anlayışı, benim değil Marx'ın eseridir ve onun 1848-49 yıllarındaki Fransız devrimi ve *Louis Bonaparte'in 18 Brumaire'i* üzerindeki eserlerinde bulunabilir.²

1. Devrimin türküsü

*Bak ki, incirler iri zümrüt gibidir,
kütükler zor taşıyor kehribar salkımları.
Saz sepetlerde oynayan balıkları gör:
ıslak derileri pul pul, ışıl ışıldır
ve körpe kuzu eti gibi aktır
yumuşaktır etleri.
Dedim ki bak,
burda insan toprak gibi, güneş gibi, deniz gibi
berекetli.
Burda insan gibi verimli deniz, güneş ve toprak.*

“Şeyh Bedreddin Destanı” bir edebiyat eseri olarak son derecede deneyseldir. Birçok üslup öğesini bir arada kullanır: Nesir olarak yazılmış ve kısmen öykü anlatı kalıbına dökülmüş olsa da içerik bakımından makale söylemine yakın bir girişten sonra, 14 adet numaralandırılmış şiir gelir; sonda yine nesir olarak yazılmış bir bölümün ardından, “Ahmedin Hikâyesi” başlığını taşıyan ve Şeyh Bedreddin'in toplumdaki etkisinin 20. yüzyılda bile devam ettiğini ortaya koyan gerçek bir kapanış bölümü içerir. Okuyucu tam “artık bitti” derken Nâzım bir de “Zeyl” (bir yapıtı tamamlayan ek) ilave eder. Bu Zeyl “Milli Gurur” kavramı üzerinedir ve neredeyse bir makale kadar düşünsel ağırlık taşır, şiir denecek hiçbir yanı yoktur. Eklemek gerekir ki, 14 adet numaralı şiirin üçü tamamen, biri de kısmen nesir olarak kaleme alınmıştır. Geri kalanlar ise manzum formdadır. Şiirin birçok yerinde, hatta manzum bir şiirin sonunda bile (nesir formunda yazılmış) dipnotları yer alır.

Kısacası, bütünüyle heterojen ve heterodoks bir şiir ile karşı karşıyayız. Bu şiir form bakımından az bir put kırmıyor. Nazım ile nesri, makale ile şiiri, günü-

² Friedrich Engels, “Preface to the Second Edition (1870)”, *Marx Engels Collected Works*, Londra: Lawrence and Wishart, cilt 10, 1978, s. 398-99.

müz ile geçmişi, gizemli olan ile materyalist bakış açısını birleştiriyor. Bunun da ötesinde, Nâzım bu şiirde hem klasik formları (gazel, halk şiiri vb.) kullanır, hem de bunları kendisinin 1920'li yılların başından beri neredeyse bir çığır açarak geliştirdiği, kafiye ve vezne meydan okuyan, dahası şiire mısraların kitap ya da dergi sayfası üzerindeki grafik dağılımı yoluyla da anlam ve ses katan üslubuyla yeniden yaratır. Yani bir yandan klasik ve geleneksel olan, öte yandan modern ve kişisel olan, bu şiirde bir araya gelmiştir.

Bu heterojen ve heterodoks form ve üslubun şiirin konusu ile ne denli örtüş-tüğünü anlatmak zordur. Aşağıda göreceğiz. Bedreddin devrimcidir, hatta komünisttir, ama aynı zamanda hayatının sonuna kadar şeyh olarak kalmıştır. Yaşayan bir çelişkidir sanki! İslam'ın da heterodoks kanadındandır elbette. İşte bu şahsiyet ve onun önderlik ettiği devrim etrafında örülmüş olan şiire bu heterojen ve heterodoks form onun için çok yakışır.

Sanatta yeni olanın, devrimci olanın aslında klasik olan konusunda sanatçıda bir ustalık yoksa eğreti duracağı iyi bilinen bir şeydir. Örnek olarak söyleyelim: Picasso, Rembrandt ya da Velázquez gibi resim yapamadığı için değil, o teknik ustalığı iyice sindirdikten sonra kendisi yeni bir üslup seçmek istediği için kübist resme geçmiştir. Zaman zaman bu klasik ustalığa Picasso'nun ileri yaşlarında bile, diyelim bir güvercin figürünün zarafetinde ya da bir kadın yüzünün klasik güzelliğinde tanık olmak mümkündür. Nâzım da "Şeyh Bedreddin Destanı"nda bu kadar heterodoks form denemekle birlikte yer yer insanın tüylerini ürperten bir lirik akışla anlatır öyküsünü. 1 numaralı açılış şiiri, Osmanlı düzenini bir redifli gazel ahenginde, ama yer yer gazel formundan bütünüyle koparak anlatan, ses tınısı çok güçlü ama görsel yanı da temaşasına doyum olmaz bir tablo kıvamında bir şaheserdir. Börklüce ayaklanmasının zafer günlerini anlattığı 4 numaralı şiir, insanın ve doğanın sömürü ilişkilerinden özgürleşince nasıl birlikte çiçek açabileceğini hatırlatan bir ihtilal methiyesidir. Bedreddin'in idamını anlatan 14 numaralı şiir ise yağmurun ve hüznün insanın kalbine bir bıçak gibi saplandığı bir ağırlıktadır.

Bu şiire özgü değildir, Nâzım'ın birçok şiir-romanında ve oyununda yaptığı bir şeydir, ama onun da sözünü etmek gerekir: Şair kendini de şiirin içine katar. Şiir başta şairin hapisanede uykusuz bir gecenin ilerlemiş saatlerinde bu konudaki düşüncelerini bize aktarmasıyla başlar; sonra, kısa süre içinde Börklüce Mustafa'nın bir müridinin şairi elinden tutup tarihe geri götürmesiyle Nâzım da baştan olayların içinde bir gözlemci, hatta bir katılımcı olarak yerini alır. Başka şiir-romanlarda, başka oyunlarda şairin oyuna dahil olması çok muzip anlar yaratır, ama burada bambaşka bir durum doğar. Her devrimci, hayatı boyunca bir gün kendini devrimci dalganın içinde bulacağını, belki de barikatlarda çarpışacağını hayal eder. Nâzım 34 yaşında kendine bu hayali gerçekleştirme iznini verir. Bedreddin'in yanında devrime katılır! Aşağıda anlatacağız, bir aşamada Şeyh Bedreddin padişah tarafından sürüldüğü İznik'ten devrime katılmak için kaçır.

İşte o kaçış sahnesini Nâzım şöyle anlatır:

Gece İznikten çıktık. Peşimizi atlılar kovalıyordu. Karanlık, onlarla aramızda duvar gibiydi. Ve bu duvarın arkasından nal seslerini duyuyorduk. Rehberim önden gidiyor, Bedreddinin atı benim al atımla Anastasınki arasındaydı. Biz üç anaydık. Bedreddin çocuğumuz. Ona bir kötülük edecekler diye içimiz titriyordu. Biz üç çocuktuk. Bedreddin babamız. Karanlığın duvarı ardındaki nal sesleri yaklaşır gibi oldukça Bedreddine sokuluyorduk.

Lirizmin doruğuna çıktığı şiirlerden büyülenmiş okuyucuyu, Nâzım bütün şiirin sonunda yer alan, belki de Brecht'i tanımadan Brecht'çi³ bir kapanış bölümleri dizisiyle yeryüzüne indirir. Sondaki "Tornacı Şefiğin Gömleği" ve "Ahmedin Hikâyesi" başlığını taşıyan mensur bölümler ve makale tarzındaki "Milli Gurur" başlıklı Zeyl daha önceki lirizmden tam bir uyanış sağlayan yabancılaştırma teknikleriyle bezeli parçalardır.

Bu destan, Nâzım'ın, bir bakıma Türk şiiri için özgün olan (muhtemelen Rus geleneğinden esinlenerek benimsediği) bir janrda yazdığı bir dizi şiirden biridir. Nâzım daha genç yaşından itibaren geleneksel anlamda şiirle yetinmemiş, belki şiir-roman olarak adlandırılabilir, bir öyküsü ve örgüsü, karakterleri ve çatışmaları olan uzun manzum eserler kaleme almıştır. Silsilenin ilk örnekleri hep başka ülkelerden seçilmiş ortamlarda ve karakterlerle kurulur. "Jokond ile Siyau" Fransa'da bir Çinli'yi anlatır. "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" Hindistan'da sömürge karşıtı mücadele ve sınıf mücadeleleri içinde bir dizi komünist önderin ilişkisini ve her birinin dramını. "Taranta Babu'ya Mektuplar" ise bizi Mussolini İtalya'sı ile o zamanki adı Habeşistan, şimdiki adı Etyopya olan Afrika ülkesi arasında, İtalya'daki devrimci Habeş erkeği ile Habeşistan'daki sevgilisi arasında taşır durur. Her üç uzun şiir de şiir-roman (ya da belki manzum roman) denebilecek bir yapıya sahiptir.

"Şeyh Bedreddin Destanı" ile birlikte Nâzım önemli bir dönüşüm geçirir. O güne kadar şiir-romanlarının konusu hep başka ülkelerin insanları, mücadeleleri, devrimcileri iken, ilk kez bir şiir-romanı bu toprakların insanlarına, mücadelesine, devrimcilerine döner. Hem de nasıl bir dönmek! Nâzım Osmanlı'nın tarihsel derinliğine dalar, kültürel biçimlerinden dini imgelerine kadar onun her şeyini şiirine taşır. Yaşadığı ülkenin koşullarını bütünüyle tanıyıp insanını bütünüyle kucaklamak için bilinçli bir çabadır gösterdiği. Bunun böyle olduğu şairin "Şeyh

3 Brecht aslında Nâzım'ın çağdaşıdır, ondan sadece dört yaş büyüktür. Ama Nazizmin iktidara geldiği 1933 öncesinde 30'lu yaşlarında artık kendisine büyük şöhret kazandıracak bir dizi oyununu yazmıştır bile. Metinde Nâzım'ın belki de Brecht'i tanımadığını söylerken, birincisi, o aşamada Marksist Brecht'in oyunlarının Türkiye'de derhal oynanmaya başlamış olması olasılığının düşük olmasına yaslanıyoruz (ama Muhsin Ertuğrul'dur bu, doğrusu belli olmaz!), hem de Nâzım'ın Almanca'yı değil Rusça ve Fransızca'yı iyi bildiğini göz önüne alıyoruz.

Bedreddin Destanı”ndan sonra yazacağı şiir-romanlar ile doğrulanır. Bir sonraki deney “Kuvayı Milliye” başlığını taşır. Nâzım bu topraklarda yüzyıllar önce yaşanan bir devrimden henüz yeni yaşamış bir başka devrime, Türkiye’yi kapitalist çağa taşıyan burjuva devrimine dönmüştür yüzünü. Ama ona bu da yetmez. “Kuvayı Milliye”de kendini belirli bir dönemle ve belirli koşullarla sınırlamak zorundadır. Oysa o memleketinin insanını bir bütün olarak, sanki Mikelanj’ın Sistin Şapeli’nin tavanına yaptığı büyük fresk gibi ya da Meksika’nın devrimci ressamı Diego Rivera’nın ve arkadaşlarının Meksiko kentinin cumhurbaşkanlığı sarayından ortaokullara kadar sayısız binasına yaptığı duvar resimleri gibi, bütün zenginliği ve çeşitliliği içinde tasvir etmek istemektedir. Nâzım’ın herhangi bir çalışmasına “en büyük eseri” demek zordur ama belki “en Tolstoy’vari eseri” olan “Memleketimden İnsan Manzaraları”dır bu arayışın ürünü.

Ne olmuştur? 1929 ile 1932 arasında üç şiir-romanını da başka ülkelerin mücadeleleri ve kişileri etrafında kuran Nâzım, 1936’da bitirdiği (yani aslında daha önce başlamış olduğu) “Şeyh Bedreddin Destanı”ndan itibaren neden hep daha fazla Türkiye topraklarına odaklanmayı seçmiştir? Biz burada Marksizmin zor bir sorununun bir büyük şairdeki izini görüyoruz. Marksizm enternasyonalizmdir, hedefi dünya devrimidir, ama devrim önce ulusaldır. Marx ile Engels, *Komünist Manifesto*’da ünlü “İşçilerin vatanı yoktur” formülünü ileri sürdükten hemen sonra eklerler: “Proletarya her şeyden önce siyasal üstünlüğü ele geçirmek, ulusa önderlik eden sınıf durumuna gelmek, kendini **ulusun kendisi** kılmak zorunda olduğundan, sözcüğün burjuva anlamında değilse bile ulusaldır.”⁴ Aradaki bütün pasajı çıkartın, bütün sınırlamalardan, kayıtlamalardan soyutlayın, elinizde şu cümle kalır: “Proletarya (...) ulusaldır”! İşte bu yüzden Marksizmde her zaman bir gerilim vardır. Komünist devrimci enternasyonalist olacaktır, ama aynı zamanda yerli ya da “sözcüğün burjuva anlamında değilse bile ulusal” olmak zorundadır.

Nâzım’ın hayatında enternasyonalizm ile yerli olma kaygısı arasında hep bir saat rakkası hareketi gibi bir gelgit vardır. Lenin ve Trotskiy’in Moskova’sındaki enternasyonalist atmosferi soluduğu, Doğu Halkları Komünist Üniversitesi’nin ortamında enternasyonalizmi pratik olarak yaşadığı 20’li yaşlarında başka ulusların sorunlarıyla hemhal olmak ve okuyucusuna enternasyonalist bir duyarlılık katmak, anlaşılan Nâzım için erken aşamalarda ana kaygılardan biri olmuştur. Ama kendisi bir komünist partisinin önderi haline geldiğinde yerli olmanın, kendi toplumunun koşullarını, insanını, geleneğini tanımanın ne kadar önemli olduğunu daha iyi görmüş olmalıdır. Bu aşamadan sonra kendi topraklarının devrimine ve giderek sıradan insanına dönmüştür yüzünü. Sonra 1951’de Sovyetler Birliği’ne sürgüne gittiğinde Türkiye toprağıyla bağı kopunca ve uluslararası barış hare-

4 Karl Marx/Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, çev. Celâl Üster ve Nur Dersiş, İstanbul: Can Yayınları, 5. Basım, 2010, s. 71.

keti toplantıları, edebiyat ziyaretleri, Asya Afrika Yazarlar Birliği Kongreleri gibi vesilelerle siyasi faaliyeti salt uluslararası alanla kısıtlandığında ilgi yeniden başka ülkelerin yaşamına dönmüştür. (Son yılların en güzel şiirlerinin Küba’da, Paris’te, Afrika’da geçiyor olması bunun açık ifadesidir.)

Bu, işin ihtiyaç yanı. Bir de olanak yanı var. Yani Nâzım’ın yerli olması, kendi topraklarının insanını, hem de sıradan insanını anlatmasının olanakları meselesi. Nâzım Polonyalı bir dede ile birtakım paşaların torunudur. Kendi ifadesiyle “yalı çocuğu”dur, İstanbul’un Boğaziçi’sinin yalılarının çocuğu. Halkı tanınması, önce Milli Mücadele sırasında Anadolu’ya çıkmasıyla başlamıştır. Ama bu kısacık bir parantezdir, çünkü Nâzım hızla Sovyetler Birliği’ne geçer. 1920’li yılların ortasından itibaren siyasi çalışmada bazı işçilerle yakınlaşması dolayısıyla bir ilerleme kaydetmiş olmalıdır. 1929’dan itibaren Muhafız TKP’nin önderi olunca, işçi bileşimi çok yüksek olan bu parti Nâzım’ın halkı daha yakından tanınmasına olanak tanımış olmalıdır. Ama bunlar komünist işçilerdir. Sosyalist siyasi çalışma yapan herkes, partili işçinin sıradan halktan bir miktar farklı olduğunu bilir. Nâzım’ın Türkiye toprağının halkını, bütün Anadolusu ve bütün meslekleri ile çok yakından tanınmasını sağlayan, cezaevleri deneyimi olmuştur. Belinde peş-tamal, ayağında takunya hamama giderken, havalandırmada cigara tütürürken, dokuma tezgâhı başında birlikte emek harcarken tanımıştır halkı. Bu bakımdan Nâzım’a ne kadar eza çektirmiş olmuş olursa olsun, Kemalist burjuvaziye borçlu hissetmeliyiz kendimizi! Türkiye’nin en büyük şairini Türkiye’nin emekçi insanıyla buluşturmuştur!

İşte “Şeyh Bedreddin Destanı” Nâzım’ın kendi topraklarını, bu toprakların siyasi mücadelelerini, bu toprakların halkını tanıma macerasında bir merhaledir. Öğrenmiş ve bize de öğretmiştir. Şimdi onun çığır açan destanı sayesinde keşfettiğimiz Bedreddin’in kim olduğunu, önderlik ettiği devrimin ne tür bir karakter taşıdığını anlama çabasına dönelim yüzümüzü.

2. 1416 ihtilali

*«— O âteş ki kalbimin içindedir
tutuşmuştur
günden güne artıyor.
Dövülmüş demir olsa dayanmaz buna
eriyecek yüreğim...»*

*Ben gayrı zuhur ve huruç edeceğim!
Toprak adamları toprağı fethe gideceğiz.
Ve kuvveti ilmi, sırrı tevhidi gerçekleştirip
biz milletlerin ve mezheplerin kanunlarını
iptâl edeceğiz...»*

Metodolojik bir notla başlayalım. Biz meslekten tarihçi değiliz. Ne zaman tarihe derinlemesine geri dönmek zorunda kaldığımız bir tartışmaya girsek bunu vurgularız. Bu gerçek bizi daima bu konularda ileri sürdüğümüz düşünceler konusunda başka alanlarda (ekonomi, siyasi analiz, teori, felsefe) söylediklerimize göre daha temkinli hareket etmeye itmiştir. Bu sefer katmerli bir sorunla karşı karşıya olduğumuzu hemen kaydetmek gerekir: Bu yazıda incelediğimiz tarihsel olgu, çok büyük ölçüde İslami düşünce ve örgütlenme biçimlerini de içine almaktadır. Oysa bu alanda genel tarihsel bilgiye göre bile daha hazırlıksınız. Dolayısıyla, okuyucu bu yazıda ileri sürülen görüşlerin büyük ölçüde ikincil kaynaklara yaslandığını ve her aşamada koşullu olarak ileri sürüldüğünü unutmamalıdır.

Bedreddin üzerine literatürün neredeyse tamamı yaşanan toplumsal kalkışmayı bir “isyan” olarak niteler. Ender olarak “ayaklanma” terimini kullananlar olmuştur. İslami tını taşıyan bir terminoloji ile “huruç” sözcüğünü kullanan olmuştur ki bu da doğru anlıyorsak isyan veya ayaklanma anlamını taşır. Biz devrim anlamında “ihtilal” terimini kullanmayı seçiyoruz. Başka bağlamlarda, özellikle de Gezi ile başlayan halk isyanı vesilesiyle işaret etmiş olduğumuz gibi, “isyan” sözcüğü iktidar perspektifi olmayan/olamayacak halk hareketlerine verilmesi gereken bir addır. “İsyan” karşı tarafın iktidarını varsayar, o iktidarın yarattığı koşullara bir başkaldırmadır. “Ayaklanma” ise var olan iktidara meydan okuyan tarafın, karşı tarafı yenilgiye uğratarak iktidarı kendi eline geçirmek amacıyla uyguladığı çoğunlukla silahlı eylemler bütünüdür. İstisnai durumlar dışında devrimler bir ayaklanma aracılığıyla gerçekleştirilirler. Oysa “ihtilal” (bugün kullanılan karşılığıyla “devrim”) çok daha kapsamlı bir kavramdır.⁵ Siyasi sınırlar içinde bakıldığında, hareketin, mevcut iktidarı devirerek onun yerine kendi iktidarını kurması hedefini içerir. Ama ayaklanmadan daha geniştir: Ayaklanma işin sadece kavga yanını içerirken, ihtilal ayaklanmayı da bir boyut olarak kapsamakla birlikte ideolojiye, ittifaklara, yeni rejimin/devletin biçimine ve kurumlarına vb. ilişkin birçok boyutu içine alır. Daha da öteye gidildiğinde, şayet ihtilal (devrim) toplumsal (sosyal) bir değişimi hedefliyorsa, yani toplumda bir hâkim sınıfın yerine başka bir sınıfı/başka sınıfları başa getirecek ve üretim tarzına uzanan değişiklikler içerecekse, ayaklanma ihtilalin tarihinde basit bir merhale olarak kalır. İhtilalin (devrimin) tarihsel bakımdan **çığır açıcı** kapsayıcılığına hiçbir biçimde karşılık veremez.

Bizim kanaatimiz, 1416 yılında Batı Anadolu ve Rumeli’de yaşanan toplumsal sarsıntının her iki anlamda da, hem iktidarın devrilmesi, hem de farklı bir sınıfın hâkimiyetinde yeni bir toplum kurulması mücadelesi anlamında bir ihtilal olduğudur. Bu konuda kalem oynatmış yazarlar arasında kavrama verdi-

5 “İhtilal” sözcüğünü, Türkiye’de halk arasında birkaç kuşak boyunca yapıldığı gibi, askeri darbe anlamında kullanmadığımızı eklemeye bile gerek yok.

ğimiz içeriği yadsıyabilecek kimse olduğunu sanmıyoruz. Mesele şudur: Tarih bilimi, sadece bu vakada değil, birçok durumda, devrime devrim demekten kaçınmıştır hep. Bunun örneklerini geçmişte hep verdik: Amerikan devrimi (1776) “Amerikan Bağımsızlık Savaşı” olarak anılmıştır; İspanya devrimi, salt bir “iç savaş” a indirgenmiştir; birçok devrim (Mısır, Irak vb.) “darbe” olarak sunulmuştur. Bize gelelim: Osmanlı’nın merkezi topraklarındaki ilk burjuva devrimi “İkinci Meşrutiyet” olarak anılmıştır, ikincisi ise “Milli Mücadele” ya da “Ulusal Kurtuluş Savaşı” olarak. Bu, tarihin esas gelişme mekanizmasının devrimler olduğunu vaz eden Marksizmden uzak durma çabasının bilinçli ya da bilinç dışı bir ifadesidir. Biz devrime devrim denmesinin önemine inanıyoruz.

Tabii, bu tarihi olay söz konusu olduğunda işin başka bir yanı da var. 1416’ya “ihtilal” adının verilmesi bu ihtilalin karakteri (burjuva?, sosyalist? vb.) konusunda soru işaretleri uyandıracaktır. 1416’nın klasik anlamıyla bunların hiçbiri olmadığı açık olduğuna göre ortaya “peki ama bu nasıl ihtilal?” gibi bir soru çıkabilir. Ama bir ihtilal alıştığımız kalıplara uymadığı için onun ihtilal olduğunu yadsıyorsa, nasıl olup da bildiğimiz kalıplara uymayan bir ihtilalin (yenilmiş olsa da) yaşandığını araştırmak çok daha öğretici olacak, genel olarak tarih ve bu toprakların tarihi konusunda bilgi haznemize çok daha fazla katkıda bulunacaktır.

Biz burada 1416’da yaşanan olayların kronolojik bir anlatımına girişmeyeceğiz. 1416 olaylarının anlatımını okuyucu bir dizi kaynaktan kolaylıkla izleyebilir.⁶ Olaylara yabancı okuru karanlıkta bırakmayacak asgari bir bilgi aktarmanın yanı sıra, esas yapacağımız, ihtilalin gelişmesinin ana hatlarını, içinde ortaya çıktığı koşulları, nedenlerini ve tarihte ne anlam ifade ettiğini anlamaya çalışmak olacak.

Üç ayaklanma, bir ihtilal

Her şeyden önce 1416 ihtilalinin, ikisi birbirine coğrafi olarak yakın olmakla birlikte hem ayrı örgütlenmiş, hem de sosyal bileşimi bir ölçüde farklı olduğu için ayrı ele alınması gereken, toplam üç ayaklanmanın bir bileşimi olduğunu vurgulamalıyız. Bunlardan ikisi Batı Anadolu’da, Ege bölgesinde, biri ise Rumeli’nde yaşanmıştır. Üç merkezdeki ayaklanmaların her birinin başında bir lider vardır. Tarihler kesin olarak bilinmese bile ayaklanmaların patlak verme sırasıyla gidersek, üç merkez ve liderleri şöyle sıralanabilir: Aydınli vilayetinde (bugünkü İzmir ve Aydın) Karaburun’da Börklüce Mustafa; Saruhan vilayetinde (bugünkü Manisa) Torlak Kemal; Rumeli’nde (bugün Bulgaristan sınırları içinde kalan) Zagora bölgesinde Deliorman ya da o zaman kullanılan bir başka adıyla Ağaçdenizi’nde Şeyh Bedreddin. Bu üç merkezde üç köyün hareketin esas karargâhını oluşturduğu da bilgiler arasındadır: Aydınli’nde Nizar; Saruhan’da

⁶ En yalın anlatım bütünüyle kronolojik bir sergileme benimseyen Michel Balivet’de bulunabilir: *Şeyh Bedreddin. Tasavvuf ve İsyân*, çev. Ela Güntekin, 2. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2000.

Sürme; Rumeli’nde Duğalar.⁷

En azından Karaburun ve Manisa ayaklanmalarının silahlı olduğu kesin olarak biliniyor. Karaburun’da Börklüce önderliğinde yaklaşık 6 ila 10 bin arasında savaşçı Osmanlı ordusunu ardı ardına iki kez ağır bozguna uğrattıktan sonra, Bayezid Paşa adında bir komutan ile (12 yaşındaki) Şehzade Murad yönetiminde bütün Anadolu vilayetlerinin ordularının toplu halde Karaburun’a sevk edilmesiyle ayaklanma bastırılır. Bayezid Paşa bundan sonra Manisa’da 3 bin dervişe önderlik eden Torlak Kemal’in üzerine gider ve o ayaklanmayı da ezer.⁸ Rumeli’ndeki ayaklanma daha geç bir tarihte, muhtemelen ilk iki ayaklanma ezildikten sonra gerçekleşir. Bunun nedeni, Bedreddin’in 1413’te başa geçen I. Mehmed (Çelebi veya Kirişçi Mehmed diye de bilinir) tarafından İznik’te zorunlu iskâna tâbi tutulmuş olmasıdır. Ayrıntılar bilinmiyor, ama bir yanda Bedreddin ile öte yanda Börklüce ve Torlak arasında, ayaklanmaların senkronizasyonu bakımından belli ki tam bir planlama yapılamamıştır. Bu yüzden, özgürlüğü kısmen kısıtlı olan Bedreddin ancak Börklüce’nin ayaklandığını öğrendikten sonra İznik’ten kaçarak önce Kastamonu’ya, sonra Eflâk’a geçmiş, sonunda ayaklanmasını başlatacağı Dobruca ve Deliorman bölgelerine ulaşmıştır.

Bedreddin’in ayaklanmasının silahlı olduğuna dair tam bir kayıt yok. Bu ayaklanma daha ziyade devrim kavramının en arı anlamında yaşandığında ortaya çıkacak bir toplumsal olay gibi tasvir edilir. Deliorman’dan hareket eden Bedreddin ilerledikçe her yerde köylülerden, Anadolu’dan bölgeye yerleştirilmiş olan Yörüklerden (yani göçebe Türkmenlerden), Osmanlı’nın Rumeli ve Balkanları fethinde rol almış gâzilerden oluşan büyük kitleler onu bir kurtarıcı olarak karşılar, büyük yürüyüşüne katılırlar. Ne var ki, Bedreddin’i destekleyenler arasında, halk arasından çıkmış askerler olan gâzilerin yanı sıra, onun 1411-1413 yıllarında Musa Çelebi’nin kazaskerliğini yaparken tımar dağıttığı, ama 1413’te Kirişçi Mehmed başa geldiğinde ellerinden tımarları alınan sipahiler, yani düpedüz askeriye sınıfına mensup unsurlar da vardır. Bu da Bedreddin’in taraftarlarının bir bölümünün silahlı olması demektir; meslekten asker gâzi ve sipahilerin bir “huruç” eylemine bir şenliğe giden çocuklar gibi gitmesi beklenemez!

Rumeli ayaklanmasının silahlı olup olmadığının açık bir şekilde kayda geçmemesinin nedeni başkadır. Ege ayaklanmaları askeri olarak yenilmiştir. Oysa Rumeli ayaklanması arı anlamda siyasi bir yenilgi yaşamıştır. Ayaklanmanın yenilgisinin nedeni eski tımar sahiplerinin ve sipahilerin Kirişçi Mehmed’in yanına

7 Balivet, *Şeyh Bedreddin*, a.g.y., s. 66. Bu ayrıntı şundan önemlidir: Aşağıda ayrıntılı olarak tartışılacağı gibi 1416 ihtilali Bedreddinî hareket tarafından ince ince planlanmış bir toplumsal patlamadır. Bu köylerin her biri bu planlamanın karargâhı rolünü görür.

8 Rakamlar için bkz. Ernst Werner, *Büyük Bir Devletin Doğuşu: Osmanlılar (1300-1481). Osmanlı Feodalizminin Oluşum Süreci*, çev. Orhan Esen-Yılmaz Öner, İstanbul: Yordam Kitap, 2014, s. 271 ve 271n; Ahmet Yaşar Ocak, *Zındıklar ve Mülhidler (15.-17. Yüzyıllar)*, 2. Baskı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999, s. 163-64.

geçmesi ve bunun sonucunda Bedreddin'in cephesinin bölünmesi, kendisinin de bir pusu ile yakalanarak Serez'e padişahın huzuruna götürülmesidir.

Ta Aydın'dan Bulgaristan'a kadar geniş bir coğrafyaya yayılan bir ihtilal kendi başına çok etkileyicidir. Ama anlaşılan ihtilalin etkisi ne mekân ne zaman bakımından bu ana kadar anlattıklarımızla sınırlıdır. Bazı kaynaklarda Aygıloğlu adında bir dördüncü önder yönetiminde bir Kazova ayaklanmasından da söz edilir.⁹ Ama yeni bilgiler sağlanana kadar bu konuda fazla bir şey söylemek mümkün değildir.

Daha önemlisi şudur: Bedreddin ayaklanması, öyle anlaşılıyor ki, bir başka savaşla, kendisi Yıldırım Bayezid'in oğullarından olduğunu iddia eden ama başkalarınca bu iddiası sorgulanan, tarihe Şehzade Düzmece Mustafa olarak geçen birinin Kirişçi Mehmed'e karşı yine Rumeli'nde açtığı savaşla aynı anda gerçekleşmiştir. Ortada sağlam veri olmamasına rağmen çoğu tarihçi Düzmece Mustafa'nın çıkışının Bedreddin'in ayaklanmasıyla ilişki içinde olduğu kanısındadır.

Bir başka unsur Düzmece Mustafa ile müttefik olduğu düşünülen İzmiroğlu Cüneyd diye bilinen eski validir. Cüneyd Aydın'da valiymken görevden alınmıştır, Kirişçi Mehmed'in muhalifidir. 1416 devrimi yenildikten sonra Düzmece ve Cüneyd bir süre geri planda kalırlar. Ama 1421'de Kirişçi Mehmed ölünce, Düzmece Rumeli'nde, Cüneyd Ege'de Osmanlı'ya karşı yeniden ayaklanırlar. Her ikisi de Bedreddin ihtilaline katılan kitlelerin desteğinden geniş ölçüde yararlanır. Düzmece 1422'de öldürülür. Cüneyd ise aynı yıl Aydın'ı ele geçirir. Ama hâkimiyeti sadece üç yıl sürer. 1425'te yenilir ve idam edilir. Bir bakıma 1416 ihtilalinin artçı şoklarıdır bunlar. 1416 ihtilali ancak bir on sene sonra tam olarak kontrol altına alınmış gibi görünmektedir.

İhtilalin programı

*Hep bir ağızdan türkü söyleyip
hep beraber sulardan çekmek ağı,
demiri oya gibi işleyip hep beraber,
hep beraber sürebilmek toprağı,
ballı incirleri hep beraber yiyebilmek,
yârin yanağından gayrı her şeyde
her yerde
hep beraber!
diyebilmek...*

1416 ihtilalini ve Bedreddin'in daha önceki faaliyetlerini sadece onun torununun yazmış olduğu, dedesinin hayat öyküsünü anlatan *Menakıbnâme*'den ve

⁹ Bkz. örneğin Ocak, *Zındıklar ve Mülhidler*, a.g.y., 164. "Kazova"nın neresi olduğu tartışmalıdır, ama bugünkü Kaz Dağları olması akla en yakın tahmin gibi görünüyor.

dönemin sınırlı sayıdaki tarihçisinin yaptıklarında anlattıklarından biliyoruz. Bu kaynaklardan *Menakıbnâme*, torunun dedesini Osmanlı nezdinde temize çıkarma çabası dolayısıyla Bedreddin'in devrimci olduğunu gizler. Osmanlı tarihçileri ise Bedreddin ve arkadaşlarını dinen yerden yere vurur, zındık ilan eder. Bir tek Bizans tarihçisi Dukas devrimin programı konusunda hakikati ortaya koyan bilgi aktarır. Dukas kendisi Ege bölgesinin insanı olduğu için olsa gerek, onun kusuru da sadece Börklüce ayaklanmasını ele alması olmuştur. Göreceğimiz gibi bu, Bedreddin'in kendisi konusunda birçok spekülasyona yol açmıştır. Dukas'ın Börklüce hakkında yazdıkları o kadar önemli bir tarihi belge oluşturuyor ki, burada uzun bir alıntı yapacağız (köşeli parantez içinde mümkün olduğu kadar az müdahale ederek yeni kuşakların anlayabilmesi için metni günümüz Türkçesi'ne yaklaştırmaya çalışıyoruz):

O zamanlarda İyonyen körfezi medhalinde kâin [girişinde] ve avâm lisânında [halk dilinde] “Stilaryon-Karaburun” tesmiye edilen [olarak anılan] dağlık bir memlekette âdi [sıradan] bir Türk köylüsü meydana çıktı. Stilaryon, Sakız adası karşısında kâindir. Mezkûr [sözü geçen] köylü, Türklere va'z ve nasâyihte [vaaz ve nasihatte] bulunuyor ve kadınlar müstesnâ [hariç] olmak üzere erzak, melbûsat, mevâşî ve arâzi [gıda maddeleri, giysiler, yük hayvanları ve toprak] gibi şeylerin kâffesinin [tamamının] umûmun mâl-i müştereki [halkın ortak malı] addedilmesini tavsiye ediyor idi.

Diyordu ki: “Ben senin emlâkine tasarruf edebildiğim gibi sen de benim emlâkime aynı sûretle tasarruf edebilirsin”. Köylü, avâm-ı halkı bu nevi sözleriyle kendi tarafına celb ve cezb etdikten sonra hıristiyanlar ile dostluk te'sisine [kurmaya] çalıştı. Köylünün ifâdesine göre hıristiyanların Allah'a mu'tekid bulunduğunu inkâr eden [inandığını yadsıyan] her Türk, bizzat kendisi dinsiz idi. Köylünün bütün fikir arkadaşları tesâdüf ettikleri hıristiyanlara dostâne muâmelelerde bulunuyorlar ve Cenâb-ı Hak tarafından gönderilmiş gibi hürmet ediyorlardı.¹⁰

Burada 1416 ihtilalinin programının iki ana maddesini buluyoruz: birincisi, ortak mülkiyet; ikincisi, dinler ve etnik gruplar arasında ittifaktan öte birleşme, bugünün diliyle enternasyonalizm. Bu kadar yalın! Burada bir tür **komünist devrim programı** söz konusudur. Özel mülkiyetin ilgası ile enternasyonalizmin bir araya gelmesinin anlamı budur. “Bir tür” dememizin nedeni, komünist devrimin başlıca savunucusu Marksizmin tarihe bakışında böyle bir programın ancak toplumsallaşmış üretici güçler temelinde özel mülkiyetten bütünüyle kopmuş bir sınıf olarak proletaryanın yönetiminde mümkün hâle geleceğini göz önüne alarak **tarihsel önkoşulları oluşmamış bir komünist devrimden** söz ediyor olmamızdır.

Bu çelişkili durumun tartışmasını aşağıda yapacağız. Şimdi 1416 ihtilalinin

10 Dukas. Aktaran Balivet, *Şeyh Bedreddin*, a.g.y., s. 75-76.

programının belirlenmesine ilişkin bir tarihyazımı komplikasyonunu aradan çıkartmamız gerekiyor. Yukarıda belirttik: Dukas sadece Börklüce ayaklanmasını ele alır, ihtilalin Rumeli ayağından hiç söz etmez. Böyle olunca, tarihçilerin bir bölümü Dukas'ın söylediklerinin sadece Börklüce için geçerli olması gerektiği, Bedreddin'in programının ise farklı olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Bunlar arasında bazıları, bu noktadan hareketle Nâzım'ın ve onu izleyerek Türkiye solunun Bedreddin yorumunu neredeyse gerçek dışı, hatta çocukça bir hayal ürünü gibi sunmuşlardır. Sanki Nâzım kendi dileklerine uygun bir kurmaca yaratmıştır. Bu konuda en açık sözlü olan Ahmet Yaşar Ocak'tır: "Türkiye solunun tarihi bakışı çerçevesinde Şeyh Bedreddin olayını bir 'tarihi bozma, tarihi saptırma (*déformation historique*)' konusu yapan ilk şahsiyet, şair Nâzım Hikmet olmuştur."¹¹

Peki, Bedreddin'in amaçlarının Börklüce'den farklı olarak özel mülkiyetin ilgasını içermediği sonucuna bu tarihçiler neden ve nasıl ulaşıyor? Burada en önemli rolü birbiriyle bağlı iki faktör oynar. Bir yandan, Bedreddin'in 1411-13 arası Osmanlı tahtına talip olan Musa Çelebi'nin kazaskeri olarak görev yapmış olması ve bu görev sırasında bol bol tımar dağıtmış olması, **ilke olarak özel mülkiyete karşı olmadığını bir kanıtı** olarak görülür. İkincisi, ihtilal sırasında Ege'deki ayaklanmalar ile Rumeli'ndeki ayaklanma arasında **toplumsal taban bakımından var olan farklılık**, tarihçilere göre Bedreddin'in ortak mülkiyet programını gütmesini olanaksız kılar. Börklüce esas olarak reayayı (köylüleri) ve kentlerin yoksullarını, Torlak ise esas olarak göçer Türkmenleri harekete geçirmiş olduğu halde, yani her ikisi de emekçi sınıflardan destek aldığı halde, Bedreddin reayanın ve göçerlerin yanı sıra askeri sınıftan unsurları ve Kirişçi Mehmed'in dışladığı eski tımar sahiplerini de harekete geçirmiştir. Bu toplumsal tabanla ortaklaşa mülkiyete ulaşılamaz.

Bu iki faktör dışında başka kuşku doğurucu unsurlar da vardır. Biri şudur: Düzmece Mustafa ile bir ittifak varsa (bunun kesin bulguları olmadığını biliyoruz) Bedreddin yine Osmanlı ile işbirliği yapıyor demektir. Nihayet, belki de dile getirilmeyen bir varsayım vardır: Börklüce ve Torlak kendileri emekçi sınıfların içinden gelmektedir; Dukas'a göre Börklüce "adi" ya da belki daha doğru bir çeviriyle "cahil" bir köylüdür. Oysa Bedreddin neredeyse bir aristokrattır. Babası (bunu sorgulayanlar olmakla birlikte) hem gazidir, hem kadı. Dedesi tarafından ise Selçuklu sarayına mensup (vezir) bir aileden geldiği ileri sürülmektedir. Ayrıca çağının en önde gelen din âlimlerinden biridir. Böyle biri nasıl olur da kaba saba köylülerin ortaklaşa mülkiyet talebi ile aynı doğrultuda düşünebilir ya

¹¹ *Zındıklar ve Mülhidler*, a.g.y., s. 174. Bir de bundan ayrı olarak Ege ayaklanmasının Rumeli'ne göre daha radikal olduğu yorumu vardır. Bu, Ernst Werner'in tezidir: *Osmanlılar*, a.g.y., s. 276-78. Yeni yayınlanan bir derleme Türkiye tarihinde, E. Atilla Aytekin de bu görüşe katılıyor: bkz. "Başlangıç Nağmesi", *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Siyasal Hayat*, Haz. Gökhan Atılğan/Cenk Saracoğlu/Ateş Uslu, İstanbul: Yordam Kitap, 2015, s. 24.

da davranabilir?

Bütün bunların sonucunda genellikle ulaşılan sonuç, Börklüce bir devrimci iken Bedreddin'in ya bir reformist ya ademi merkeziyetçi bir ıslahatçı ya da (en kötüsünden) kendisi padişah olmak isteyen biri olduğudur. Tabii bu durumda bizim "ihtilal" olarak nitelediğimiz olaylar zinciri, gerçekte basit bir isyan, hatta belki de bir taht kavgası haline gelir. Börklüce'nin programı ise "amacı aşan", önderin niyetinin ötesine taşan, tarihi bir kaza.

Bu deliller, literatürde bazen komikliğe varan sonuçlara ulaşılmamasına yol açmıştır. Bazı yazarlar o kadar ileri gitmişlerdir ki, Bedreddin'in İznik sürgününden kaçışını, kendisiyle ilişkisi bilinen Börklüce'nin ayaklanması dolayısıyla kendisinin de cezalandırılabileceği kaygısına bağlamışlar, Rumeli'nde bir ayaklanma örgütlemeye geçtiğini **bir olasılık olarak bile** düşünmekten kaçınmışlardır. Oysa gerçekte olan tam da bu olmuştur. O zaman müridinin ayaklanması dolayısıyla cezalandırılmaktan korkan bir şeyh, kendisi isyan etmiş oluyor! Gönülsüz bir devrimci! Gerçekte ise her şey, senkronizasyonda var olan planlama eksikliği dışında, Ege'de ihtilal başlar başlamaz Bedreddin'in Rumeli'ni örgütlemek üzere sürgünden kaçtığını yalın biçimde gösteriyor.

İleri sürülen görüşlerin savunulacak yanı olmadığını adım adım göreceğiz. Korkup kaçma teorisini bir kenara bırakacak olsak bile, Bedreddin ile Börklüce (ve Torlak) arasında bu tür bir farklılık iddiası hiçbir şekilde ikna edici değildir. Her şeyden önce Bedreddin beyindir. Bütün kaynaklar Börklüce'nin Bedreddin'in "halife"si olduğunu, yani tarikat dilinde Bedreddin'den sonra tarikatın şeyhinin Börklüce olacağını yazıyor. Halifenin müşidinin yolundan bütünüyle kopacağını düşünmek için hangi tarihsel veri var? Yani Bedreddin madem ortaklaşa mülkiyeti savunmuyordu, Börklüce'nin de savunmaması gerekirdi.

İkincisi, Bedreddin Musa Çelebi'nin kazaskerliğini yaptığında devrimci (ve ortaklaşmacı) olduğunu herkesin teslim ettiği Börklüce de onun kethüdalığını yapmıştır. Yani başyardımcısı olmuştur. Şayet Osmanlı tahtına talip bir şehzadenin (Musa Çelebi'nin) kazaskerliğini yapmak özel mülkiyetin ilgasına ilke olarak aykırı ise, Mustafa nasıl oluyor da devrimci kalıyor da Bedreddin kalamıyor?

Üçüncüsü, hiçbir devrim arı olmaz. Bedreddin'in ister eski tımarlı beylerle ve sipahilerle işbirliği, ister (gerçekse) Düzmece Mustafa ile ittifakı doğrudan doğruya taktik yaklaşımlar olabilir. Aşağıda göreceğimiz gibi, Bedreddin ve müridleri büyük bir olasılıkla yıllardır bu tür bir devrime hazırlanan bir gizli örgüt olarak çalışmışlardır. Dolayısıyla, bütünüyle siyasi bir yaklaşım içinde olan bu insanların ince taktikler gütmüş olmaları hiçbir biçimde amaçlarından vazgeçtikleri anlamına gelmez.

Ama bütün bunların ötesinde çok önemli başka bir nokta vardır. Dukas'ın Börklüce için yaptığı saptama, yani ortaklaşa mülkiyet savunusu, geç ortaçağ köylü isyanları ve ayaklanmaları için hiç de şaşırtıcı değildir. Bu son nokta, bizi meseleye daha geniş bir perspektiften bakmaya sevk ediyor. 1416 ihtilali

ve Bedreddin üzerine var olan tarihyazımının daha genel bazı sorunlarını aşmak için bir cenderenin kırılması gerekiyor. Bu cendere iki ayrı önyargıdan oluşuyor. Birinci önyargı, gerçekten işinin ehli tarihçiler dışında (örneğin Werner veya Balivet) 1416 ihtilalini benzeri olmayan, tarihte yalıtılmış olarak kalan bir olgu olarak kavramak. Oysa gerek Avrupa'da, gerekse Balkanlar ve Ortadoğu'da bu tür ayaklanmalar da, ortaklaşa mülkiyet programı da toplumsal hayatın sık sık rastlanan olgularından biridir. İkincisi, ilkinden de yaygın bir önyargıdır: ihtilali toplumsal koşulların, sınıflar arasındaki çelişkilerin sonucu olarak kavramak yerine Bedreddin'in düşüncesinin bir ürünü olarak anlamak. Sırasıyla ele alalım.

Bir tarihsel olgu olarak köylü isyanları

Ortaçağın toplumları en azından Avrasya'da, yani Batı Avrupa'dan Orta Asya'ya kadar uzanan coğrafyada, sınıflı toplumlardı. Bu toplumlarda üretim esas olarak tarım ağırlıklıydı. Elbette gerek tarımda kullanılan üretim gereçlerinin, gerekse bir dizi tüketim maddesinin üretilmesi için zanaat üretimi de söz konusuydu. Ama üretici nüfusun ezici çoğunluğu tarımla ve hayvancılıkla meşguldü. Bu köylülerin ürettiği artık ürünün bir bölümü, değişik toplumlarda değişik yöntemlerle (ürün-rant, emek hizmetleri, para-rant, vergi vb.) doğrudan üreticiden çekilip alınıyor, hâkim sınıflar bu artık ürünü kendi amaçları için kullanıyorlardı. Yani üretici köylü sömürülen bir sınıftı. Bütün sömürülen sınıflar gibi üzerinde baskı koyulaştıkça, kendi emeğiyle ürettiği ürünün içinden çekilip alınan artık ürün büyüdükçe, feodal toplumlarda talep edilen hizmetler, Bizans-Selçuklu-Osmanlı gibi daha merkezi olarak örgütlenmiş sistemlerde vergiler artırıldıkça hayat tahammül edilmez hale geliyor, köylülerde buna karşı mücadele eğilimleri de o oranda artıyordu. Koşullarını bulduğunda bu eğilimler yer yer ve zaman zaman şiddetli isyanlara dönüşüyordu.

Bunların bir bölümü bütünüyle yerel kalıyordu. Tek bir feodal malikânede, tek bir köyde, tek bir yörede köylülerle hâkim sınıf unsurları karşı karşıya geliyordu. Bazıları ise orman yangını gibi yayılıyor, koskoca bölgelere, bazen bir ülkenin yaygın coğrafi bölümlerine etki ediyordu. Bu isyanların patlak vermesi her zaman bazı somut koşulların gerçekleşmesine bağlıydı elbette: başka ülkelerle savaşın getirdiği yıkım, yabancı işgalinin baskıyı arttırması ve çekilmez hale getirmesi, bir iç savaşın ülkedeki iktidarı zayıflatması, dini kavgalar ve birçok başka somut koşul, derinde yatan isyan eğilimlerinin yüzeye çıkmasında katalizör rolü oynuyordu. Ama derinde yatan eğilim, yani sınıf mücadeleleri olmasa bu somut koşullar ya başka türlü sonuçlar verirdi, ya da hiç sonuç vermezdi. Kısacası, **köylü isyanları ortaçağda sınıf mücadelelerinin aldığı keskin bir biçimdi.**

Ortaçağın geç döneminde (diyelim 9. veya 10. yüzyıldan itibaren) yaşanan büyük köylü isyanları, tarihsel belgelerin daha çok gün ışığına çıkarılabildiği Batı Avrupa için inceden inceye araştırılmıştır. Belçika'da, Fransa'da, İspanya'nın Katalonya bölgesinde, İtalya'da, Britanya'da kimi kısa, kimi uzun sürmüş bir dizi

büyük köylü isyanı sağlam biçimde belgelenmiştir.¹² Bu tür isyanların çok önemli örneklerine, burjuvazinin ve ticaret kapitalizminin yükselmeye başladığı erken yeni çağda da sıkça rastlanmaktadır. 15. yüzyılda Çekoslovakya coğrafyasında ortaya çıkan ve alternatif olarak Husit ya da Taborit olarak bilinen köylü mücadeleleri veya Friedrich Engels'in bu yazının başında sözünü ettiğimiz çalışmasında ele aldığı Almanya köylü savaşı (1525) bu alanda önde gelen örneklerdir.

Aynı şekilde, İslam-Ortadoğu dünyasında da köylü isyanları yaygındır. Çeşitli yüzyıllarda çeşitli ülkelerde yaşanan isyanlar arasında bizim amaçlarımız açısından en önemlisi, 13. yüzyılda yaşanan Babaî isyanıdır (1236-39).¹³ Tarihi veriler çok berrak olmamakla birlikte Babaî isyanının geçici de olsa zafer kazandığı ve iktidarı ele aldığı da söylenmektedir. Bu durumda bu “isyan” a da “ihtilal” adını vermek daha doğru olacaktır. Ama daha derinlemesine araştırmalar yapılan kadar bu konudaki yargımızı askıya alabiliriz. 1416 ihtilali sonrasında da Osmanlı ülkesinde çeşitli isyanlar yaşanmıştır.

1416 ihtilalinin kendi coğrafi çerperinde bile bu yüzyıllarda benzeri isyan ve ayaklanmalar gerçekleşmiştir. 13. yüzyılda Selanik'te yaşanan Zelot ayaklanmasından 14. yüzyıldaki Girit ayaklanmalarına, belki de 1416 ihtilali ile organik bir ilişki içinde olduğu düşünülebilecek 1415 Girit isyan kalkışmasından¹⁴ 1424 Kıbrıs ayaklanmasına kadar birçok toplumsal mücadele Bedreddin hareketinin tarihte hiç de yalnız olmadığını gösteriyor.¹⁵

Bütün bu köylü isyanlarının incelenmesinin 1416 ihtilaline ve Bedreddin'in tarihi bir şahsiyet olarak bu ihtilaldeki rolüne ilişkin ciddi karşılaştırma olanakları ve ipuçları vereceğinden hiçbir kuşku yok. Genç kuşak Marksistlerin özellikle Osmanlı toplumunda ve İslam coğrafyasında bu tür isyan, ayaklanma ve devrimleri incelemesinin daha genel olarak tarih bilincimize çok şey katacağından eminiz. Ama bu konuda en ufak bir uzmanca araştırma yapmadan, kısıtlı bilgimizle dahi hemen bazı noktaları saptayarak belirli önyargıları kıracak ipuçları sağlayabiliriz.

Birincisi, büyük köylü isyanlarında hâkim sınıfların mülksüzleştirilmesi ve ortaklaşa mülkiyet talebi epeyce yaygındır. Mesela İtalya'da Assisili Francesco'nun kurduğu tarikat (Fransiskan tarikati) sadece yoksulluğu yüceltmekle ve kilisenin zenginliğine düşmanlık yapmakla kalmıyor, bu tarikatın özellikle “Ruhani” (İngilizce “Sprituals”) olarak anılan kanadı **bütün mallarda ortaklık** öngörüyordu.¹⁶ Bütün köylü isyanlarında, istisnasız biçimde, servet düşmanlığı sınıf

12 Örneğin bkz. Rodney Hilton, *Bond Men Made Free. Medieval Peasant Movements and the English Rising of 1381*, Londra: Routledge, 2003, özellikle s. 95-133.

13 Ayrıntılı inceleme için bkz. Ernst Werner, *Osmanlılar*, a.g.y., s. 93-97.

14 Werner bunların “kalkışma” aşamasının ötesine geçtiği kanısında olmalıdır ki bunlardan “köylü isyanları” olarak söz eder: *Osmanlılar*, a.g.y., s. 281 ve 281n.

15 Balivet, Şeyh Bedreddin, a.g.y., sırasıyla: s. 68, 81, 69n.

16 Hilton, *Bond Men*, a.g.y., s. 103-105.

nefretinin baş saiki idi.¹⁷ Yukarıda sözünü ettiğimiz Selanik Zelot isyanı “sivil ve ruhban büyük toprak sahiplerinin mallarına el konmasına” dayanıyordu.¹⁸ Bizim açımızdan en önemlisi, Bedreddin ve müritleri için gelenek oluşturacak bir örnek olarak Babaîlerdir. Onların ajitasyonu da “ganimet ve zenginlikte ortaklık” şiarına dayanıyordu.¹⁹

İkincisi, köylü isyanlarında köylülerin ve zaman zaman kentlerin yoksullarının yanı sıra hâkim sınıf ailelerinden gelen birçok unsur da yer almıştır. İtalya’daki “Havariler” hareketinin lideri kendisi bir papazın oğlu olan Fra Dolcino’dur.²⁰ Fransa’da Tuchinat olarak bilinen ve 14. yüzyılda yirmi yıl kadar çete savaşlarıyla süren isyanda çete liderleri çoğunlukla soyludur.²¹ Benzer bir durum Çekoslovakya’da Taboritler/Husitler için de geçerlidir.²² Kilise hiyerarşisinin alt düzeylerinden ruhbanın köylülere katılmalarını saymasak, onları zaten halk sınıfları arasında düşünsük bile, Bedreddin türü üst sınıf katılımı hiç de yadırganacak bir durum değildir.

Üçüncüsü, köylü isyanları neredeyse yasa olarak hep dini heterodoksi biçimini almış, hâkim sınıfların kontrolünde olan dini otoritelerce sapkınlık ve dinden çıkma (“zendeka” ve “ilhad”, bu yola girenler için söylendiği gibi “zındık” ve “mülhid”) olarak suçlanmıştır.²³ 1416 ihtilali bu bakımdan da yalnız değildir.

İdeoloji, sınıf, örgüt

Aşağıda yeniden döneceğiz: Bedreddin çok özel bir kişiliktir. Osmanlı tarihinde de çok derin bir iz bırakmıştır. Ama 1416 ihtilali ile ilgili literatürün ikinci büyük sorunu, bütün olayın Bedreddin’in çevresinde ele alınması, ihtilalin (ya da yazar kendi meşrebince bu olayı nasıl niteliyorsa o tarihsel olayın) **Bedreddin’in düşüncelerinin bir ürünü** olarak açıklanmasıdır. Oysa yukarıdaki son derecede hızlı tarama bize göstermiştir ki, köylü isyanları ortaçağda neredeyse bir yasa düzenliliği içinde tekrarlanan olaylardır.

1416 ihtilalinin Bedreddin ve müridleri çevresinde ve onların düşüncelerinden hareketle incelenmesine son dönemde ciddi bir eleştiri gelmiştir. Saygın Salgırlı birkaç yıl önce yayınlanmış olan bir makalesinde gerçek dünyada olan bitenin, özellikle aşağıdan gelen isyan pratiğinin literatürde hep ihmal edildiği eleştirisi

17 A.g.y., s. 130-31.

18 Balivet, a.g.y., s. 68n.

19 Werner, *Osmanlılar*, a.g.y., s. 95.

20 Hilton, *Bond Men*, s. 106 vd.

21 A.g.y., s. 121.

22 A.g.y., s. 123.

23 Terimlerin açıklığa kavuşturulmasını, bunları kitabının başlığı yapan (*Zındıklar ve Mülhidler*, a.g.y.) Ocak’a borçluyuz. Hilton, doğal hukuk fikri gelişene kadar, yani bütün insanların özgür doğduğu bir ortak kanı olana kadar başka türlü sunulan olanaklı olmadığı kanısındadır. Bkz. *Bond Men*, a.g.y., s. 124.

temelinde, hem Batı Anadolu’da, hem de Rumeli’nde o dönemde sosyo-ekonomik alanda ortaya çıkan gelişmeleri incelemiş ve 1416 ihtilali için bir dizi somut veriyi ve toplumsal gruplar arası çelişkiyi öne sürmüştür.²⁴ Salgırlı’nın eleştirisi doğru yöndedir: 1416 ihtilali üzerine literatür, orantısız biçimde Bedreddin’in hayatı, pratiği ve tasavvuf konusundaki tek bilinen yapıtı olan *Vâridat* üzerinde odaklanmıştır. Bu alandaki kitapların başlığı bile ne dediğimizi anlamaya yetecektir. Çoğu incelemenin başlığında Bedreddin ve Vâridat kelimeleriyle oluşturulmuş farklı bileşimler vardır. Buna karşılık, Salgırlı’nın önemli bir tarih araştırması çabasıyla beslenen makalesinde yaptığı gibi, o dönemde ayaklanmaların patlak verdiği bölgelerde maddi yaşam alanında ortaya çıkan nesnel gelişmeler hiçbir zaman incelenmemiştir. Bu satırların yazarı bu bakımdan Salgırlı ile aynı doğrultuda düşünmektedir.

Ancak Salgırlı doğru yönde bir vurguyu bir dizi yanlıyla iç içe sokuyor. Burada bir literatür taramasına kalkışmadığımızı göre Salgırlı’nın çalışmasını da sadece daha doğru bulduğumuz bakış açısını ortaya çıkarmaya yardım edeceği ölçüde eleştireceğiz. Salgırlı, **düşünce dünyası ile politik örgütlenmeyi tek bir faktör-müş gibi ele alıyor**. Maddi koşulların ve aşağıdan gelen mücadele eğilimlerinin önemini vurgularken, bir isyan, bir ayaklanma, bir devrim sürecinde örgütlenmenin ve önderliğin ne kadar önemli, bir bakıma belirleyici olduğunu kavrayamıyor. Bunun sonucunda, muhtemelen tarihin en planlı, en örgütlü köylü ayaklanmalarından birini Bedreddin, Börklüce ve Torlak’ın da sonradan, hatta neredeyse hasbelkader içinde yer aldığı kendiliğinden bir ayaklanmaya dönüştürüyor.

Bu bizi yeni bir konuya getiriyor: Bir düşünür olarak Bedreddin’in etkisi değil, birer örgütçü olarak Bedreddin ve müridlerinin ihtilaldeki rolü neydi?

Bir ihtilalci örgüt olarak tarikat

Nasıl 1917 Bolşevik devriminin tarihinin en azından 1900’den itibaren *İskra*’nın yayınlanmaya başlamasına, 1902’de *Ne Yapmalı?*’nin yayınlanmasına ve 1903’teki 2. Kongre’ye kadar geri götürülmesi gerekir, aynı şekilde 1416 ihtilalinin de anlaşılması için en azından 1403-1404’te Bedreddin’in Ege’ye yaptığı ziyarete, Börklüce ve Torlak’la ortaklık kurmalarına, Şeyh’in Sakız adasına giderek Enez’den Girit’e kadar uzanan bir mesafe boyunca Hıristiyan dünyasında taraftarlar kazanmasına kadar geri gitmek gereklidir. Her şey, ama her şey, **Bedreddin ve müridlerinin o tarihten itibaren dikkatle, titizlikle ve büyük bir gizlilik içinde bir devrim hareketi hazırlamakta olduğunu düşündürüyor**. Birazdan Bedreddin’in düşünsel kaynaklarına döndüğümüz zaman aslında

24 Saygın Salgırlı, “The Rebellion of 1416: Recontextualizing an Ottoman Social Movement”, *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 55, 2012, s. 32-73. Salgırlı, başlığından da anlaşılacağı gibi, 1416 olayını anlatmak için “ihtilal” terimini değil, “ayaklanma” veya “isyan” terimlerini kullanmaktadır.

bu zamanın biraz daha geriye, şeyhin Azerbaycan ve Halep ziyaretlerine kadar geri çekilmesinin daha doğru olacağını göreceğiz. Ama o ziyaretler konusunda pek az şey bilinmekle birlikte, Ege ziyaretinden itibaren bilinenler yukarıdaki yargıya temel oluşturacak cinstendir.

Her şeyden önce bu ziyaretin tarihi önemlidir. 1402 Ankara savaşında alınan yenilgi Osmanlı devletini parçalamıştır. Tarihe “Fetret Devri” olarak geçen bu dönem, gerçekte hâkim sınıfların farklı kanatları arasında bir **iç savaş dönemi**dir. Tarihin hep sınıdığı ve kanıtladığı gerçek, bir devletin savaşta yaşadığı ağır bir yenilgiden sonra devrim olasılığının hızla yükselmesidir. Düzen karşıtı bir odak açısından ortada yıkılması gereken bir devlet vardır ve bu devletin hâkim sınıfları birbirinin gözünü oymakla meşguldür. İslam aleminde düşünsel faaliyetin o günkü ana merkezi Kahire’de ilim ve tasavvuf dünyasında çok parlak bir yere kavuşmuş olan Bedreddin’i Rûm’a (yani Anadolu ve Rumeli’ne) geri getiren muhtemelen budur. Daha önce babası hizmetkârını yollayarak kendisini memlekete geri çağırmıştır, ama Bedreddin reddetmiştir. Ama iç savaş başlar başlamaz dönmüştür.

Geldiği spesifik yer de önemlidir. Bedreddin ile Börklüce-Torlak ikilisi arasında ilişkiyi kim nasıl kurmuştur bilinmiyor, ama Ege’nin seçilmesinin çok önemli bir nedeni vardır. 1402 Ankara savaşından sonra Timur’un ordularının İzmir’e yaptığı sefer bütün Ege’yi perişan ederek patlamaya hazır fıçı haline getirmiştir. Osmanlı’ya bütün tarihi boyunca mesafeli bakmış olan Ege, Timurlu ordularının bu vahşetini bile durdurmaya gücü yetmeyen bir devletten bütün bütüne soğumuş olmalıdır. Devlet, her zaman ve her yerde, halkın işine yaradığı ölçüde meşruiyet kazanır. Ortaçağ’da bu meşruiyetin en önemli kaynağı devletin (ya da feodal senyörün) güvenliği sağlayabilmesiydi. Osmanlı bunu yapamayarak Egeli gözünde bir hiçe inmiş olmalıdır. Yani toplumsal koşullar bir patlamaya hazır olmalıdır.

Ege seyahati Bedreddin’e, kendisini 1416’nın iki ayaklanmasının iki önderiyile bir araya getirmesi, Ortodoks Hıristiyan dünyasında köprü başları elde etmesi ve İzmiroğlu Cüneyd’in şahsında değerli bir müttefikle yakınlaşması gibi kazanımlar sağlamıştır. Bu aşamadan sonra her şey bize ihtilale uygun anı beklerken gizli ihtilal örgütünün bilinçli olarak hazırlanması gibi görünüyor.

Bu Ege seyahatinden ihtilalin patlak vermesine dek Bedreddin’in hayatında üç ana aşama vardır. İlki 1404 veya 1405’te Edirne’ye döndükten sonra “riyâzet” olarak anılan, dünya nimetlerinden el etek çekmeye dayanan, inziva türü bir hayata kapanma dönemi olarak bilinir. 1411’de Musa Çelebi’nin başa geçmesiyle birlikte aldığı kazaskerlik önerisiyle bu dönem kapanır, 1411-13 arası Bedreddin bir devlet adamı olur. 1413-16 arası ise bu devlet adamlığı dolayısıyla cezalandırılma dönemidir: Musa’yı devirerek Osmanlı devletini yeniden birleştirmiş olan I. Mehmed, Bedreddin’i İznik’e sürgün ederek kontrol altında tutmaya karar vermiştir.

Bedreddin’in inzivaya çekilmesine, ama daha sonra aniden “devlet adamı”

olmasına tarihçiler pek bir anlam verememiş, bunu tuhaf bir şey olarak kaydedip geçmişlerdir. Oysa bizce inziva tam anlamıyla takıyyedir, bir **savaş hilesi**dir. Bedreddin bu dönemde ihtilalin hazırlıklarını yapmakta, ama bunu devletten gizlemek için dünyadan el etek çekmiş gibi görünmeye çalışmaktadır. Spekülasyon mu? Evet, Bedreddin'in bu dönemi konusunda elde bulunan bilgiler bunu kanıtlamaya yetmiyor. Ama bu konuda bir miktar karine mevcut. En önemlisi, Bedreddin'in bu taktiği öğrenebileceği bir örnek var. Bütün ülkelerin ve çağların devrimcileri, kendilerinden önceki devrimcilerin deneyiminden öğrenirler. Bedreddin için en önemli deneyim Babaî isyanının (ihtilalinin?) deneyimidir. Babaîler 1236'da tenkile uğradıktan sonra Baba İshak görünüşte inzivaya çekilir. Ama kendisi kapanmışken müridlerini Türk boylarına ve öteki halklara yollar ve ajitasyon/propaganda faaliyeti yürütür. Devrime örgütsel hazırlık döneminin kılıfıdır sözde inziva!²⁵ Ayrıca, tarihçiler Bedreddin'in 1406-1407 yıllarında İzmirli'ni Ege'de bir daha ziyaret ettiğini belirtiyorlar. Bu ne inziva, bu ne ziyaret?

Tarihçiler ne Bedreddin'e mavi gökte çakan bir şimşek gibi görünen inzivayı yakıştırabilmişler, ne de inzivanın orta yerinde birdenbire Musa Çelebi'den gelen kazaskerlik teklifini kabul etmesini anlayabilmişlerdir. Tabii ki inzivayı gerçek olarak varsayarsanız açıklama zorlaşır. Ama eğer inziva takıyye ise, kazaskerlik de devrimcinin "legaliteyi istismarı"dır. Aynen modern çağda devrimcilerin, sonuçlarına yüksek bir değer biçmeseler de, parlamenter politikaya girmeleri gibi, bizce Bedreddin de kazaskerliğin kendisine getireceği gücü ihtilalci tarzda kullanmak üzere teklifi kabul etmiş olabilir. Spekülasyon mu? Buna ilişkin bir dizi belirti var. Elde var olan verilerden biliyoruz ki, bu dönemde bir güç tabanı oluşturma amacıyla kendilerine tımar dağıttığı çevreler gerçekten de günü geldiğinde ona destek olmuşlardır—ona ihanet edene kadar! (Bu noktaya birazdan döneceğiz.) Kazaskerliği bir de aile vakfı kurmak üzere kullanmıştır Bedreddin. Tarihçiler, torununun *Menakıbnâme*'de Bedreddin'i çok malı mülkü olduğu halde gayet alçakgönüllü yaşadığı için methettiğini yazıyor, ama buna bir anlam veremiyorlar. Bu bilgi ile aileye mülk vakfetmeyi bir araya getirdiğimizde şu soru sormaya değer hale geliyor: Bedreddin daha sonraki ihtilalci faaliyetleri için bir savaş kasası oluşturuyor olamaz mı?

Politikadan hiç anlamayan tarihçiler, dümdüz bir mantıkla Bedreddin'in devlet adamlığının onun devrimciliğine kuşku düşürdüğünü söylesinler, aslında tam tersine **Bedreddin'in kazaskerliği döneminde düzenle bütünleşmediğine, tersine Musa Çelebi'nin "sola kaydığı"na** dair tarihsel veriler vardır. İsmail Hami Danişmend'e kulak verelim:

²⁵ Werner, *Osmanlılar*, a.g.y., s. 95.

Şeyh Bedrüddin-Mahmud'un (...) umumî propaganda hareketi Musâ-Çelebi'den sonra başlamış olmakla beraber, bu fikirlerin büyük bir siyasî hareket şeklini almadan evvel de halk arasında intişara [yayılmaya] başlamış olabileceği ve hattâ Musâ-Çelebi'nin İstanbul ve Edirne civarlarındaki ilk mağlûbiyetlerinden sonra Süleyman-Çelebi'nin vaziyetini sarsmak için yapılan siyasî propagandada Müslümanlarla beraber Hıristiyanları da kazanmak için bu câzip fikirlerden istifade edilmiş olmak ihtimali de tahmin edilmektedir.²⁶

Danişmend, Musa Çelebi'nin Bedreddin'in dinler arası dayanışma fikrinden yararlandığını söylemekle yetinmiyor. Daha ileri gidiyor, işin sınıfsal boyutuna da giriyor ve Musa Çelebi'nin "Müslüman ve hıristiyan köylü kitlelerine dayanarak iş başına gelmiş" olduğunu, dahası "eski Osmanlı aristokrasisini temsil eden beylere karşı gösterdiği şiddetle onları kendisinden" soğuttuğunu ifade ediyor. İsim vermemekle birlikte Batılı tarihçilerin bazılarının bütün bunlarda Bedreddin'den kaynaklanan "bu inkılap fikirlerinin tesirlerini" sezdiklerini ilave ediyor. Batılı tarihçilere yerli kaynakları da ekliyor:

Bazı Osmanlı menbâlarında [kaynaklarında] Musâ-Çelebi'nin beylere fena muamele ettiği ve hattâ birçoklarını öldürüp yerlerine kendi adamlarını tayin ettikten başka mallarıyla mülklerini de zaptettiği için yüksek sınıfın kendisinden yüz çevirdiği hakkında bir takım rivayetler vardır.²⁷

Danişmend bu kaynaklara örnek olarak Cevri tarihini, Âşıkpaşa'yı, Lûtfi Paşa'yı veriyor. Osmanlı tarihçiliğinin önde gelen sağcı bir temsilcisi bunları yazarken günümüz yazarları "Bedreddin kazaskerlik yaptı, demek ki devrimci olamaz" diyebiliyorlar.

Kazaskerlik döneminin bir başka veçhesi üzerinde de durulmaya değer. Bedreddin, sadece üç-beş yıl sonra özel mülkiyeti toptan reddedecek bir devrimciyi, Börklüce'yi iktidar pozisyonunun suç ortağı yapmıştır. Neden? Dukas Börklüce için "cahil bir köylü" derken haklı ise, Mustafa'nın kethüda konumunda Bedreddin'e faydası ne olur ki? Bedreddin bu güç pozisyonunu devrimci amaçları için kullanıyor olmasa, Börklüce'yi neden yanına başyardımcı, hayır, şayet gerçekten "cahil bir köylü" ise baş belası olarak alsın ki? Tarihçiler kendileri devrimin çemberinden geçmedilerse devrimcilerin hayatı konusunda soru sormayı bilmiyorlar kesinlikle!

Sonra sürgün dönemine geliyoruz (1413-16). Kirişçi Mehmed, büyük bir hata yapmış, Musa Çelebi'nin öteki üst düzey görevlilerini hapse atarken Bedreddin'i sadece sürgüne yollamıştır. Tabii ki Bedreddin muazzam bir şöhrete ve saygınlığa

²⁶ İsmail Hami Danişmend, *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1947, cilt 1, s. 162.

²⁷ Aynı yerde.

sahip olduğu için böyle yapmak zorunda kalmıştır aslında. Ama bu, attığı adımın büyük bir hata olduğu gerçeğini ortadan kaldırmıyor. Mehmed bunun bedelini az kaldı tahtıyla ödüyordu!

Sürgün dönemi konusunda altı çizilmesi gereken son nokta, Bedreddin ile Börklüce'nin bu baskı döneminde bile görüşmüş olmalarıdır. Risk almak zorunda olmayan insan başına ceza getirmiş olan dönemde başyardımcısı olan kişi ile (kendini ihbar eder gibi, komplo yapar gibi) görüşür mü? Aynı soru Börklüce için de geçerlidir elbette.

Bedreddin ve müridlerinin yıllar boyunca gizli bir ihtilalci örgüt gibi örgütlenmiş olduğuna ilişkin ortada yeterince veri olmadığını düşünenlerin bazı sorulara cevap vermesi gerekiyor: Börklüce Mustafa 10 bin insanı nasıl örgütlemiştir? Bütünüyle kendiliğinden oluşmuş bir köylü topluluğu, gücünü bir yüzyılı aşkın süredir dünya âleme kanıtlamış olan, aradan 40 yıl geçmeden Konstantiniyye'yi (İstanbul'u) fethedecek olan Osmanlı ordusunu iki kez nasıl yenilgiye uğratmıştır? Torlak Kemal 3 bin dervişi birdenbire mi silahlandırarak ayaklandırmıştır? Bedreddin, üç yıl boyunca sürgünde kaldıktan sonra telaş içinde döndüğü Deliorman'dan Serez'e kadar uzanan koskoca bir coğrafi alanda kitleleri nasıl hızla yollara dökmüştür? İki yıl boyunca kazaskerlik yapmış bir devlet adamı reayanın ve Türkmen göçerlerin bu büyük sempatisini nasıl kazanabilmektedir?

Bu sorular Bedreddin ve müridlerinin isyan eden emekçi kitlelerin, en başta reayanın ve göçerlerin önderliğini nasıl ele geçirdiğine ilişkindir. Şimdi bir de ihtilalin enternasyonalist karakterine ilişkin sorulara gelelim. Börklüce'nin Anadolu toprağının reayasını Müslümanı ve Rumu ile birlikte ayağa kaldırdığı Dukas'ın tanıklığı ile sabittir. Börklüce bu devasa görevi nasıl başarmıştır? Elbette Bizans tarihçisi Dukas'ın yukarıdaki alıntıda anlattığı gibi dikkatli, sabırlı, ısrarlı bir propaganda ve ajitasyonla. Torlak Kemal'in kendisinin ve izleyenlerinin bir bölümünün Yahudi olduğu bir dizi kaynakta ortaya konulmuştur.²⁸ Bedreddin bu Yahudileri nasıl kendi yanına kazanmıştır? Bu sorunun cevabı aynı zamanda bir önceki sorunun daha da temelde yatan cevabı olmaktadır. Bütün tarihler kaydediyor ki, Bedreddin 1403-1404 yıllarında Ege bölgesini ziyareti sırasında Sakız adası Hıristiyanları üzerinde, kuzeyde ta Enez'e kadar ve anlaşıldığı kadarıyla güneyde ta Girit'e kadar Hıristiyanları kendi yanına kazanacak kadar ciddi ve sabırlı bir çalışma yapmıştır. Bunun sonucunda gerek adaların, gerekse Küçük Asya (Anadolu) ana karasının Rumları, Ermenileri vb. ihtilale katıldıysa bu Bedreddinî tarikatın bir gizli ihtilal örgütü gibi çalıştığından başka ne anlama gelir? Hıristiyanlar herhalde birdenbire kendiliklerinden bütün dini önyargı duvarlarını aşmış bir Müslüman şeyhin hareketinde yerlerini almamışlardır! Torlak'a ilişkin sorunun cevabı da burada yatmaktadır: Bedreddin, Torlak ve onun dervişleri üzerinde de o dönemden itibaren çalışmış ve onları kendi inançlarına bağ-

²⁸ Örneğin Danişmend, *Kronoloji*, a.g.y., s. 180.

lamıştır. Sonra bu insanlar Bedreddin'e paralel olarak isyan etmişlerdir. Bunun gizli bir ihtilal örgütü gibi çalışmaktan başka ne anlamı olabilir? Aynı soruyu Rumeli ve Balkanların Rum ve Sırp köylüleri için de sorabiliriz. Alacağımız cevap ancak aynı olacaktır. Dolayısıyla, elimizdeki veriler sınırlıdır ama hepsi aynı yöne işaret etmektedir.

Bu yönü bir kez daha ve berrak biçimde ifade edelim: 1416 ihtilali, kendiliğinden unsurları ne kadar güçlü olursa olsun, aynı zamanda Bedreddinî hareketin Ege'den Deliorman'a kadar her dinden ve etnik gruptan köylüler ve Türkmen göçerler arasında yapmış olduğu gizli ihtilalci çalışmanın bir ürünüdür.

Tarihçiler, devrimlerin iç mantığını düşünmeden yazdıkça devrimleri anlayamayacaklardır. Elbette bu alanda yapılacak muazzam bir tarih araştırması ihtiyacı vardır. Ama bugün varsaymak zorundayız ki, Bedreddin ve müridleri kendiliğinden patlak veren bir köylü isyanına, sanki hasbelkader oradan geçmekte olan kişiler olarak katılmış değildirler. Şu ya da bu derecede isyanın örgütlenmesine katkıda bulunmuşlardır yıllar boyu yaptıkları çalışmayla. Yoksa onların nasıl olup da üç ayrı ayaklanmanın birden önderi haline geldiğini anlamak mümkün olmaz. Başka biçimde söyleyelim: Bizim hipotezimiz, evet, her yönüyle sınanmamıştır. Ama onun karşısına çıkarılabilecek bütün hipotezlerden daha yüksek bir olasılığı dile getirmektedir.

Kimileri "bir dini tarikat nasıl olur da gizli ihtilalci örgüt rolü oynar?" diye soracaktır. Gerçekten de ilk bakışta paradoks büyük gibi görünmektedir. Bu muammayı çözebilmek için, 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da ve onu takiben Rumeli'nde dini tarikatlerin nasıl biçimlenmiş olduğuna mümkün olduğunca özet biçimde değinmemiz gerekiyor.

3. Sınıf örgütleri olarak tarikatlar

Tarikatlere ve Bedreddinî hareketin bu alandaki yerine girerken derhal belirtelim: Bizim bu alandaki formasyonumuz son derecede sınırlıdır. Burada bütün yapmak istediğimiz, bu konudaki literatüre göz atar atmaz ortaya çıkan bazı gerçeklerin altını çizmek, 13. ila 15. yüzyıllar arasında İslam dünyasının genelinde ve Anadolu'nun özelinde Bedreddinî hareketin oluşumunda etkili olmuş olduğu son derecede açık olan bazı ana eğilimlere işaret etmek ve bu temellerde gelecekte daha genç Marksist araştırmacıların derinleşmesi için teşvik edici bir açılım gerçekleştirmektir. Yani biz derinlemesine bir araştırmanın bize sağladığı vukufa dayanarak konuşmuyoruz. Aşikâr olan birtakım olgulara Marksist yöntemle bakmayı deniyoruz. Marksist araştırmacıların bu alanda ve dini ton taşıyan hemen hemen bütün alanlarda bugüne kadar çok sınırlı çaba göstermiş olmasına karşı bir kalk borusu çalmak istiyoruz. Bu yazıda yazdığımız hemen hemen her şeyi koşullu biçimde söylediğimize, yeni araştırmaların ve bilgilerin ışığında gözden geçirmeye açık olduğumuza yazının başında işaret etmiştik. Bu ihtiyacı bu bölümde söylediklerimiz için özellikle vurguluyoruz.

Konuya girenken okuyucuyu uyarmamız gerekiyor. 1416 ihtilalinin Bedreddin'in kafasındaki fikirlerin ürünü olmadığını, maddi dünyadaki gelişmelerin ve en önemlisi sınıf çelişkilerinin sonucu olarak ortaya çıktığını vurguladıktan sonra, yine de devrimlerde öznel faktörün de çok önemli bir rol oynadığını, Bedreddinî hareketin de bir ihtilalci örgüt gibi çalıştığını belirterek bu ilk önermemizi bir ölçüde sınırlamıştık. Şimdi daha genel olarak tarikatler konusuna girdiğimizde, *Devrimci Marksizm* dergisi gibi bir yayının ortalama okuru hemen şöyle düşünecektir: “Artık devrimci özne olarak kabul edilebilecek örgüt konusunu da geride bırakıyoruz, fikirler, inançlar, ideoloji alanına dalıyoruz. Yani şimdi fikirlerin ihtilal üzerindeki etkisini inceliyoruz.” Çünkü sonuç olarak tarikatler dini inançların ürünüdür. Bu yüzden de ilk bakışta kafada salt fikirler alanına ilişkin odaklar olarak canlandırılabilir.

Oysa **hâlâ örgüt alanındayız**. Tarikatler, birazdan somut kanıtlarıyla göreceğimiz gibi, kapitalizm-öncesi çağda, yani bizim incelediğimiz dönemde, bir bakıma bugünün siyasi partilerine karşılık veren kuruluşlar olarak düşünülmelidir. Tam da bizi buraya getiren soruya, “bir tarikat nasıl olur da bir ihtilalci örgüt işlevi görebilir?” sorusuna sadık olarak şimdi bir örgüt olarak tarikat biçiminin doğasına bakıyoruz. Elbette, aynen modern siyasi partilerde olduğu gibi, fikirler, yani ideoloji bu tarikatlerin oluşumunda büyük rol oynar. Bu anlamda, tabii ki ekonomi ve dar anlamda devletin yönetimi olarak düşünüldüğünde politika alanlarına göre ideolojiyle daha iç içe bir alandayız. Ama aynen siyasi partilerin incelenmesi sadece fikirlerin incelenmesine indirgenemeyeceği, bunlar maddi dünyanın birer örgütü olarak da ele alınmak zorunda oldukları gibi, tarikatler de bir ayakları maddi dünyada, öteki ayağı ise fikirler, inançlar, yani ideoloji alanında kuruluşlardır.

Bizim burada ileri süreceğimiz görüş şudur: En azından bizim biraz önce tanımladığımız sınırlar içinde, yani geç ortaçağ İslam aleminde, özel olarak da 13.-15. yüzyıllar arası Osmanlı dünyasında, tarikatlerin oluşumu doğrudan doğruya maddi dünyadaki ihtiyaçlara, hem devletlerin, ama hem de sınıfların çıkarlarına bağlıdır. Bunu genel olarak sergileyecek kapsamda bir araştırma yapmış değiliz. Burada yapacağımız, tanımladığımız tarihsel-coğrafi ekseninde tarikat oluşumlarının ana özellikleri (karakteristikleri) temelinde, Bedreddinî hareketin biçimlenmesinde bu maddi faktörlerin nasıl belirleyici olduğunu izah etmeye çalışmak olacak. Bunu çok sistematik ve kuşatıcı tarzda yapamayacağımız için okurun şimdiden aşağıdaki satırlara sabırlı yaklaşmasını diliyoruz. Alanın acemisiyiz. Amacımız, tekraren söyleyelim, daha genç, daha donanımlı Marksistleri, Osmanlı açısından olduğu gibi, günümüz Türkiye'si'ne ulaşan tarihsel gelişme açısından da çok önemli olan bu örgütlenmelerin sırlarını Marksist yöntemle çözebilmek amacıyla derinleşmeye teşvik etmek.

Ulema ve tarikat ehli, Zahiri ve Batıni yaklaşımlar

Solda az tanınan bu alana girerken önce tarikatlerin ve onların başındaki şeyhlerin İslami düşüncenin ve inancın gelişmesinde rol oynayan bir başka odakla ayrımını berrak biçimde ifade etmek gerekir. İslam'ın resmi din olarak işlev gördüğü toplumlarda gerek şeri hukukun uygulanması ve yorumu, gerekse örfi hukukun geliştirilmesi bakımından dinen yetkili konumlarda olan, bu yetkileri yerine getirebilmek için dinin Kur'anda ve Muhammed Peygamber'in sözlerinde (hadis) ve pratiğinde (sünnet) bulunacak esaslarını derinlemesine bir eğitimle esas olarak **medreselerde** öğrenen ulema, bir bakıma resmi dinin temsilcisi ve uygulayıcısıdır. Şeyhülislam, kazasker, kadı, müderris, fakih (İslam hukuku âlimi), bütün bu mevkiiler ulemanın tekelindedir. Ulema buradan da öteye, vezirliğe ve sadrazamlığa kadar giden bir siyasi hiyerarşide yükselmeye adaydır. Ulema, İslam toplumları içinde, özel olarak da Osmanlı'da, ikirciksiz biçimde hâkim sınıfların asli unsurlarından biridir.

Tarikat, medreseden bambaşka bir yapıdır. Ulema devlet için İslam'ı temsil ederken, medrese ulemanın formasyonunun ortamı iken, tarikat dinin toplum içinde yaşanmasıyla, birtakım toplumsal grupların Allah'a giden yolu (tarikatin tekili "tarik" zaten "yol" demektir) bulmak için kendi aralarında inanç dünyalarını (ve birazdan göreceğimiz gibi hayatlarının başka yanlarını) örgütlemek üzere oluşturdukları toplum kuruluşlarıdır. Bu kuruluşların ve onların mensuplarının sınıfsal aidiyeti ilk bakışta otomatik biçimde saptanabilecek bir genellik taşımaz. Tarikatlerin İslamı bazen resmi İslam'dan çok büyük farklılıklar gösterir. Birazdan göreceğimiz gibi, bazen resmi dinin neredeyse tam karşısında yer alır. Böylece, daha şimdiden İslami kuruluşların ve onların oluşturduğu inanç sistemlerinin bir bütün olarak ele alındığında dolayimsız bir özdeşliğe dayanmayan, kendi aralarında farklılıkları olan, birbirleriyle çelişebilecek parçalardan oluştuğunu, yani dolayimli bir birlik teşkil ettiğini görmüş oluyoruz.

Bu dolayımın yarattığı farklılığı daha da belirgin hale getiren bir başka ayrım dinin kavranışına Zahiri yaklaşım ile Batıni yaklaşım arasındaki farktır. Zahiri yaklaşım, inanç için Kur'an, hadis ve sünnetten başka kaynak tanımaz. Yani Kur'ana ve Muhammed Peygamber'in söz ve uygulamalarına yaslanır. Bu yaklaşımı benimseyenler ehl-i Sünnet olarak bilinir. Sünni İslam'ın temeli budur. Buna karşılık, kökeni "batın", yani "iç taraf" olan Batınilik Kur'anda söylenen ve Muhammed Peygamber tarafından pratikte ortaya konulan her şeyi **derin anlamı** açısından yorumlayarak yaklaşır inanç sistemine. Bu demektir ki, Kur'anda açık biçimde emredilen ya da tersine yasaklanan uygulamalardan bile, bunlar hakkında daha derin bir yorum yapılması yoluyla sapılabilir.

Bu ayrım, tarihte resmi İslam'a ya da devlet İslamı'na çok daha yakın olan birtakım koyu Sünni tarikatlerle Batıni tarikatler arasında çok önemli bir farklılık çıkarır ortaya. Nakşibendilik, Rıfailik, Kadirilik, Süleymancılık, Nurculuk gibi Sünni tarikatlerin İslami inançları Sünni ortodoksiye çok yakın durur. Buna

karşılık, Batını diye anılan tarikatler ile resmi İslam arasında dinin kavranışına, ibadete, yaşam tarzına, neyin caiz, neyin memnu olduğuna dair önemli açılımları ortaya çıkar. Resmi Sünnilik nasıl ortodoks yaklaşıma sahipse, Batını tarikatler de tam tersine heterodoks bir İslam kavrayışına sahiptir.²⁹ Böylece, İslam denen bütünün içinde ikinci bir dolayım ortaya çıkmaktadır.

Bizi burada ilgilendiren Batını geleneğe yakın veya onun içinden gelen tarikatlerdir. Bunlara da sadece Bedreddinîliğin oluşumu bakımından önem taşıdıkları ölçüde değineceğiz.

Dinler arası bağdaştırmacılık

*Aydının Türk köylüleri,
Sakızlı Rum gemiciler,
Yahudi esnafları,
on bin mülhid yoldaşı Börklüce Mustafanın
düşman ormanına on bin balta gibi daldı.
Bayrakları al, yeşil,
kalkanları kakma, tolgası tunc
saflar
pâre pâre edildi (...)*

Batını denen tarikatler arasında herhalde sufilik (ya da tasavvuf) en önemli akımdır. Sufilik, yöntem olarak hukuki bir akılla Kur'an, hadis ve sünnetten çıkarılan sonuçları uygulamayı savunan resmiyetin Sünniliğinden farklı olarak bilgi kaynakları bakımından mistik bir din kavrayışına, felsefi olarak vahdet-i vücud ya da vahdet-i mevcud denen bütün canlı ve cansız alemin aslında Allah'ın bir tezahürü, kendini dışsal olarak ortaya koyması olduğu fikrine ve ibadet usulü bakımından da çoğunlukla Sünni anlayışta haram olarak görülen musiki, raks ve keyif verici maddelere (alkollü içkiler, esrar vb.) yaslanan bir din akımıdır. Yukarıda bu tür tarikatlerin heterodoks olduğunu söylerken ne kast ettiğimiz bu tasvirde kolayca anlaşılabilir. Bütün sufi akımların bütün bu özellikleri eşit derecede taşıdığını söylemiyoruz. Buradaki özelliklerden birinin, vahdet-i vücud felsefesinin Bedreddinî akım açısından çok önemli olduğunu aşağıda göreceğiz.

Sufi tarikatler arasında bazıları sadece dine yaklaşımları bakımından heterodoks olmakla kalmazlar. Aynı zamanda, İslam ile başka dinler arasında kurdukları ilişki bakımından bağdaştırmacı (sinkretist) özellikler taşırlar. Bunlar arasında "Batı İslamı" diye anılan Endülüs İslamı'nın (İspanya) çok önemli bir temsilcisi olan İbn Arabi bir ara Anadolu'ya da gelmiş ve buradaki sufi tarikatler üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. İbn Arabi'nin Yahudi ve Hıristiyanlar konusunda yaz-

29 Bunun ötesinde halkın, herhangi bir tarikatle bağı olmayan kesimleri içinde, kendini bütünüyle Sünni anlayışa bağlı sayarlarda bile, İslam öncesi toplumsal ve dinsel inanış ve pratiklerin izini taşıyan sayısız heterodoks inanç ve ibadet biçimine rastlanır.

dığı şu satırlar, en azından tek tanrılı (semavi) dinler arasında nasıl bir yakınlık kurduğunu gayet güzel gösteriyor:

Yahudinin ve Hıristiyanın bütün inandıklarına ve hakikatin onların dinlerinde ve vahyedilmiş kitaplarında bulunan her parçasına, kendi vahyedilmiş kitabıma inandığım gibi inanıyorum. İşin doğrusu benim kitabım onların kitaplarını ve benim dinim onların dinini içeriyor. Dolayısıyla onların dini ve kitabı benim kitabımda ve benim dinimde zımnen mevcuttur.³⁰

Bu alıntı, Eski Ahit, Yeni Ahit ve Kur'an arasındaki aşikâr tarihi ilişki dolayısıyla çok çarpıcı bulunmayabilir. Yine de "Yahudinin ve Hıristiyanın bütün inandıklarına (...) kendi kitabıma inandığım gibi inanıyorum" önermesindeki kesinlik, mesela Hıristiyanlıktaki "teslis" (Tanrı, İsa ve Ruhül Kudüs üçlüsü) doktrini göz önüne alındığında gerçekten çok keskin bir pozisyonudur. Buna rağmen tek tanrılı dinlerin kitaplarının ilişkisini birçok İslam âliminin teslim edeceğini göz önüne alarak bir alıntı daha yapalım:

Bir zamanlar benim dinimden olmadığı için komşumu suçlardım. Ama şimdi kalbim bütün biçimlere açık: o artık ceylanlar için bir çayır, keşişler için bir manastır, putlar için bir mabet, hacı için bir Kâbe, Tevrat levhaları ve Kur'an kitabıdır. Ben aşk dinini vazediyorum ve hangi yöne yönelirse yönelsin bu din benim dinim ve imanımıdır.³¹

Anadolu'da özellikle 13. yüzyılda bir dizi sufi tarikatı İbn Arabî'nin etkisi altında kalmış, ama bağdaştırmacılık özelliklerini daha da ileri götürmüştür. Mevlana Celaleddin-i Rumi'ye atfedilen (ama ona ait olmadığı belirtilen) şu sözler çarpıcıdır:

Gel, gel, ne olursan ol yine gel,
ister kafir, ister mecusi,
ister puta tapan ol yine gel,
bizim dergâhımız, ümitsizlik dergahı değildir,
yüz kere tövbeni bozmuş olsan da yine gel...

Yine aynı dönemin sufileri olan Hacı Bektaş veya Yunus Emre'nin yaklaşımı da aynıdır. Yunus'un şu iki beyti göz kamaştırıcıdır:

Gökyüzünde İsa ile Tur dağında Musa ile
Elindeki asa ile çağırayım Mevlâm seni.
Derdî öküş Eyyub ile gözü yaşlı Yakub ile
Ol Muhammed Mahbub ile çağırayım mevlâm seni.³²

³⁰ Balivet, *Şeyh Bedreddin*, a.g.y., s. 7.

³¹ Aynı yerde.

³² Balivet, a.g.y., s. 28.

Bu kapsayıcılık, bu bağdaştırmacılık övülesi bir hümanizm olarak görülebilir. Ama temelleri İbn Arabi'nin, Mevlana'nın, Yunus'un yüce gönüllülüğü değildir, maddi koşullardır. Bu tür bir bağdaştırmacılığın ortaya çıktığı toplumsal ortamların maddi özellikleri bize düşünsel plandaki kapsayıcılığın anahtarını verir. İbn Arabi'nin yaşadığı Endülüs, “Batı İslamı”nın Hıristiyanlık ve Yahudilik ile iç içe geçtiği, çok dinli, çok sayıda etnik grubun bir arada yaşadığı bir coğrafyadır. Orada kendisinden önce yerleşmiş bu iki din ve kültürün üzerinde bir siyasi hâkimiyet kurmak zorunda olan Batı İslamı, onları oldukları gibi kabul ederek, yeni hâkim dinin kendinden önceki iki dine yabancı olmadığını vaz ederek, toplum içinde kök salmaya çalışıyordu.

Hiç rastlantı değildir ki, 13. yüzyıl Anadolu'sunda da İslam kendini aynı durumda bulmuş ve İbn Arabi'nin bağdaştırmacı dini yaklaşımını benimsemiştir. Anadolu'ya 1071 Malazgirt muharebesindeki zaferden sonra dalga dalga gelen Oğuz boyları burada kendilerinden çok daha yoğun bir Rum ve Ermeni, Süryani ve Yahudi nüfus ile birlikte var olmak zorunda kalmıştır. 13. yüzyıl tasavvufunun İbn Arabi'nin etkisine girerek açıkça bağdaştırmacı bir tutum benimsemesi, bu **öteki dini ve etnik grupların** yeni Türk devletlerine (en başta Selçuklu ve beylikler, 13. yüzyıl sonrasında ise Osmanlı) **asimile edilmesi için en uygun ideolojiyi oluşturuyordu.**

Bedreddinî akımın enternasyonalizminin kökeninde bu geleneğin bir yüzyıl sonra devam ediyor oluşu yatar. Bedreddin'in kişiliğinde bu enternasyonalizm doğal bir şeydir: Anası, eşi ve gelini, üçü de Hıristiyandır! Üstelik eşi bir Habeş Hıristiyanı!

Kanaatimizce **Mevlana'nın bağdaştırmacılığı asimilasyonu kolaylaştıran bir akımdır.** Mevlana'nın hayatı boyunca 18 bin “kâfir”i ihtida etmeye (İslam'a geçmeye) ikna ettiği söylenir. Buna karşılık **Bedreddin'in üç din arasında kurduğu ilişki** bundan farklı olarak **emekçi sınıfların kardeşliğini sağlamak üzere geliştirilen bir sentezdir.** Tarihçiler, Bedreddinîlerin şeyhlerini nasıl süreklili olarak İsa'nın suretinde göstermeye çalıştıklarını kaydederler. Osmanlı da Bedreddinî hareketin devrimci önderlerini Müslümanlıktan çok Hıristiyanlığa bağlayacak sembolik bir jestle Börklüce'yi çarımha germiştir. Ama öte yandan İslam'ın simgesi devenin sırtına oturtup teşhir etmeyi de ihmal etmemiştir. Deve sırtında çarımha gerilme sanki tam tamına Bedreddinî hareketin kendisinin iki din arasında kurduğu senteze uygun bir cezadır. Tabii Bedreddin'in bir Mehdi olarak görülmesi de Hıristiyanlıktaki Mesih beklentisiyle tam tamına denk düşer.

Böylece daha şimdiden tarikatlerin doktrinlerinin, fikirlerinin, inançlarının, kısacası ideolojilerinin, maddi dünyanın gerekli kıldığı ilişkilerin düşünceler dünyasında kendini ifade biçimi olduğunu bir ilk örnekte görmüş oluyoruz. Endülüs ve Anadolu İslam toplumunun kendileri karşısında çoğunluk olan³³ Hıristiyan artı

33 Halil İnalçık, *Devlet-i Aliyye. Osmanlı İmparatorluğu Üzerine Araştırmalar-I. Klasik Dönem*

Yahudi ahali karşısındaki ihtiyaçlarıdır ki 13.-15. yüzyıl arasındaki bağdaştırmacı tasavvuf akımını doğurmuştur.

Tarikatlerin sınıfsal temelde bölünmesi: saray tasavvufu ve halk tasavvufu

Etnik gruplar ve dinler arasındaki ilişkide bağınaz olmayan bir tutumu veya ibadette ve yaşam tarzında görece bir özgürlükçülüğü benimsemesi, tasavvufu kendiliğinden bütünüyle ilerici bir akım haline getirmez. Elbette katı Sünni doktrin'in İslam'dan çıkan veya çıktığı varsayılan (zındık ve mühlid) herkesi tartışmasız biçimde hayat hakkından yoksun kılması ile karşılaştırıldığında, tasavvuf ehli bir bakıma bir aydınlanma tutumunu temsil etmektedir. Ama sufi akımların bazılarının yeri geldiğinde kendisinden daha özgürlükçü akımlara karşı zalimane bir tutum takınabildiğini birazdan göreceğiz.

Sufi tarikatleri açıkça hâkim sınıfların ihtiyaçlarına cevap verenler ile emekçi halkın çıkarlarını ifade edenler arasında ayrılmıştır. Mevlevilik, bizim okuyabildiğimiz bütün yazarların ortak kanaatince hâkim sınıfların eğilimlerini dile getirir, korur, kurumlaştırır. Mevleviliğin çeşitli konulardaki aşırılıkları toplumda daha muhafazakâr çevrelerin ve daha softa din ehlinin tepkisi ile karşılaştığında Selçuklu sarayı Mevlana ve tekkesini korumuştur.³⁴ Aynı zamanda, hâkim sınıfların mensupları Mevlevi tarikatini parasal bakımdan da, toplumsal korumacılık yoluyla da ciddi şekilde desteklemiştir. Peki, Mevlevilik veya benzeri tarikatler, devleti zaten elinde tutan, sarayla iç içe bir iktidar yapısından yararlanan, ulema ve şeriat yoluyla maddi çıkarlarını güvence altına alan üst sınıflar için ne anlam ifade ediyordu? Burada birkaç faktörü göz önüne almak gerekiyor.

Birincisi, Müslüman hâkim sınıflar bu tarikatlerin bağdaştırıcılığından yararlanarak gayrimüslim hâkim sınıf unsurlarıyla çok daha sağlam ilişkiler kurabiliyordu. Örnek olarak Osmanlı'yı alalım. Osmanlı, yeni topraklar elde ettiğinde savaş ganimeti elde etmekle ve kendi askeri güçleri arasında ganimeti paylaşmakla birlikte, fethedilmiş olan Hıristiyan topraklarındaki hâkim sınıflarla ittifak içinde yürümek üzere bir strateji oluşturmuştu. Gayrimüslim feodal hâkim sınıflara tımar dağıtılıyor, böylece o topraklarda sınıf hâkimiyetinin zemini sağlam biçimde korunuyordu.³⁵ Yani hâkim sınıflar arasında dini ayırım çizgilerini aşan bir dayanışma söz konusuydu. Bağdaştırıcılık bu bakımdan sınıf dayanışmasının ideolojik payandası olarak iş görüyordu.

İkincisi, Müslüman hâkim sınıflar büyük kitlelere katı Sünni, şeriatı kuralcı tarzda uygulayan, hatta neredeyse çileci bir dini yaşam dayatırken kendileri heterodoks tarikatlerin ibadet biçimleri sayesinde dinin buyurduğu katı kural-

(1302-1606), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 201.

34 Werner, *Osmanlılar*, a.g.y., s. 88; Balivet, *Şeyh Bedreddin*, a.g.y., s. 9.

35 İnalçık, *Devlet-i 'Alîyye*, a.g.y., s. 29-30, 206, 218.

lara uymayan, hatta zevk ü sefa içinde yaşamak olarak anılabilecek bir hayat sürdürüyorlardı.³⁶ Birçok Sünnî âlim ve tarikatın gözünde yasak olan musiki, Osmanlı'nın saray musikisi sayesinde saraylının ve hâkim sınıfların hayatına renk katıyor, ayrıca raksı da bir ibadet biçimi olarak meşrulaştırıyordu. Bundan da öte, tasavvufun “aşk” teması üzerine kurulu olması, bizim kanaatimize göre, dünyevi, cinsel duygusal bağı Allah sevgisinin arkasına gizleyerek evlilik dışı ilişkileri içeren bir cinsel hayatı, hatta çok muhafazakâr bir toplumda eşcinsel ilişkiyi, bundan da öte keyif verici maddelerin bu tarikatlerde caiz görülmesi “işret âlemleri”ni meşrulaştırıyordu. Bir bakıma, tarikatler sayesinde hâkim sınıflar yoksullara talkını verirken salkımı yiyen imama benziyordu.

Tabii, bu tür hoşgörüyü dayanan hayat tarzlarını olanaklı kılan tarikatler hâkim sınıfların bütün bileşenlerince desteklenmiyordu. Bu sınıfların çok daha katı, çok daha bağnaz bileşenleri, bir yandan resmi devlet İslamı'na, bir yandan da köşeli bir ibadet ve hayat tarzı anlayışına sahip Sünnî tarikatlere yaslanarak kendi çıkarlarını hâkim kılmaya çalışıyorlardı.³⁷

Halka yaslanan tarikatler farklıydı. Bunlar da Sünnî ortodoksi ile çelişir. Ama ortaya çıkan, lüks bir hayattan ziyade dinin katı kurallarına karşı daha anti-konformist bir yaşam tarzının savunusu, katı bir İslam anlayışının cevaz vermeyeceği davranışların mistik bir anlam yüklenerek savunulması (Melamiler)³⁸, çalışma ve emek süreçlerinin ahlaki temellerini oluşturmaya çalışma (Ahiler vb.), dünya nimetlerinden uzak durmanın Allah'a kavuşmanın bir yöntemi olarak seçilmesi gibi biçimler alır. Bu tür tarikatlerde, saray tarikatlerinin lüks yaşam tarzına tam karşıtlık ifade eden bir yoksulluk gösterisini genellikle dine bağlılığın bir işareti olarak kabul etmek yaygındır. Gölpınarlı şöyle diyor: “Görülüyor ki bu yol sûfilerin taçlarına, hırkalarına, iktidara satılıp vakıftan geçinmelerine, büyüklere saygı görmelerine, halka büyük görünmelerine karşı, tasavvufun içinden patlayan bir reaksiyondur.”³⁹ Aralarında esrar kabağını tarikatın giysi üslubunun bir nişanesi haline getirecek kadar heterodoks olanlar ya da şarabı veya rakıyı hayat tarzı hâline getirenler eksik değildir, ama hiçbiri lüks işret meclislerini hayat tarzının merkezine almaz.⁴⁰ Zaten buna ekonomik olanakları yetmez.

36 A.g.y., s. 86-89.

37 Bir başka ayrım da gözden kaçmamalı: Saray tarikatleri için iletişim dili Farsça idi, halk tarikatleri içinse Türkçe. Bkz. İnalçık, *Devlet-i 'Alîyye*, a.g.y., s. 24-25.

38 Melamiler (ya da Melametî gelenek) için bkz. Abdülbâki Gölpınarlı, *100 Soruda Türkiye'de Mezhep ve Tarikatler*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1969, s. 246-52.

39 A.g.y., s. 250.

40 Gölpınarlı, a.g.y., esrar için s. 258 ve 260, şarap için 259, rakı için s. 277, genel olarak içki için s. 260.

Devrimci tarikatlar

*Karşısında diz çökmüşler
ve karşıdan
bir dağa bakar gibi bakıyorlar ona.
Bakıyor:
Başı tıraşlı
kalın kaşlı
ince uzun boylu Börklüce Mustafa.
Bakıyor:
kartal gagalı Torlak Kemâl..
Bakmaktan bıkip usanmayıp
bakmağa doymuyarak
İznik sürgünü Bedreddine bakıyorlar...*

Şu ana kadar tarikatlerin sınıf temelinde bölünmesini esas olarak sosyo-ekonomik ve kültürel oluşumlar olarak ele aldık. Oysa sınıfsal bölünmenin bir de tarikatlerin siyasi olarak farklı, hatta karşıt eğilimlere ayrışması boyutu vardır ki, bu bölünmenin en çarpıcı yanı olarak görülebilir.

Hâkim sınıf tarikatleri, en aydınlanmacı, en hoşgörüyeye dayalı türden olsalar da, son tahlilde bunların işlevi, var olan düzenin devamını sağlamaktır. Düzenin idamesi yolunda oynadıkları rol, devlet İslamı'ndan da, Sünni tarikatlerinden de farklı bir nitelik taşır, ama yine de bir sınıf hâkimiyeti rolüdür. Buna karşılık, İslam dünyasında erkenden devrimci denebilecek, sınıflı toplum düzenini gizli gizli sorgulayan, uygun anı bulduğunda isyan ve ayaklanmalar yoluyla bu düzene meydan okuyan tarikatler de vardır. Bedreddinîler konusundaki literatür bu bakımdan bir dizi akımı önemser: Karmatiler, Kalenderiler, Hurufiler,⁴¹ Bayramiler ve Bayramiyye Melamileri,⁴² farklı kaynaklarda devrimci veya düzen yıkıcı (İngilizce "subversive") denebilecek özellikler taşıyan, bazıları bugünkü sınıf toplumunun ve sömürünün yerine kolektivist bir toplumsal düzeni savunan akımlara benzeyen örgütler olarak boy gösterir.⁴³ Biz İslam dünyasında ve Selçuklu ve Osmanlı Anadolu'sunda bu tarikatlerin oynadığı rolün genç kuşak araştırmacılarca derinlemesine incelenmesi gerektiğini düşünüyoruz. Bu tür incelemeler, bize kendi toplumumuzun geçmişte içinde mevcut olan eğilimler, özellikle de emekçi halkın saflarındaki özelemler konusunda paha biçilmez bilgiler sağlayacaktır.

Biz burada bu akımların sadece ikisi üzerinde duracağız. Bunlardan birincisi, yukarıda da sözünü ettiğimiz, Bedreddin'in öncesinde Anadolu toprakları

41 Hurufiler için bkz. Gölpinarlı, *Mezhepler ve Tarikatlar*, a.g.y., s. 143-159.

42 Bayramiyye Melamileri için a.g.y., s. 262-66.

43 İsmet Zeki Eyüboğlu başka tarikatler de sayar: Mazdekilik, Karamitacılık (bu Karmatilerle aynı tarikat olmalıdır), Babekilik, Aseyi, Reşabit. Bkz. *Şeyh Bedreddin Vâridât*, 5. Basım, İstanbul: Derin Yayınları, 2004, s. 154.

üzerindeki en büyük isyan, hatta ihtilal hareketini yöneten Babaîlerdir. Bu tarihin şiarının “ganimet ve zenginlikte ortaklık” olduğunu yukarıda belirtmiştik. Babaîlerin tarihçesi Bedreddinî hareketin tarihinden bile daha karanlık noktalarla doludur ama şu özet yanlış olmaz. Baba İlyas ve Baba İshak yoksul halkı Anadolu Selçuklu imparatorluğuna karşı ayaklandırır ama 1236 ve 1239’da ardi ardına iki büyük yenilgi alırlar. Bunlar emekçi halkın devrimci tarikatı olarak davranırken Mevlevi tarikatı de kendi sınıf karakterini ortaya koyar. Mevlana’nın oğlu ve halifesi Sultan Veled, Selçuklu’nun başkentinde Babaîlere karşı sarayla açık işbirliğine girişir ve önderliğinin katlini telkin eder!⁴⁴

Bu devrimci tarikat yaşadığı ağır yenilgiden sonra büyük ölçüde evcilleşir. Bu, bizim anladığımızı göre, birçok halk tarikatının başına gelen bir kaderdir. Babaîlerin Selçuklu katliamından canını kurtarabilen kadroları, yine 13. yüzyılda Hacı Bektaş’ın önderliğinde bağdaştırmacı bir yol tutmuş olan ama Mevleviliğe göre çok daha fazla bir halk tarikatı karakteri taşıyan Bektaşiliğe meylederler. Zamanla Bektaşiliğin Osmanlı düzeninin bir parçası haline gelmesine paralel olarak Babaîlik de devrimci karakterini yitirecektir. (Bektaşilik, zamanla o denli düzenle bütünleşecektir ki Yeniçeri Ocağı’nın resmi tarikatı olacaktır. Hacı Bektaş yeniçerilerin pîri olarak ilan edilir.⁴⁵ Bunun önemi ne kadar vurgulansa yeridir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı toplumsal düzeni içinde yeniçeriler en güçlü hâkim sınıf bileşenlerinden biri hâline gelecektir. Halka çok yakın bir tarikat sonunda, plebyen kökenli de olsa hâkim sınıfın bir parçası olan bir toplumsal katmanın öz kurumu haline gelmiş olmaktadır.)

Ancak Babaî hareketi Osmanlı dönemine bir başka miras daha bırakacaktır. Hareketin tarihsel misyonuna çok daha sadık kalan Baba Saltuk ya da Sarı Saltuk, gâziyan ile birlikte Dobruca’ya yerleşecektir.⁴⁶ İşte Bedreddin’in Deliorman ayaklanmasına temel olan ana odaklardan biri t

üam da Sarı Saltuk’un kurduğu bu zaviyedir! Nasıl devrimci hareketler geçmişin mirasını birbirlerinden devralarak yeni biçimler içinde yeniden yükselir, devrimci tarikatlerde de aynı şey görülmektedir.

Bedreddin hareketi işte tam da bu anlamda bir devrimci tarikattir. Var olan düzene karşıdır, bu düzenle çok derin, hatta çözülemez çelişkileri olan reayaya (üretici köylülüğe) ve Osmanlı’nın iskân etmeye çalıştığı Türkmen göçerlere yaslanmaktadır. Yani sosyolojik anlamda da bir emekçi halk hareketidir. Bedreddin ve belki henüz tarihsel araştırmaların henüz ortaya çıkaramadığı birkaç başka tarihsel şahsiyet hariç, en önde gelen önderleri Börklüce (“cahil bir köylü”) ve Torlak bile halkın bağrından gelmektedir. Ve bu kadro ve izleyicileri ortaklaşa bir toprak mülkiyeti ile halklar ve dinler arasında kardeşlik vaaz etmektedir.

44 Werner, *Osmanlılar*, a.g.y., s. 94 ve 101.

45 Gölpınarlı, *Mezhepler ve Tarikatlar*, a.g.y., s. 272.

46 A.g.y., s. 97.

Bedreddin'in devrimciliğinin ideolojik ve felsefi temelleri

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

Okuyucu bu bölüme başladığımızda belki bir dini örgütlenme olarak tarikatın bu kadar keskin biçimde devrimci ve özel bir anlamda komünist bir program savunuyor olmasını yadırgadığı halde şimdi bunun mümkün olabileceğine daha çok ikna olmuş olabilir. Ama kafalarda hâlâ bir soru işaretidir duruyordur muhtemelen: Bu örgütlenme dini bir örgütlenme olduğuna göre, yani ideolojik olarak din burada son sözü söylediğine göre nasıl oluyor da böylesine devrimci bir program benimsenebiliyor? Şimdi bu soruya cevap arayacağız. Bir şeyin altını çizelim: işte şimdi gerçekten fikirler âlemine, dar anlamda ideolojinin alanına giriyoruz. Bunu tartışırken göreceğiz ki, **Bedreddin'in devrimciliğini belirleyen fikirleri değildir; tersine fikirlerini, felsefesini, ideolojisini belirleyen devrimciliğidir.**

Önce çok önemli bir şeyi hatırlatarak başlayalım: Bedreddin sufi, tarikat ehli ve devrimci olmadan önce kelimenin en dar anlamında bir âlimdi, bir fakih, resmi devlet İslamı'nın bir yorumcusuydu. 40'a yakın kitap yazdığı belirtiliyor. Bunların önemli bir bölümü öyle anlaşılıyor ki hâlâ keşfedilmeyi bekliyor. Ama bunlardan devrimci metinler çıkmayacağı hemen hemen kesin, çünkü bunlar bütün uzman tarihçilerin hemfikir olduğu gibi fıkıh kitapları. Altını çizerek söyleyelim: Bedreddin, sadece Osmanlı ülkesinin değil, sadece kendi çağının değil, yüzyıllar boyunca İslam âleminin en büyük fıkıh âlimlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bu tabii ki bizim kendi yargımız olamaz, değil de. Bakın Türk sağcılığının en bilgili tarihçilerinden İsmail Hami Danişmend, 60 yıldır tekrar tekrar basılan ve okunan *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi* başlıklı kitabında Bedreddin'i nasıl anlatıyor:

İlmi seviyesi ve büyük dehâsiyle yalnız Osmanlı Türklüğünün değil, on beşinci asırda tek mil İslâm âleminin en mühim ve mümtaz şahsiyetlerindedir. Bu ehemmiyeti hem tasavvuf, hem fıkıh, hem siyaset cephelerine şâmilidir [cephelerini kapsar]. Muhtelif eserleri vardır: En mühimleri Musa-Çelebi'nin Kadı-askerlik = Kazaskerlik makamına geçince bir nevi "Mecelle" veyahut "Medenî Kanun" mahiyetinde yazdığı (...) "Câmi-ül-fusûleyn" ismindeki fıkha ait eseridir.⁴⁷

47 Danişmend, *Kronoloji*, a.g.y., cilt 1, s. 162. *Câmi-ul-fusûleyn*, yazarı şeriata göre idam edildiği halde yüzyıllar boyunca bir fıkıh kaynağı olarak kullanılmıştır: bkz. İnalçık, *Devlet-i 'Aliyye*, a.g.y.,

Bugün üniversitede şöhret ve başarının akademisyenleri nasıl tutuculaştırdığını bilen herkes, Bedreddin'in nasıl olup da hayatının bir aşamasında bu devasa başarıyı elinin tersiyle ittiğini mutlaka kendine sormalıdır. Bedreddin, hayatının bir aşamasında Kur'an, hadis ve sünnetin izinden yürüyerek geliştirdiği fikirlerden radikal biçimde farklı bir felsefi çerçeveyi benimsemiş ve bunu yaymaya yönelmiştir. Bu yeni felsefe maalesef bize kendi kaleminden çıkmış, fikirlerini çok tutarlı biçimde anlatan bir kitap ya da risale halinde ulaşmamıştır. Ünlü *Vâridât*, çoğu yazar tarafından Bedreddin'in kitabı olarak tanıtılıyorsa da, bazı yazarlar, bunun Bedreddin'in ölümünden sonra onun fikirlerinin bir dizi insan tarafından mülakat biçimi altında aktarılmasının sonucunda oluşmuş bir kitap olduğunu ikna edici biçimde ortaya koymuştur. Ama bütün zaaflarına rağmen *Vâridât*'ın felsefi sonuçları bize din âlimi Bedreddin'den bambaşka bir düşünürü sunuyor. Yine İsmail Hâmi Danişmend'in kaleminden okuyalım:

Tasavvuftaki telâkilerini gösteren en meşhur eseri de “Vâridât” ismindekidir. Felsefesinin esası “Panthéisme = Vahdet-i-vücûd”a dayanır. Madde âleminin mahlûk olmayıp⁴⁸ ezeli ve ebedî olduğunu müdafaa eder. İslamiyetin “Haşr” ve “Âhiret” esaslarını reddettikten başka “Melek” ve “Şeytan” mefhumlarını da “İyilik” ve “Fenalık” kuvvetleri şeklinde anlatır. **Bu vaziyete göre şiddetli bir “Matérialiste = Maddeci” demektir.**⁴⁹

Bugün pek liberal birtakım aydınlar Nâzım Hikmet'in ve onu takiben Türkiye solunun Bedreddin konusunda ileri sürdüğü tezleri “fantezi” olarak sunsunlar. Son derecede sağcı bir tarihçi, gayet berrak ve sağlam bir felsefi akıl yürütme ile Bedreddin'in maddeci bir düşünür olduğunu ortaya koyuyor. Okurun söyleneni iyi izleyebilmesi için açarak söyleyelim: Bedreddin maddi dünyanın bütününün Allah'ın zuhuru, tezahürü, ortaya çıkışı olduğu fikrini temel aldıktan sonra dinin temelleri bakımından ölümcül bir sığrama ile evren Allah'ın belirîş tarzı olduğuna göre onunla birlikte hep var olmuş olması gerektiğini, yani aynen Allah gibi ezeli ve ebedi olduğunu ileri sürer. Demek ki evren yaratılmamıştır. Hep olmuştur! Yani yaradılış fikri doğru değildir. Tektanrılı dinler açısından bunun ne kadar önemli bir temele darbe vurduğunu anlamak kolaydır.

Ama Bedreddin burada durmaz. “Haşr” ölümlerinin dirilip kalkmasıdır. Bilindiği

s. 229. Arap tarihçi İbn Arabşah, Bedreddin için “içtihat konusunda bir dâhi” demektedir. Aktaran: Balivet, Şeyh Bedreddin, s. 85.

48 Burada “mahlûk” kelimesinin anlamı o kadar önemli ki, basit bir köşeli parantez yerine bir dipnotu koymayı gerekli görüyoruz. “Mahlûk” kelimesi felsefi olarak eğitilmemiş kulağa yeryüzündeki canlıları hatırlatacaktır. Burada kelimenin kökü gizlenmiş olur, ki bu pasajda önemli olan bu köktür. “Mahlûk” “hâlk etmek” kökeninden gelir. Bu fiil “yaratmak” demektir. Öyleyse Danişmend'in metnindeki “mahlûk olmayıp” ifadesi, “yaratılmış olmayıp” demektir. Dolayısıyla, günlük dilde olduğu gibi sadece yeryüzündeki canlıları değil bütün evreni (kozmosu) kast etmektedir.

49 Danişmend, a.g.y., s. 162. Vurgu bizim.

gibi, Kıyamet Günü doğrudan doğruya bununla ilgilidir. Bedreddin Vâridât'ta açık açık halkın anladığı anlamda bir tür "ölülerin dirilmesi"nin olamayacağını belirtir. Bunun nedeni, aynen doğa bilimlerinde olduğu gibi ölü bedeninin dirilmesinin mümkün olmadığına inanmasıdır. "Âhîret", yani öteki dünya esasına da aynı nedenle karşıdır. Buradan çıkacak sonuç şudur: Ruh ile beden birbirine kopmaz biçimde bağlıdır. Ölümden sonra ruhun bedenden ayrı bir yaşamı olamaz. O zaman Kur'an'daki melekler ve şeytan, cennet ve cehennem gibi bedenden bağımsız bir hayatı ima eden kavramlar? Bunlar da bu dünyada iyilik ve kötülüğe verilmiş adlar ve karşılıklardır.

Öyleyse bu dünyadan başka bir şey yoktur! Bu, en arı anlamda maddeciliktir!

Gördüğümüz şudur: İslami ilimlerin büyük dehâsı, çağının en büyük âlimlerinden biri, Kur'anın zahiri yorumuna dayanarak büyük ilim kitapları ve risaleleri yazmış biri, hayatının daha sonraki bir aşamasında bütün bunların bir bakıma alegoriler veya metaforlar olduğunu ifade ediyor. Kendi yazdığı her şey bir bakıma yanlıştır. Şimdi buradan ne sonuç çıkarmalıyız? Bedreddin fikirlerinin peşinde mi devrimci olmuştur yoksa devrimci olduğu için bütün eski fikirlerini fırlatıp atmış mıdır? Cevap sanırım berraktır. Bedreddin'in maddeciliğe ulaşmasının temeli devrimciliğidir. Bunun sergilenmesini de Danişmend'den dinleyelim:

Cemiyeti alâkadar eden fikirleri de bütün mevzuata mugâyirdir: Şeyh Bedrüd-din-Mahmud bu cephesi itibariyle çok şiddetli bir kommünisttir [kelime orijinal kaynaktan böyle]; arazi ve emvâlin taksimini [toprak ve malların bölüşülmesini], müslümanlık, hıristiyanlık ve yahudilik arasındaki farkların kaldırılmasını, ve bunlar arasında müsâvât [eşitlik] olmasını ister ve İslam dininde "Muharremât" ismi verilen memnuyetlerin [yasaklamaların] "istihlal"ini, yâni helâl sayılmasını tervic eder [öngörür]. Yalnız kadın meselesinde iştirâki tecviz edip etmediği [ortaklığı caiz görüp görmediği] pek belli değildir; hatta müridlerine izafe edilen "Mum söndürme" âdetinin kendisiyle alâkadar olup olmadığı da şüpheli kalmış bir meseledir.⁵⁰

Danişmend'in Bedreddin'in kozmos felsefesini gayet soğukkanlı biçimde tartıştıktan hemen sonra gelen bu pasajda komünizm söz konusu olduğu için birkaç kez entelektüel doğrultusunu şaşırması dikkat çekicidir. Örneğin Bedreddin'in toplumsal fikirlerini bir tarihçi gibi değil bir savcı gibi "mevzuata mugâyir" bulması. Örneğin Bedreddin'in toprakta ve bütün mallarda ortak mülkiyet demiş olduğu açıkken bunu toprağın ve bütün malların "taksimi", yani bölüşülmesi olarak algılaması. Örneğin Dukas'ta bu konu son derecede açıkken, "kadınlar hariç" denmiş iken, Bedreddin'in "kadın meselesinde iştiraki" uygun bulup bulmadığının bilinmediğini söylemesi. Komünizm söz konusu olunca burjuvazinin her soydan ve her kuşaktan aydını feleğini şaşırıyor!

50 Danişmend, *Kronoloji*, a.g.y., 162.

Danışmend'in bu şaşkınlıkları bir yana, ulaştığı sonuç açıktır: Bedreddin hem “şiddetli bir materyalist” hem de “çok şiddetli bir komünist”tir! Öyleyse, demek ki tarikatler âleminde var olan **devrimci tarikatler son tahlilde dini kurumlar değildir**. İdeolojik formülasyonları hep dini terimlerle ifade edilmiştir. Kur'anın belirli bir yorumu onlar için temeldir. Ama en azından Bedreddinî akım için dini kisve altında maddeci ve komünist bir devrim örgütü teşhisini koyabiliriz.

Dolayımli bir birlik olarak dinden yola çıktık. Bu dolayımli birliğin sınıf mücadelesi tarafından belirlenmiş iç çelişkilerini izleyerek tarikatın dini bir örgüt olmaktan çıktığı bir duruma ulaştık. Engels'in diyalektiğin üç yasası olarak formüle ettiği ilkelerden ikincisi gerçekleşmiş olmakta, incelenen şey kendi karşısına dönmektedir. Tarih diyalektiğin paradokslarıyla doludur.

4. Zamanından önce gelmiş bir komünizmin maddi kaynakları ne olabilir?

Demek ki Bedreddin ve hareketi komünisttir. Kaynaklarımız bize bunu söylüyor. O zaman başta söylediğimizi tekrarlayalım: Evet, komünizm toplumsallaşmış bir üretici güçler bütünü ve özel mülkiyetten hiçbir çıkarı olmayan bir mezar kazıcılar topluluğunu, yani proletaryayı gerektirir. O zaman “komünizmin zamanı gelmedi, demek bu komünizm olamaz” mı diyeceğiz, yoksa komünizmin henüz tarihi olarak güncelleşmemiş olduğu halde ortaya çıkmış olduğunu söyleyip bunun temellerini ve anlamını mı araştıracağız. Yukarıda söyledik, tekrarlayalım: Ortaya çıkan böyle bir olguyu yadsımak yerine zor olanı yapıp onu anlamaya çalışmak gerekir.

Her şeyden önce şunu belirtmek gerekiyor. Ortaklaşa mülkiyet yakın bir geçmişe kadar insanlığın bütünüyle terk ettiği bir fikir ve amaç olmaktan çıkmamıştı henüz. Bugün 21. yüzyılın finans kapital, rekabet ve bencillik düzeninin hücrelerinden bakıldığında, herkesin birbirinin gözünü oyduğu bir dünya çoğu insana olağan görünebilir, ama çok yakın bir geçmişe kadar durum farklıydı. İnsanlık, Homo Sapiens'in ortaya çıkışından günümüze kadar toplam 200 bin yıllık tarihinin çok büyük bir bölümünü, topluluğun bütün üretim araçlarına ortak olarak tasarruf ettiği bir komünal düzen altında (“ilkel komünizm”) geçirmişti. Sadece son 10 bin yıllık zaman diliminde, yani insanlığın tarihöncesinin ve tarihinin sadece yüzde 5'i uzunluğunda bir süredir, artık ürünün toplumun bir bölümü tarafından doğrudan üreticilerden çekilip alınmasının koşulu olarak özel mülkiyetin adım adım geliştiği bir düzen mevcut yeryüzünde.⁵¹ Bunun da toptan ve birdenbire olduğunu sanmamak lazım. Tam tersine, özel mülkiyet ve sınıf toplumu tarih

51 Bu konuda klasik çalışma elbette Engels'in *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* başlıklı çalışmasıdır. Daha güncel çalışmalar için bkz. Chris Harman, *Halkların Dünya Tarihi*, çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul: Yordam Kitap, 2009 ve Neil Faulkner, *Marksist Dünya Tarihi*, çev. Tuncel Öncel, İstanbul: Yordam Kitap, 2012.

sahnesine çıktıktan sonra birçok coğrafi bölgede **ortak mülkiyet çeşitli alanlarda direnmeye devam etti**. “İkel” denen kabileler bugün bile “keşfediliyor.” Ortaklıkları bir ölçüde devam ettiren aşiret yapıları birçok toplumda varlığını sürdürüyor. Özel mülkiyeti tanımayan sınıflı toplumlar (Marx’ın “Asyagil üretim tarzı” misali) birçok toplumda daha birkaç yüzyıl öncesine kadar hâkim üretim tarzı idi. Eşitlikçi mezhepler kapitalist toplumların orta yerinde varlığını hâlâ devam ettirme mücadelesi veriyor. İşçi kooperatifleri, orijinal biçimiyle kibutzlar, komünler ortak mülkiyetin direniş biçimleri. Tarımda kolektif mülkiyetin kalıntıları geçen yüzyıla kadar yaşadı ve bu biçimlerin geleceğin sosyalizmi için belirleyici olup olmayacağı bile tartışıldı.

Kısacası, insanlık özel mülkiyetin ve sınıflı toplumun tarih sahnesine çıkışından 10 bin yıl sonra bile hâlâ kolektif, ortaklaşa, komünal mülkiyet biçimlerini sürdürüyor. Bunların ortadan kalkmasına tepki gösteriyor. Tek tanrılı dinlerin kutsal kitapları ortak mülkiyet altındaki toprakların gaspına ve tefecilerin üretici köylülüğü iligine kadar sömürmesine karşı öfkeli bir tepki ile doludur. Önemli bir iktisadi düşünce tarihçisinin, Eric Roll’un “peygamberlerin isyanı” olarak andığı bu tepki, geçmişe umarsız bir özlem bile olsa, insanlığın özel mülkiyete bir türlü alışamadığını ve ortaklaşa mülkiyet bilincinin yaşamaya devam etmekte olduğunu göstermek bakımından çok önemlidir.

İşte bu bağlamda, köylülerin doğrudan üretici olarak en yaygın toplum kesimi olduğu tarım toplumlarında ortaya çıkan köylü isyanlarının ortaklaşa mülkiyeti programına yazması şaşırtıcı olmaktan çıkıyor. Her toplum kendi toplumsal gelenekleri, yaygın uygulamaları ve üretim ilişkileri temelinde incelenmeli, ortak yanlar varsa bunlar da ortaya konulmalıdır. Biz burada elbette Osmanlı toplumu üzerinde duracağız. Şimdi argümanımızın en önemli yanına geliyoruz. Osmanlı’nın ilk çağında, diyelim kabaca ilk yüz yılında, kolektif mülkiyet fikrine hayat verecek, bu fikri cazip kılacak bir dizi üretim ilişkisi mevcuttu.

En eğreti etkiyi yapacak faktörlerden en esaslısına doğru gidelim. Birinci sırada esnaf ve zanaatkârın çalışma düzenine damgasını vuran “Ahilik” ve “fütüvvet” kurumları var. Bunlar bizim buradaki amaçlarımız açısından birincil önem taşıyor. O yüzden şöyle tanımlayalım: Ahilik esnaf veya zanaatkârın çalışmasının, belirli işkollarında rekabeti kontrol altına alacak, disiplini emeğin ve yaşamanın kolektifliği temeline yerleştirecek ve kaliteyi denetleyecek biçimde örgütlenmesinin biçimidir. Bir bakıma, Avrupa’da da ortaçağda zanaat dallarının örgütlenmesinin temelini oluşturan lonca sisteminin benzeridir. Hatta daha ileri giderek diyebiliriz ki, ahilik bazı durumlarda devlet yönetimine ilişkin yerel bir otorite haline geldiği için bir hâkim sınıf kurumu karakterini bile kazanır.⁵² Öyle olduğu ölçüde, bu yazının konusunu oluşturan meselenin bakış açısından bizi

52 İnalçık’a (*Devlet-i ‘Aliyye*, a.g.y., s. 38) göre, belirli bir kentte otorite boşluğu anında ahi vali gibi davranır. Aynı noktaya Gölpinarlı da işaret eder: *Mezhepler ve Tarikatler*, a.g.y., s. 254.

ilgilendirmez. Bu bağlamda bizi ilgilendiren fütüvvetin getirmek istediği kolektif ahlaki disiplin ve ortak yaşam tarzıdır. Halil İncalcık'tan dinleyelim:

Ahî kendi sanatında çalışanları, evlenmemiş gençleri ve bekâr yaşamı seçmiş olanları bir araya toplayıp onların önderi olmayı kabul eden kimsedir. Buna **fütüvvet** de denir. Ahî bir zaviye bina eder, onu halı, kandiller ve başka gerekli eşya ile döşer. Zâviyede onunla beraber olanlar, gündüz çalışırlar ve ikindi namazından sonra ortaklaşa kazançlarını getirirler, bu para ile zâviyede yenecek meyve ve başka yiyecekler alınır. (...) yiyecekleri beraber yerler ve yemekten sonra ilahi ve raks ile sema yaparlar. Ertesi gün işlerine gider ve ikindiden sonra ortaklaşa kazandıkları parayı getirir ahîye teslim ederler.⁵³

Görüldüğü gibi üretim sonucunda elde edilen gelir ortaklaşa kullanılmaktadır. Yani bölüşüm bakımından ciddi bir kolektivizm söz konusudur.⁵⁴ Kent ve kasabalarda ortaya çıkan bu kurum İncalcık'a göre kırlarda da etki yapmıştır. “Köylerde gençler, geceleri yârân veya konuk odasında toplanıp bu fütüvvet kurallarını öğrenirler. Bu yârân, misafir odaları eski zâviyeleri anımsattır.”⁵⁵

Ama ahîliğin ve fütüvvetin kolektivist etkisi, sonuç olarak, bir sınıf toplumunun hiyerarşik kurumlarından birinde, usta-kalfa-çırak arasındaki hâkimiyet ilişkileri ile çerçevesiyle bir biçimde ortaya çıkar. Üstelik toplumun bütünü'nün katı hiyerarşi kalıpları içinde sadece bir kolektivist tohumdur. Yoksa bu tür kurumları bir komünizm vahası gibi düşünmek ve idealize etmek doğru olmaz. Söylenen, sadece bazı sınıf kurumlarının içinde belirli ortaklaşmacılıkların, “iş-tirak” biçimlerinin varlığını sürdürmekte olduğudur. Toplumsal hayatta var olan bu kolektivizm, bir tohum olarak ortak mülkiyetin işaret taşlarından birini oluşturabilir. Söylenen sadece ve sadece budur.

Ahîlik son tahlilde bir “orta sınıf” kurumudur. Osmanlı'nın hâkim sınıfları olan dirlik sahipleri, tımarlılar, askeri sınıf yani en başta sipahiler, ulema, kalemiye ve elbette üretim sermayesi öncesi bütün sermaye biçimleri (tüccar, tefeci, sarraf) dışında, hem emek harcayan hem de kendi mülkiyetinde olan üretim araçlarına tasarruf eden, kapitalist toplumun küçük burjuvazisine denk düşen esnaf ve zanaatkar takımının bir kurumu. Buna karşılık şimdi sözünü edeceğimiz kurum çok daha emekçi bir karakter taşımak bakımından ahîlikten ayrılır. Dolayısıyla, Bedreddinî komünizme çok daha ciddi ölçekte bir toplumsal zemin yaratmış olarak düşünülebilir. Bunlar **halk tarikatlerinin kurduğu kolektif mülkiyete dayalı üretim temelli zâviyelerdir**. Sözü İncalcık'a bırakalım yine:

53 İncalcık, a.g.y., s. 37. Vurgu aslında.

54 Ahîliğin komünal karakterini Werner de vurgular, *Osmanlılar*, a.g.y., s. 101-103. Nâzım çok daha sonra yazacağı romanı *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*'de bir karakterine Ahiler'in “bir çeşit esnaf, köylü cumhuriyeti” kurduğunu, “bir çeşit Bolşeviklik” olduğunu söyler. Aktaran: Nedim Gürsel, *Dünya Şairi Nâzım Hikmet*, İstanbul: Can Yayınları, 2001, s. 224.

55 *Devlet-i 'Aliyye*, a.g.y., s. 40.

İlk döneme ait tahrîr defterlerinde dağda kırdan boş toprakları şenletip zâviye kuran, sonra bunu vakıf olarak sultanlara onaylatan Kalenderî Babaî dervişlere ait birçok kayıtlar bulmaktayız. (...) Ö. L. Barkan, bunları yerleşim yerleri yaratan “kolonizatör dervişler” saymaktadır. (...) Toprağı işlemede, hasat ve harcamada zâviye mensupları her şeyi ortaklaşa (iştirâk üzere) yaparlar, **komünal bir hayat** yaşarlar. Herkes çalışmak zorundadır (Bayramiyye’de bu nokta özellikle belirtilir.) Fütüvvet, yani centilmenlik ve kardeşlik disiplini içinde ortaklaşa çalışma, yolcu ve fakirlere hizmet, dinî bir hayır işi sayılmaktadır ve bu nedenle vakfa bağlanmaktadır. Zâviye etrafında zamanla nüfus yerleşmekte, köyler meydana çıkmaktadır. Anadolu ve Rumeli toponimisi [yer isimleri bilimi], **pek çok köyün** menşesinde [kökeninde] bu biçimde derviş zâviyeleriyle ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.⁵⁶

Burada söylenenlerin önemini ne kadar vurgulasak yeridir. Birincisi, burada komün türü üretim, bölüşüm ve yaşam, elle tutulur bir varoluş biçimidir. **Bedreddin komünizmi bir bakıma bu komünlerin bütün toplumu kapsayacak biçimde genişletilmesi olarak düşünülebilir.**

İkincisi, bu komünlerin üretici güçleri ileri taşıyan yanları berraktır. Kalenderî, Babaî, Bayramiyye dervişleri, atıl yatmakta olan toprağı üretime açmaktadır, o pek güzel Osmanlı terimiyle “şenlendirmekte”dir. Ayrıca, fütüvvet disiplini içinde çalışarak tekil köylü ailesinin yalıtılmış emeğinden çok daha kolektif bir emek süreci temelinde emeğin verimliliğini arttırdıklarını, bir bakıma 20. yüzyılın sosyalist inşa süreçlerinde her ülkede ortaya çıkan kolektif çiftlikler, kolhozlar (Sovyetler Birliği) ya da komünler (Çin) gibi, küçük aile işletmesi karşısında emek üretkenliği bakımından üstün bir biçim ve üretim ilişkisi yarattıkları da düşünülebilir. (Bu konularda gelecekte yapılacak araştırmalar büyük değer taşır.) Zamanından önce gündeme gelen komünizmin maddi temeli tarımsal emeğin bu biçimde toplumsallaşmasında yatıyor denebilir.

Üçüncüsü, burada eski dostumuz halk tarikatını iş başında görüyoruz. Yukarıda, bir din örgütü olarak tarikatlerin sınıf temelini vurgulamıştık. Şimdi bunun sadece sosyo-kültürel bir olgu olmadığını, ekonomik bir temele yaslandığını ve yeni ilişkiler biçiminde ifade bulduğunu görüyoruz. Mevlevilerin bu tür üretim zâviyeleri kurması hayal bile edilemez. Onların tuzu kurudur. Hâkim sınıflarla ilişkileri onların tekke ve zâviyelerini zaten bütünüyle başka bir anlamda “şenlendirmiştir”!

Dördüncüsü, bu biçim hiç de kıyıda köşede kalmış, ileri bir çağa esin kaynağı olabilecek, ama içinde ortaya çıktığı topluma yabancı bir laboratuvar deneyi gibi bir şey değildir. İnalçık, hem Anadolu’da hem Rumeli’nde “pek çok köyün” kökeninin bu tür komünlerde yattığını belirtiyor. Bir bakıma Osmanlı’da reyanın üretim biriminin bir köylü ailesi olarak oluşumunun, hiç olmazsa kısmen, kolektif

⁵⁶ A.g.y., s. 24. Vurgular bizim.

tif mülkiyet ve üretimin çözülmesi sonucunda ortaya çıktığını anlamış oluyoruz. Böylesine yaygın bir olgunun Bedreddin'in, Börklüce'nin, Torlak'ın düş gücünde kıvılcımlar çaktırması, propaganda ve ajitasyonuna köylü kitleleri karşısında ikna edici bir güç kazandırmış olması kolayca anlaşılabilir bir olgu haline geliyor.

Zamanından önce gelmiş komünizmin maddi temelini bulmuş durumdayız. Geriye bir tek göçebe Türkmenler meselesinin anlaşılması kalıyor.

Osmanlı tarihinde bir mesele olarak göçerler

Anadolu'nun 1071'den itibaren Orta Asya ve Kafkasya'dan akın akın göç aldığı, Oğuz boylarının Moğollar'ın Batı'ya doğru genişlemesinin baskısı altında Küçük Asya'ya ve daha sonra Rumeli'ne aktığını yukarıda hatırlatmıştık. Gelenler arasında âliminden tüccarına, şairinden esnafına her sınıftan insan vardı. Ama önemli, belki de en önemli nüfus grubu, göçebe bir hayat tarzı sürmekte olan Türkmen aşiretleri idi. Bu göçerlerin antik Yunan'dan Bizans'a, Selçuklu'dan Osmanlı'ya özellikle Batı Anadolu'da uzun bir tarihi olan yerleşik düzene uyum sağlaması, Osmanlı toplumunun ve devletinin birkaç yüzyıl boyunca en temel meselelerinden biri olmuştur.

Bu konuya girerken hemen belirtelim ki söz söylemeye en az hazır olduğumuz bir alandan bahsediyoruz. Göçebe toplulukların üretim tarzı bizim inceleme fırsatını bulamadığımız bir konudur. Ama öte yandan Bedreddin hareketinin toplumsal tabanı bakımından Türkmen göçerlerin çok önemli bir rol oynadığı biliniyor. Ege ayaklanmalarında savaşın büyük ölçüde dağlık yörelerde (Karaburun ve belki de Kazdağı) verilmesi, muhtemeldir ki bununla ilgilidir. Kemal'in önderi olduğu Torlak'ların esas gücünü göçerlerden devşirdiği oldukça yaygın kabul gören bir gerçektir. Gözümüzü en beklenmedik coğrafyaya, Bedreddin önderliğindeki ayaklanmanın yaşandığı Rumeli'ne çevirdiğimizde dahi, ihtilalin tabanında reayanın yanı sıra, daha önceki dönemde oraya yerleştirilmiş olan Türkmen aşiretlerinin de önemli olduğunu görüyoruz. Öyleyse, bilgi dağarcığımızın bütün sınırlarına rağmen, bu meseleye tarihsel maddeciliğin Osmanlı ortamına uygulanmasında bir sorun karakteriyle, sadece bununla sınırlı olarak kısaca değinelim.

Göçer aşiretlerin sadece 1416 ihtilalinde değil daha genel olarak Osmanlı'da birçok halk isyanında ana dinamiklerden biri, bazen tek dinamik olduğu bilinen bir gerçek. Bu durum karşısında yalınkat ve indirgemeci bir Marksizmin tepkisi şu olmuştur: Göçebe üretim tarzı, tarihsel olarak yerleşik üretim tarzlarından, somut olarak Osmanlı'nın Bizans ve Selçuklu mirası zemininde kurmakta olduğu yerleşik tarıma dayalı imparatorluk düzeninden (isteyen feodal desin, isteyen merkezi feodalizm, isteyen Asyagil üretim tarzı, buradaki amaçlarımız açısından bu tartışmanın hiçbir önemi yok) daha geri bir tarihsel aşamaya denk düşer. Dolayısıyla, göçebe-yerleşik çelişmesine yaslanan halk isyanları, ayaklanmalar ve ihtilaller Marksizm açısından savunulamaz. Marksistlerin bu çelişki karşısında yeri, tarihsel olarak daha ileri bir toplum düzenini temsil eden Osmanlı'nın ya-

nıdır.

Bu Marksizm değil Kautsky’ciliktir. Tarihin hep tek bir düz çizgi üzerinde doğrusal bir gelişme göstermesini bekleyen, üstüne üstlük her çelişkinin diyalaktiğin en önemli yasalarından birine göre farklı bütünler içinde başka başka anlamlar taşıyacağını unutan, farklı bütünler içinde aynı çelişkinin somut olarak ele alındığında başka bir sonuca işaret edebileceği gerçeğini ihmal eden bir yaklaşımdır. Şunu tartışmıyoruz: İnsanlığın göçebelikle gidebileceği yok tıkalıdır, çünkü yerleşikliğin üretime getireceği emek üretkenliği artışından yoksun kalacaktır.⁵⁷ Dolayısıyla, tartışılan farklıdır. Berrak olarak tanımlarsak iki sorudur tartışılan. Birincisi, feodalizm ya da kapitalizm, daha genel olarak sınıf hâkimiyetinin gittikçe daha vurgulu olarak ortaya çıktığı toplumlar, daha “ilkel”, daha kolektif, “ilkel komünal toplum” diye anılan toplumsal formasyondan daha çok iz ve kalıntı taşıyan üretim ve yaşam tarzlarıyla karşı karşıya gelip onları ezip çözmeye giriştiğinde Marksistlerin tutumu ne olmalıdır? İkincisi, belirli somut bağlamlarda eski, “ilkel”, aşılmış olduğu düşünülebilecek üretim tarzları ilerici, ilerletici, devrimci bir rol oynayabilir mi? Bizim her iki soruya cevabımız da yukarıda Marksizm kılığında savunulan Kautsky’ci karikatürden farklıdır.

İlk meselede bizim tavrımız Rosa Luxemburg’un tavrıdır. Sermayenin başka üretim ve yaşam tarzlarına sahip halklara karşı giriştiği saldırılarda ezilen halkın yanında yer almak. Luxemburg, *Sermaye Birikimi* başlığını taşıyan ve yaklaşık yüz yıl önce kaleme alınmış olan çalışmasında, her ne kadar emek değer teorisi açısından yanlış bir temele yaslanırsa da, sermayenin nasıl emperyalizmi geliştirmek zorunda olduğunu, bu nedenle dünyanın dört bir yanında daha “geri” halkları ezdiğini, kırdığını, bazen yok ettiğini anlatır.⁵⁸ O da bu sürecin insanlık tarihinde daha yüksek bir emek verimliliği ve daha ileri toplumsal ilişkilere (sosyalizm) giden yolda bir merhale olduğunu bilir. Üstelik ulusların kendi kaderini tayin hakkını bile Lenin kadar berrak biçimde savunmaktan uzak duran bir sosyalisttir. Ama İkinci Enternasyonal’in revizyonist ve oportünist kanadına (en başta ünlü Bernstein’a) karşı emperyalist burjuvazinin değil ezilen halkların yanında yer alır. Emperyalistler şu ya da bu Asya, Afrika ya da Latin Amerika halkını ezerek daha ileri bir üretim tarzının temellerini attı diye sevinç çılgınlıkları atmaz! Osmanlı’nın zalim padişahlarının ve paşalarının nice Dadaloğlu’na karşı açtığı savaflara alkış tutmak, Marksizmden ziyade saray dalkavukluğu mesleğine ve meşrebine uyar! Marksistlerin yeri ezilen, emekçi halkın yanındadır.

Ama bundan daha önemli olan ikinci soruya verilecek cevaptır. Çünkü devrim

57 Öte yandan, kapitalizmin 21. yüzyıl başında geliştirmiş olduğu yeni teknolojilerin başka türden bir göçebeliği (işgücü akışkanlığı da diyebiliriz buna) gündeme getirdiğini, bu yeni teknolojiler bağlamında yukarıda tarım toplumları için sözü edilen emek üretkenliği tahdidinin ortadan kalkmakta olduğunu da gözden uzak tutmamalıyız.

58 Bkz. Özgür Öztürk, “Rosa Luxemburg, *Sermaye Birikimi* ve emperyalizm”, *Devrimci Marksizm*, sayı 20, İlkbahar 2014.

durumlarında, halk isyanlarında, ayaklanmalarda toplumdaki her bir çelişkinin **bütünün içinde nasıl bir yer tuttuğu** dakik biçimde analiz edilmeden neyin ilerici, neyin gerici olduğunu saptamak mümkün değildir. Özgül olarak 1416 ihtilalinde göçerlerin konumu ancak Marksist diyalektiğin bütünü ve somutu bir kenara bırakmayan yöntemiyle saptanabilir. **Belirli toplumsal yol ağzlarında, tarihsel olarak geri bir biçim ilerici işlevler üstlenebilir.** Bunu uzun uzadıya teorik argümanlarla anlatmaktansa Marx'ın 1870'li yıllardan itibaren Rusya'ya ilişkin yeni bir yaklaşım geliştirmesine referansla izah edelim. Marx Rus kırında hâlâ varlığını sürdüren tarih kadar eski kolektif biçimlerin, proletaryanın önünü çektiği bir devrim gerçekleştiği takdirde sosyalizmin inşasını kolaylaştırabileceğini, yani tarihte son derecede ilerici bir rol oynayabileceğini ileri sürüyordu.⁵⁹ Biz Türkmen göçerlerin 15. yüzyılda Bedreddinî devrimin sınıf ittifaklarının oluşumu esnasında tam da böyle bir konumu olduğu kanaatindeyiz. Sadece göçerler kendilerini yerleşik hayata zorlamakta olan Osmanlı sultanlarına karşı siyasi bakımdan önemli bir müttefik olduğu için değil. Bu, kendi başına çok önemli bir şeydir. Ama işin bir de ekonomik boyutu var. Her ne kadar bu göçebe toplumu aşiret bağlarının kısıtları ile iç içe yaşamaktaysa da, tarımsal üretimin hâkim olduğu bir çağda en önemli üretim aracı olan toprağın özel mülkiyete geçirilmesine karşı duran üretim ve hayat tarzlarıyla göçerlerin kolektivist Bedreddin devrimine önemli bir katkı yapacağını düşünüyoruz. Bu, özellikle proletaryanın mevcut olmadığı bir toplumsal bağlamda daha da büyük önem taşıyor. Köylü kolektivizminin göçerlerin toprakta özel mülkiyete karşı tutumuyla birleşmesi ihtilalin toplumsal yönü bakımından önemli bir ek gücü temsil eder.

Öyleyse, yukarıda fütüvvet kurumunda ve çok daha önemlisi kolektif üretimin örgütlendiği derviş zâviyelerinde Bedreddin'in erken gelmiş komünizminin ana kaynağını bulmuştuk. Göçer ortaklaşmacılığında ikincil önemde olsa da önemli bir başka kaynak daha keşfetmiş oluyoruz. Kısacası, 1416 devrimi ilk bakışta sanılacağı gibi maddi temelden bütün bütüne yoksun değildir.

Bedreddin komünizminin tarihsel sınırları

Ortaya bir maddi temel koyduk; özellikle derviş komünlerinde emeğin toplumsallaşmasının bir biçimlenmesini bulduk. Ama hâlâ 1416 devriminin “maddi temelden bütün bütüne yoksun olmadığı” türünden sınırlayıcı formüller kullanıyoruz. Neden?

Bunun biri ekonomik, öteki politik iki temel nedeni var. Önce ekonomik temele ilişkin bir şeyler söyleyelim. Doğrudur, derviş komünleri küçük köylü ailesine göre emek üretkenliğini yükseltme potansiyelini açık biçimde taşımaktadır. Ama bunu yapmasının önünde henüz çok önemli bir tarihsel engel vardır. Derviş

⁵⁹ Marx'ın bu konudaki görüşlerinin kısa bir özeti şu kitabımızda bulunabilir: *Kod Adı Küreselleşme. 21. Yüzyılda Emperyalizm*, 2. Basım, İstanbul: Yordam Kitap, 2011, s. 270-71, 270n, 271n.

komünü emek üretkenliğini, Marx'ın kapitalist emek sürecinde emek üretkenliğinin artışını incelerken kullandığı üçlü sınıflandırmayı izleyecek olursak, emeğin örgütlenmesinin ancak elbirliği (kooperasyon) ve manifaktür aşamalarına kadar taşıyabilir. Önce işgücünü aile biriminin çok ötesinde bir ölçekte bir araya getirerek bunların elbirliği sürecinde üretimi daha disiplinli kılar; büyük kol gücü gerektirdiği için aile biriminde gerçekleştiremeyecek birtakım işlerin yapılmasını mümkün kılar, bu sayede tarımın altyapısını geliştirmiş olur vb.vb. Bundan sonra manifaktür aşamasına analogi yoluyla en önemli faktör olarak işbölümü gelişebilir. Köylü ailelerinde hem tarımla, hem bir zanaat dalıyla uğraşmak yaygın bir şeydir. Öte yandan, kumaş dokuma ve giysi dikmeden evlerin inşasına kadar birçok iş, tarım alanında ise tahıl ekimi, bahçecilik, hayvan besiciliği gibi çeşitli işlevler hep aynı insanlar tarafından yapılır. Oysa daha büyük bir işgücü kolektifi bütün bu alanlarda işbölümünü geliştirerek uzmanlık bilgisi temelinde her bir dalda emek üretkenliğini arttırma potansiyeline sahiptir.

Ne var ki, elbirliği ve manifaktür aşamalarında ortaya çıkan üretkenlik kazançlarının belirli sınırları vardır. Kapitalist üretimin tarihte oynadığı en önemli rol makineli üretimin gelişmesi ve bunun emek üretkenliğine devasa bir itilim vermiş olmasıdır. İşte bu, 15. yüzyıl Osmanlı toplumunun bütünüyle ufku dışında kalır. Başka biçimde söyleyelim: Sosyalist inşa deneyimlerinde kolektif tarımın, yani kooperatiflerin, kolhozların, komünlerin başarısının en önemli koşulu traktördür. İşte Bedreddin çağında bu yoktur. Dolayısıyla da derviş komünlerinin aile birimleri karşısındaki üstünlüğü ancak görelidir. Ve başka türden engellerle karşılaştığı ölçüde ayakta kalması son derecede zor hale gelir.

Şimdi işin politik yanına gelelim. Biliyoruz ki Marksizmin öngörülerine göre komünizme geçişte devlet biçimi proletarya diktatörlüğü olarak biçimlenecektir. Burada diktatörlük kavramının günlük dildeki “istibdad”, “despotluk” vb. anlamları değil, proletaryanın burjuvazi karşısındaki hâkimiyetini anlattığını hatırlatmak bazı okurlarımız açısından yararsız olmayacaktır. Bedreddin tipi komünizm açısından bu devlet biçiminin iki unsuru da kaçınılmaz olarak eksik kalacaktır. İlk terim (proletarya) açısından ne demek istediğimiz çok daha aşikârdır: 15. yüzyıl Osmanlı toplumunda sözünü etmeye degecek bir toplumsal güç olarak proletarya mevcut değildir. Oysa bir hâkim sınıf olarak proletarya, komünizmin, yani üretim araçlarının bütün toplumun ortak tasarrufuna verilmesinin çok önemli bir önkoşuludur. Çünkü proletarya tarihteki doğrudan üretici sınıflar arasında **doğası gereği** üretim araçlarında özel mülkiyetle hiçbir ilişkisi olmayan, Osmanlı'da kullanılan terimi kullanırsak özel mülkiyetten **mücerred** ilk sınıftır.⁶⁰ Tek tek proleterler üretim araçları üzerinde özel mülkiyet özlemi ve arayışı içinde ola-

60 Bu ilginç terim burada kullanıyorsak bunun nedeni Osmanlı'nın bu teriminin asıl anlamının “soyutlanmış” olmasıdır. Osmanlıca “soyut” kelimesi tam tamına “mücerred”dir, “somut” ise “müşahhas”.

bilirler. Bir sınıf olarak proletarya, varlık koşulları gereği, o araçlardan yoksun insanlar topluluğudur.

İkinci koşul ise daha dar anlamda politiktir. İster proletaryanın, ister öteki tâbi ve sömürülen sınıfların mülk sahibi sınıflar karşısında bir “diktatörlük” yani bir hâkimiyet kurabilmesi, donmuş bir hiyerarşinin dışında oluşan bir devlet biçimini gerekli kılar. Monarşi, yani bizim örneğimizde padişahlık, emekçilerin hâkimiyeti için uygun bir biçim değildir çünkü sınıf hiyerarşisinin geri gelmesine son derecede uygun kapılar açar. Daha açık söyleyelim: Cumhuriyet fikri komünizmin bir önkoşuludur. Oysa ortaçağın dünyasında cumhuriyet fikri gelişemez ve hâkim konuma yükselemezdi. Bunun nedeni cumhuriyetin egemenliğin kaynağını halka, avama, sıradan insanlara bağlamasıdır.⁶¹ Oysa üzerinde konuşmakta olduğumuz çağda egemenliğin kaynağı hâlâ ilahidir. Müslüman toplumlarında bu özellikle doğrudur, bütün iktidarın kaynağı Allah’tır. Bedreddin gizli bir maddeci ve gizli bir komünist olabilir. Ama bildiğimiz kadarıyla gizli bir cumhuriyetçi değildir. Olamazdı da. Çünkü burada kendi tabanının inançlarıyla, imanı, kozmosu kavrayış tarzıyla cepheden çatışma içine girmek zorunda kalırdı.

Bedreddin’in maddeciliğinin ve komünizminin bir takıyye içinde sunulması, dini bir kisveye bürünmesi basit bir savaş hilesi değildir. Köylü toplumlarında, özellikle ortaçağ toplumlarında siyasetin de toplumsal yaşamın da dini bir kavramsal çerçeveden dile gelmesi neredeyse kaçınılmazdır. Rodney Hilton Batı Avrupa’da köylü isyanlarını incelediği kitabında bunu, neden öyle olduğunu açıklamaksızın, bir kaçınılmazlık olarak formüle eder: İtalya’daki “Havariler” hareketinin önderi Fra Dolcino’dan söz ederken şöyle der: “O, o dönemde mümkün olan tek biçim altında (yani dinsel bir kisve altında) devrimci idi.”⁶² Daha sonra başka bir hareketi (Katalonya’daki “remensas” hareketini) incelerken bu hareketin tarihçisi J.V.Vives’e referansla bunun değişmesinin koşulunun doğal hukukun gelişmesi olduğunu, yani bütün insanların özgür doğduğu fikri olduğunu belirtir.⁶³

Kaçınılmaz ya da değil, ortaçağda en azından Avrasya’da, yani Batı Avrupa’dan Orta Asya’ya kadar uzanan büyük coğrafi bölgede, bildiğimiz kadarıyla, bütün toplumsal başkaldırı ve devrim hareketleri dini bir kisve altında ortaya çıkmıştır. Bedreddin hareketi de bu bakımdan bir istisna değildir. Bu da siyasi olarak bu hareketlerin önemli bir sınırla karşı karşıya kalması demektir. Osmanlı özelinde ise Bedreddin ve müridlerinin dini kisveyi fırlatıp atması, derhal boyunlarının vurdurulması riskini koşturmak anlamına gelecektir!

Tam da bu yüzden, Bedreddin’in kendisini Selçuklu’nun mirasçısı olarak gösterme temelinde tahta talip olmasını yadırgamay yadırgıyoruz. 15. yüzyılda

61 Burjuva cumhuriyetlerinde bunun ne kadar uygulama alanı bulduğu sorusu ayrı bir sorudur.

62 Hilton, *Bond Men*, a.g.y., s. 109.

63 A.g.y., s. 124.

bir devrimcinin reayayı iktidara yükseltmek için yapabileceği en iyi şey emekçi dostu birini padişah yapmaktır. Bir alternatif vardır: Bedreddin hareket manevrası olsun diye kendisi tahta çıkmak yerine Osmanlı şehzadelerinden birini padişah yapabilir. Onu göstermelik bir figür olarak kullanıp kendisi sadrazam konumuna yükselir ve radikal programını uygulamaya koyabilir. İşte belki de Bedreddin'in Düzmece Mustafa ile ittifak yapmış olmasının sırrı burada yatıyor. Düzmece Mustafa bir bakıma bugünün İskandinav monarkları gibi törensel padişahlık yaparken, Bedreddin de radikal sosyo-ekonomik programını uygulamaya koyacaktı bir ihtimalle.

Bedreddin'in siyasi iktidarı ele geçirmesi olanaksız değildi. Ama köylü sosyalizminin çok radikal programını uygulamaya giriştikten sonra başta kalmak, yani sosyalizmi kurmak, işte bu olanaksızdı.⁶⁴

Öyleyse, Bedreddin'i komünizm hakkında tarihi yargımızı şöyle bağlayabiliriz. Bu hareketin ve ihtilalin ortaya çıkması sınıf mücadelelerinin bir ürünüdür ve maddi temelini Osmanlı toplumunun kendi somut ekonomik gelişmelerinde bulur. Ne var ki bu komünizmin başarılı bir şekilde inşası için yeterli koşullar henüz oluşmamıştır. Başka bir şekilde söylersek, Bedreddin'i hareketin tarihi çelişkisi şöyle özetlenebilir: Tarih bu hareketi (ve elbette benzerlerini) ileriye fırlatacak çelişkiyi hazırlamıştır, ama o çelişkinin çözümünün koşulları henüz mevcut değildir.

Çözümün koşulları bugün mevcuttur ve Anadolu ve Rumeli halklarının o büyük özlemi bugün işçi sınıfının gücü sayesinde artık gerçekleşebilir hale gelmiştir.

5. 1416 ihtilali ve biz

Peki, 1416 ihtilalini bugün anmak, kutlamak ve incelemek ne anlama geliyor? Bu konuda çok berrak olmalıyız. Çünkü bu tür tarihi örneklerin incelenmesi komünistler için asla “biraz da tarih öğrenelim” anlamında değildir. Amaç, toplumun dinamiklerini anlamak ve gelecek için dersler çıkarmaktır.

1416 ihtilalinin bize öğrettiği en basit şey, aslında zaten bilmemiz gereken bir şeydir: Osmanlı toplumu açıkça sınıflara bölünmüş, sınıf çelişkilerinin sürüklediği, sınıf mücadelelerinin damgaladığı bir toplumdu. Bunu zaman zaman solda etki yaratan iki farklı görüşe karşıt olarak vurguluyoruz. Biri Kemal Tahir türü bir “Devlet Ana” yaklaşımıdır. Osmanlı devletinin halkını koruyan müşfik bir yanı olduğunu ileri süren bir yaklaşım. Öteki ise tarihçilerin ısrarla ileri sürdüğü Osmanlı'nın kendine özgü (*sui generis*) bir toplum olduğu ve Batı'da feodal ve daha sonra kapitalist toplumlarda olduğu gibi sınıf çelişkilerinin etkisi altında

64 Bu paragrafta ortaya konulan akıl yürütme, “Bedreddin tahtı elde etmek mi istiyordu yoksa sömürü karşıtı bir düzen kurmak mı?” sorusunun anlamsız olduğunu ortaya koyuyor. Oysa literatürde bu tür sorulara sık sık rastlanır. Bkz. Ocak, *Zındıklar ve Mülhidler*, a.g.y., s. 161-62.

paramparça bir toplum olmadığı yolunda Ömer Lütfi Barkan'dan Halil İnalcık'a kadar uzanan anlayıştır. Her ikisi de yanlıştır. Osmanlı, altı yüzyıllık hayatıyla insanlık tarihinin en önemli devletlerinden biri olarak sınıf mücadelelerinin mantığına göre yaşamış ve gelişmiş olan bir toplumdur.

Bir başka basit ders, dini öğreti ve örgütlenmelerin her zaman ve her yerde aynı anlamı taşımadığı, ayrıca tek bir toplumda ve tek bir zaman diliminde de çok farklı türden dini öğreti ve örgütlenmelerin olabileceğidir. Daha somut bir derse geçerse, **kapitalizm öncesi toplumlarda**, en azından Avrasya coğrafyasında toplumsal muhalefet hareketleri, isyanlar, devrimler bile dini kisve altında ortaya çıkar. Dinin ana damarı “halkın afyonu”dur elbette. Ama unutmamak gerekir ki Marx aynı metinde şunu da söylüyor: “Dini ıstırap, aynı anda hem gerçek bir ıstırapın ifadesidir, hem de gerçek ıstırapa karşı bir isyan.”⁶⁵ İşte bu isyan bazen, koşullar uygun olduğunda toplumsal ve siyasi bir isyan biçimini alabilir.

1416 ihtilali bir başka önyargıyı daha yerle bir eder. Buna göre İslam'ın hâkim olduğu toplumlarda “bir lokma, bir hırka” telakkisi ve kadercilik halkın toplumsal sorunları çözmek üzere harekete geçmesinin önünde engeldir. Müslüman toplumlarda isyan, devrim falan beklememek gerekir. Oysa 1416 ihtilali dünya tarihinde az görülür bir ihtilaldir. Geç ortaçağda bir komünist ihtilal olarak dünya tarihinde özel bir yeri vardır. Başka ülkelerde, özellikle de tekdüze bir eğitimin etkisi altında sanki devrimlerin esas vatani imiş gibi düşünülen Hıristiyan ağırlıklı ülkelerde aynı çağlarda büyük köylü isyanları görülmüştür, ama 1416 yukarıda izah edilen nedenlerle bir köylü isyanının ötesine gider, bir ihtilal karakteri taşır.

Zaten İslam'ın hâkim olduğu toplumlarda isyan ve devrim olmadığı iddiası, kelime mazur görülsün, tam bir palavradır. 20. yüzyılın tarihine bakmak yeter. Müslüman nüfusun ağırlıkta olduğu ülkelerden İran (1906) ve Osmanlı (1908 ve tekrar 1923) yüzyılı burjuva devrimleriyle açmıştır. Orta Asya'nın ve Kafkasya'nın Müslüman halkları, sosyo-ekonomik yapılarının geriliği göz önüne alındığında, büyük Sovyet devriminin bir parçası haline gelmekte epeyce hızlı davranmışlardır. Ekim devriminin ertesinde Müslüman halklarda güçlü bir devrimci rüzgâr esmiş, 1920 Bakû Doğu Halkları Kurultayı'nda Müslüman ülkelerden gelen heyetler epeyce ağırlık taşımıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında emperyalizm ve sömürgecilik karşıtı mücadelede İslam'ın hâkim olduğu ülkeler neredeyse başı çekmiştir. Nâsır Mısırı'ndan ve Baas Irak ve Suriyesi'nden modern tarihin en kahramanca anti-kolonyalist mücadelelerinden biri olan Cezayir savaşına kadar Arap ülkeleri devamlı emperyalizme kafa tutmuştur. Endonezya, bütün dünyada zaten sosyalist devrim yaşamış ülkeler dışındaki en büyük komünist partisini yaratmıştır. Komünizm Arap dünyasının çeşitli ülkelerinde, İran'da ve 1960-80 arası Türkiye'si'nde güçlü bir akım olmuştur. Güney Yemen bir aşı-

65 Karl Marx, “Introduction”, “A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right”, *Marx Engels Collected Works*, Londra: Lawrence and Wishart, 1975, cilt 3, s. 3.

mada kendine komünist diyen bir rejime geçmiştir. Filistin'in (azınlığı Hıristiyan, çoğunluğu Müslüman) halkının tarihin gördüğü en gaddar sömürgecilik örneklerinden biri olan Siyonist İsrail'e karşı mücadelesi silahlı biçimler almış, iki intifada doğurmuştur. 20. yüzyılın son büyük devrimi (sonu kötü bitmekle birlikte) bir Müslüman ülkesinde (İran) yaşanmış, Sovyetler Birliği ve diğerlerinin çöküşünün damgasını vurduğu yüzyıl dönümünde pek ender devrimci dalga yaşanırken Kürt halkı hep ayakta olmuş, sonunda Rojava'yı yaratmıştır. 21. yüzyılın ilk büyük devrimleri de Arap dünyasında ortaya çıkmıştır (Tunus ve Mısır). Bu envanterin tamam olduğundan emin değiliz, ama bu kadarının bile "İslam ülkelerinde mücadele, isyan, devrim olmaz" diyenlerin gerçek dünyaya değil kendi Kemalist önyargılarına ilişkin bir açıklama yaptıklarını gösterdiği ortaya çıkmaktadır.

1416 ihtilalinin 600. yıldönümünün 1915'in 100. yıldönümünün hemen ertesinde gelmiş olması büyük bir talihtir. 1416, halkın dine çok daha fazla sarılmasıyla neredeyse kaçınılmaz olduğu bir tarihsel aşamada, bu toprakların Müslüman halkının içinden Anadolu ve Rumeli'nin, hatta Ege adalarının, Rum, Ermeni, Süryani Hıristiyan halkıyla ve Yahudi halkıyla kaderini birleştiren bir hareket çıkarabildiğini gösterir. Bir bakıma, Bedreddin devrimi Anadolu'da ve Balkanlar'da etnik ve dini grupların karşılıklı ilişkisinde bir yol ayrımı olmuştur. Uç bir şekilde ifade edelim: Bedreddin ihtilali kazansaydı (bu mümkündü) ve iktidarda uzun süre kalabilseydi (bu mümkün değildi), 20. yüzyıl başında Ermeniler soykırıma uğramayabilirdi, sonunda Yugoslavya savaşlarında Boşnaklarla Sırlar arasında o denli kanlı bir hesaplaşma yaşanmayabilirdi! Bu uç ve inandırıcı olmayan örneklerle anlatmaya çalıştığımız, Bedreddin komünizminin sadece sınıf ilişkileri açısından değil, dinler ve etnik gruplar arasındaki ilişkiler bakımından da Yavuz Sultan Selim'in, "Kızıl Sultan" II. Abdülhamid'in ve burjuva devrimcisi Jön Türklerin temsil ettiği farklı bir uygarlığın taşıyıcısı olduğudur.

Türkler böyle bir uygarlığın tohum halinde bile olsa o kadar erken bir aşamada bu topraklarda yeşermesinden gurur duymalıdır. Nâzım'ın destanının sonunda yer alan "Milli Gurur" başlığını taşıyan Zeyl, tam da bunu söylemek için yazılmıştır ve Lenin'in "Büyük Rusların Milli Gururu Üzerine" başlıklı 1914 tarihli bir yazısına referansla bu fikri savunmakta, aynı zamanda ulusal baskıya cepheden karşı çıkmaktadır. Nâzım haklıdır. Nasıl (yalnızca en öne çıkan iki örneğe değinecek olursak) 1915'te veya 1937-38'de Türklerin utançtan yerin dibine gireceği uygulamalar yaşandıysa, 1416'da da Türklerin gurur duyacağı bir tarihi olay yaşanmıştır.

Bunun altı önemle çizilmeli. Türkiye'de bir tür solcu Türk olmaktan neredeyse utanıyor! Türk milliyetçilerinin küt kafalarıyla besledikleri başka milletlerin Türklerden aşağı olduğu inancı nasıl yanlışsa, Türklüğün de utanılacak bir ulusal aidiyet olduğu aynı derecede yanlıştır. Türklüğü aşağılamakla enternasyonalizm arasında hiçbir ilişki yoktur! Türklüğü aşağılamak en azından 20. yüzyılda Avrupa merkezli ya da daha genel olarak Batı merkezli bir ideolojik körlüğün

ürünüdür. Mesele Türk olmak falan değildir, hâkim sınıfların çıkarlarının toplumlara zaman zaman alçakça fiiller işletmesidir.

Bu noktalar bizi **bugün, 2016 Türkiye'sinde** 1416 ihtilalinin ve Bedreddin'in en önemli yanına getiriyor. Bugün iktidarda olan ve toplumu daha da sıkılaştırılmış bir cendere içine almayı hedefleyen İslamcı hareket karşısında solun büyük zaafı vardır. İslam'ı derinlemesine incelememiş olmak, kendi halkının dinle ilişkisini iyi tanımamak, dine karşı hep yalınkat bir "irtica" tutumu içinde olmak, birçok toplumsal huzursuzluğun dini kisve altında ortaya çıkabileceğini hesaplayamamak... Bu liste uzar gider. Ama bu tür zaafın en önemlisi, solun kendi köklerini bu toprakların kendi tarihi içine yerleştirememesidir. İslamcılar bütün topluma bir uygarlık türü öneriyor. Bu uygarlığın kökleri bir yandan Mekke ve Medine'ye, bir yandan da Osmanlı sarayına dayanıyor. Solun buna verdiği cevap ise aydınlanmanın öncülerinin düşüncesi, Batı dünyasında yaşanmış devrimler, Rus, Çin ve Küba devrimleri, yine Batı dünyasının düşünürleri ve felsefesidir. Solun ufkunda ne İslam düşüncesinden en ufak kırıntı, ne bu toprakların tarihi deneyiminden övünülecek örnek olaylar, kurumlar, insanlar vardır. Bu eleştiriden kendimizi muaf tutuyoruz sanılmasın. Tersine bugün bu meseleyi bu kadar vurguluyorsak, yerlileşmeyi bu kadar acil bir ihtiyaç olarak öne çıkarıyorsak, bunun nedeni Türkiye'nin devrimci Marksist hareketinin de bir ölçüde (kesinlikle bütünüyle değil) aynı çarpık gelişme ile malul olmasıdır.

1416 ihtilali ve onun tartışılmasının önümüzde açacağı ufkun içine sığacak bir dizi başka örnek, bizim İslamcı hareketin (ve de faşist hareketin) karşısına tam da bu toprakların deneyiminden süzülüp gelen örneklerle çıkmamızı mümkün kılıyor. **Bugün, tam da AKP etrafında kenetlenmiş bir koskoca hareket Osmanlı'yı yüceltirken, Bedreddin bize Osmanlı'ya alternatif ve ondan üstün bir uygarlığı öneriyor.** Bu yoldan yürümeliyiz!

Bütün bunlara karşılık, 1416 ihtilalini kutlamak, bugün tarihin benzer biçimlerde gelişeceği konusunda bir beklenti içine girmek anlamına gelmiyor. Devrimci hareketlerin dini kisve altında gelişmesi, esas olarak kapitalizm-öncesi çağa özgü bir toplumsal olgudur. Bugün işçi sınıfının dini duyguları ne denli güçlü olursa olsun, işçiler hakları için, mevzileri için, gelecekleri için yüzlerini sendikalara ve partilere dönüyorlar. Kendini dini temellerde tanımlayan hareketler bazen ilerici bir rol oynasalar da belirleyici bir önem kazanmıyorlar. Modern sınıf mücadelesi kural olarak laik biçimleri gerektiriyor. Daha da ötede, iktidarın kaynağını ilahi olarak değil dünyevi olarak gören insan ve hareketlere ihtiyaç duyuyor.

Tarikatlere gelince, bunlar sermayenin tarihi yükselişinin etkisi altında çok büyük ölçüde kapitalist işletmelere dönüşmüş durumdadır. Bakın eski Diyanet İşleri Başkanı Ali Bardakoğlu bu konuda ne diyor:

Günümüzde tarikatlar ve cemaatler, topluma maneviyat ve güzel ahlak vermek yerine, dünya nimetlerinden alabildiğince pay alma yarışına girmiş durumda. Bugün

Türkiye’de dini cemaatler ve tarikatlar, dünyevi ve seküler oluşumlardır. Her biri ekonomik sektördür. Boğazlarına kadar dünyevileşme girdabında Allah diyerek döneduruyorlar. Dinden kazandıklarını dünyaya yatırmaktadırlar.⁶⁶

Dolayısıyla, en azından Sünni cephede, tarikatlerin halk tarikatı olarak, hele hele devrimci tarikat olarak iş görmeleri mantıksal bir olanaksızlık haline gelmiş durumda. Biz, sol liberaller, postmodernler, “yetmez ama evet”çiler gibi, İslamcı burjuvazide bir hikmet, bir demokratlık, “çevre”nin “merkez”e isyanından çıkacak bir “yeni Türkiye” bekleyenlerden değiliz.⁶⁷ Biz sadece hâkim sınıflara ve sınıf toplumuna karşı emekçi halkın içinden gelen her türlü homurtuya kulaklarımızı açarız. Bugün o homurtu artık dini kanallardan değil, fabrikalardan, madenlerden, tersanelerden geliyor. Bugün devrimin bayrağı artık tarikatlerde değildir, proletaryanın devrimci partisi tarafından devralınmıştır.

6. Nâzım’ın devrimi

Bu yazı “İki devrimin hikâyesi” başlığını taşıdığına göre, Nâzım’ın 1936 yılında bu şiiri yayınlayarak Türkiye solunun kültürel-ideolojik hayatında yarattığı devrimin bugün için ne anlama geldiğini belirterek bitirelim.

Bir kere, Nâzım bu şiiriyle Türkiye toplumuna tarihin farklı biçimde okunması gerektiğini hatırlatıyor. Padişahlar, sadrazamlar, başka ülkelere yapılan akınlar ve savaşlar üzerinde odaklaşan tarihe karşıt olarak sıradan insanların, emekçilerin, reyanın, göçerlerin de tarihi etkilediği bir okuma önermiş oluyor. Sınıfları tarihin kavranmasının merkezine getirip koyuyor.

Nâzım kendi çağının (ve o bunu bilemezdi ama bugünün de!) sol aydınlarından farklı olarak dini kisve altında yürüyen bir hareketi işçi sınıfı ve emekçiler açısından bir kurtuluşun aktörü olarak görüyor ve gösteriyor. Sadece aydınlanmanın, Batı uygarlığının (muasır medeniyet!) ve laikliğin kutsandığı bir aydınlar ortamında dine proleter sınıf bakışının burjuva laikliğinden çok farklı olabileceğini gösteriyor.

Bu, Nâzım’ın Kemalizmin solda, komünist hareket üzerindeki hâkimiyetine karşı açtığı siyasi savaşın kültür-ideoloji alanında bulduğu ifade aslında. Nâzım’ın Komintern’in gözdesi Muvafık TKP’de en başta Kemalist burjuvaziye verilen desteği eleştirdiğini bir önceki Nâzım yazımızda ortaya koymuştuk. Nâzım burjuva laikliğinden bağımsız ve kısmen ona ters düşen bu çıkışıyla Türkiye’nin ideoloji haritasında kendisine bambaşka, özgün bir yer açıyor.

66 Bkz. “İlahiyatçıdan Dinin Endüstrileştirilmesine Eleştiri”, <http://gercekgazetesi.net/karsi-man-set/ilahiyatcidan-dinin-endustrilesmesine-elestiri>.

67 İslamcı hareketi ve AKP’yi nasıl değerlendirdiğimizi merak eden okuyucuya çok sayıda yazımız arasında en derli toplu olarak şu kaynağı önerebiliriz: Sungur Savran, “İslamcılık, AKP, Burjuvazinin İç Savaşı”, Neşecan Balkan/Erol Balkan/Ahmet Öncü (der.), *Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve AKP*, İstanbul: Yordam Kitap, 2013 içinde, s. 53-142.

Nâzım, Yahya Kemal ve Mehmet Akif gibi geleneksel aydınların İslami geleneği ve Osmanlı kültürünü yücelten tutumlarına karşı, yine bu toprakların geleneği içinden bir alternatif sunuyor. Ama bu alternatif Osmanlı'nın amansız bir düşmanıdır. Dolayısıyla, Bedreddin örneği Nâzım için şiirde de siyasi pratikte de artık bağımsız bir alternatiftir.

Nâzım'ın "cumhuriyetin kazanımları" tayfasından çok farklı olan kültürel doğrultusu, başka örnekler üzerinden de dikkatle izlenmelidir. Solun bu açıdan bir "Nâzım devrimi" aşısına ihtiyacı vardır.

Sonuç

Ben baba tarafından Muğlalıyım. Nüfusa da orada kayıtlıyım. Kaydımız Muğla Merkez'de, şimdi artık yeni adıyla Muğla Menteşe'de. Mahallemiz ise eskiden Şeh idi. Ne olduğunu bilmezdik bile. Zamanla Şeyh oldu. Şimdi nüfusumda Şeyh Bedrettin Mahallesi yazıyor!

Muğla, Aydın'ın güneyinde bir il. Tarihler Bedreddin'in müridlerini anlatırken Muğla'dan hiç söz etmiyor. Ama Muğla'nın merkezinde eski mahallelerden biri, Bedreddin'in asılmasından tam 600 yıl sonra hâlâ onun adını taşıyor. Muğla'dan Moldova'nın (Osmanlı'daki adıyla Boğdan'ın) Gagavuzlarına, Bulgaristan'a, Makedonya'ya veya doğuda Antakya'nın Yayladağ'ına⁶⁸ kadar dev bir coğrafyada Bedreddin'in etkisi hâlâ şu ya da bu biçim altında hissediliyor. Sadece isimlerin kalıntısı halinde değil. Hâlâ müridleri dahi olduğu sık sık söyleniyor.

Bu devasa etkiyi iyi tartmak lazım. İki ayrı kıtada (Küçük Asya'da ve Balkanlar'da) altı yüzyıl boyunca yaşamış bir efsane. Halk bu kadar çok etkilendi, bu kadar çok sevdiyse, bizim de onunla ilgili ne varsa daha iyi öğrenmemiz ve anlamamız lazım. Bu toplumdaki mutlaka yeni Bedreddin'ler, Börklüce'ler, Torlak'lar çıkacak. Dini kisve altında devrim yapmayacaklar, ama dinin içinden gelerek devrim yapacaklar. Onları iyi anlamamız, onlarla iyi ilişkiler kurabilmemiz, onlarla birlikte tarih yapabilmemiz için onları tanımamız gerekiyor.

1416'nın devriminden farklı olarak 21. yüzyılın devrimine bir şeyh ve müridleri ve tarikati önderlik etmeyecek. Modern Bedreddinî hareket, işçi sınıfının öncü partisinden başkası olamaz. Ama bu partinin bir ayağı Çin'de ve Maçin'de iken, bir ayağı da sapasağlam bu topraklara basmak zorunda olacak. İşçi sınıfının öncü partisi, Trotskiy'in Lenin için söylediği gibi,⁶⁹ **Türk tarihinin en ileri eğilimlerinin bir ifadesi olarak biçimlenmiş olmak zorunda.**

Öyleyse bu yazıyı daha genç kuşaktan aydınlara bir çağrıyla bitirelim. Nâzım'ın şiirinin en sonunda yaptığı çağrıyla tekrarlamaktan daha iyisini yapamayız:

68 Balivet, *Şeyh Bedreddin*, a.g.y., s. 66.

69 Bkz. Lev (Davidoviç) Trotskiy, "50. Yaş Gününde Lenin", *Devrimci Marksizm*, sayı 21-22, Kış 2015, s. 125-128.

[Bize] Bedreddin hareketini bütün azametiyle tetkik eden kalın ilim kitapları,
Karaburun ve Deliorman yiğitlerini, etleri, kemikleri, kafaları ve yürekleriyle
oldukları gibi diriltecek romanlar,
Ne ah edin dostlar, ne ağlayın!
Dünü bugüne
bugünü yarına bağlayın!

diyen şiirler, boyaları kahraman tablolar lâzım.

Kitap Tanıtımı

Marx'ın Grundrisse'si

Marx'ın Grundrisse'si
Mehmet İnanç Turan
Ütopya Yayınevi

Marksizmin kaynaklarından birini ekonomi politiğin eleştirel aşılması oluşturur. Marksizm, burjuva bilimi olan ekonomi politiğin yaptığı burjuva toplumun tahlilinin eleştirisini yaparak onu aşar. Ne var ki, bu eleştirel aşma bir çırpıda gerçekleşmez; bir süreç boyunca adım adım gerçekleşir. Nicelikten niteliğe sıçrama süreçsel gelişimin son halkasıdır.

Marx'ın Kapital'i ekonomi politik eleştirinin hemen hemen bütün yanlarını kendisinde toplar. Grundrisse ise ekonomi politiğin eleştirisinin tohumudur; tohum gelişip büyümüş Kapital'i yaratmıştır.

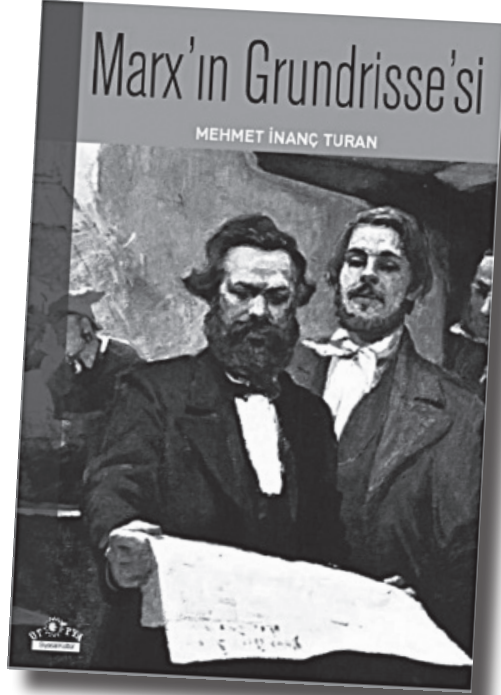
Marx'ın Grundrisse'si Marksizmin tohumunun hangi fikirleri geliştirerek ekonomi politiği aşmaya başladığını göstermeyi amaçlıyor. Grundrisse'yi sınır kabul ederek ondan önceki dönemin fikirleriyle, ondan sonraki dönemin düşüncelerini kıyaslıyor. Marksizmin gelişim bütünlüğü başka türlü kavranamaz.

Grundrisse, Marx'ın yeniden gözden geçirerek okuyucuya sunduğu bir eser değildir. Anlaşılması zor soyut formüllerle doludur. Kapital'le tanışmamış bir insanın doğrudan doğruya Grundrisse ile tanışması ve onu anlaması büyük zorluk içerir. Bu açıdan Kapital'den yararlanarak Grundrisse okunup anlaşılabilir. Bu çalışma, Kapital'den yararlanarak Grundrisse'yi çözmeyi hedefliyor.

Marksizmin ekonomi politiği aşma köprüsünün başlangıcı Marksizmin doğuşuyla başlar, Grundrisse ve Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı ile devam eder. En sonunda Kapital'de son bulur.

Grundrisse 1857-1858 elyazmalarıdır. Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı 1859 yılında doğmuştur ve Grundrisse'nin çocuğudur. Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı, Marx tarafından redakte edildiğinden dolayı Grundrisse'yi (daha iyi) anlamaya hizmet eder. Gerekli olduğu ölçüde bu çalışmadan aktarmalar yapılacaktır.

Demek ki, Grundrisse, Marksizmin doğuşu ile büyümüş hali arasında oturur; bizim hem Marksizmin geçmişi, hem de geleceğini kavramamızı sağlar. İşte Grundrisse'nin önemi!



Kitap Tanıtımı

Kapital'in İzinde

Kapital'in İzinde

Nail Satlıgan, Sungur Savran,
E. Ahmet Tonak
Yordam Kitap



Bu kitabın yayınlandığı 2012 yılı, Karl Marx'ın *Kapital* başlığını taşıyan başyapıtının ilk kez yayınlanışının (1867) 145. yılıydı. Ama aynı zamanda dünya kapitalizminin 2007'de başlayan büyük ekonomik krizinin 5. yılı. Marx'ın *Kapital*'de sergilediği kapitalizm eleştirisi ve analizi, kapitalist üretim tarzının çelişkili doğasını kavramış olanlar için, 1990'lı ve 2000'li yıllarda bütün dünya "küreselleşme" güzellmelerleriyle sarhoş olmuşken bile geçerli idi. Ama içinden geçmekte olduğumuz dev ekonomik kriz *Kapital*'i bütün dünya için yeniden güncelleştirmiş bulunuyor. Elinizdeki çalışma, entelektüel hayatlarının bütünü boyunca, insan düşüncesinin bu büyük ürününden, *Kapital*'den hareketle içinde yaşadığımız dünyayı kavramaya çaba göstermiş üç yazarın, Nail Satlıgan, Sungur Savran ve E. Ahmet Tonak'ın, çeşitli tarihlerde yazmış oldukları yazıları bir araya getiriyor. Bu kitaptaki yazılar, kâh *Kapital*'in insan düşüncesinin tarihsel gelişmesinde nasıl eşsiz bir sıçrama olduğunu ortaya koyuyor, kâh Marx'ın kapitalist üretim tarzına ilişkin analizini eleştiren yaklaşımlara bir dizi cevap getiriyor, kâh *Kapital*'in kategorilerini somut ve elle tutulur büyüklükler olarak ölçüyor, kâh Marksist tezleri günümüzün dünyasının yenilikleri karşısında sınıyor... Bu toprakların üç insanı, Avrupa'nın bütünü'nün çocuğu Karl Marx'ın düşüncelerini 21. yüzyıla taşımaya çalışıyor. Bu kitap, uluslararası bir sınıf olan proletaryanın bakış açısını ifade eden teorinin kendisinin de enternasyonal karakterini tescil ediyor.