

Master Tezi

NÂZİM HİKMET ve CEGERXWÎN'DE AŞK ŞİİRİNİN İDEOLOJİSİ

ÖMER FARUK YEKDEŞ

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Bilkent Üniversitesi

Eylül 2008

**Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü**

NÂZİM HİKMET ve CEGERXWÎN'DE AŞK ŞİİRİNİN İDEOLOJİSİ

ÖMER FARUK YEKDEŞ

**Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara**

Eylül 2008

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Ömer Faruk Yekdeş

Anneme, ablama ve kız kardeşime

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yard. Dç. Dr. Laurent Mignon
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Prof. Talât S. Halman
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Kadri Yıldırım
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

NÂZIM HİKMET ve CEGERXWÎN'DE AŞK ŞİİRİNİN İDEOLOJİSİ

Yekdeş, Ömer Faruk

Master, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Laurent Mignon

Eylül, 2008

Bu tezde, Türkçe ve Kürtçe şiirin toplumcu şairleri olan Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn'in aşk anlayışları ve aşk anlayışlarına bağlı olarak betimledikleri sevgili tipi; iki şairin kendi geleneksel edebiyatlarıyla kurdukları ilişki, aşka ve sevgiliye yükledikleri ideolojik anlamlar göz önünde bulundurularak sorunsallaştırılmıştır.

Tezde her iki şairin eserlerini yazdıkları siyasal ve edebî ortam hakkında bilgi verilmiş, iki şairin kendi edebî gelenekleri içindeki konumları saptanmıştır. Gelenekle kurdukları ilişki ve şiirlerinin temel özellikleri üzerinde durularak, şairlerin aşk anlayışlarının ideolojik boyutunun anlaşılması için bir çerçeve oluşturulmuştur.

Nâzım Hikmet'in, Piraye'ye yazdığı şiirlerde tasavvufi şiirin imgelerini maddi bir aşkın anlatımı için kullanarak, Tanrısal aşkı dünyevi aşka dönüştürdüğü gözlenmiştir. Nâzım Hikmet'in betimlediği sevgili tipinin bir diğer önemli boyutu, şairin, güzelliğine vurgu yapmayıp sevgiliyi toplumsal gerçekliği içinde, gündelik ilişkilerine referansla betimleyerek Divan şiirinin ve modernleşme sürecindeki Türkçe şiirin aşk anlayışına karşı çıkmasıdır. Nâzım Hikmet'in aşk şiirlerinde âşık ve maşukun yanı sıra toplum içindeki diğer insanların yaşamlarından kesitler sunulmuş, bireysel ilişki üzerinden toplumcu bir yaklaşımla, toplumsal ve evrensel olana ulaşılacak istenmiştir.

Cegerxwîn'in de, Nâzım Hikmet'in geleneksel Türkçe şiirde yaptığı dönüştürüme benzer bir biçimde, klasik Kürtçe şiirin aşk anlayışını dönüştürdüğü görülmüştür. Cegerxwîn, bir yandan aşk şiirlerinde klasik Kürtçe şiirin mecazlarına modern imgeler eklerken, diğer yandan sevgilinin cinselliğini yazınsallaştırarak maddi bir aşk anlayışını benimsemiştir. Cegerxwîn klasik şiirdeki sevgiliyi dönüştürürken, âşık tipini de değiştirmiş; âşık klasik şiirdeki pasif konumundan çıkarak Kürt ulusunu inşa eden aktif bir bireye dönüşmüştür. Bununla birlikte vatan aşkın konusu olmuş, vatan toprakları erkeğin aşkının ve arzusunun yöneldiği kadın bedeni biçiminde betimlenmiştir.

Tezde Nâzım Hikmet'in ve Cegerxwîn'in tasavvufi aşkı olumsuzlayarak, geleneksel otorite biçimlerini reddettikleri sonucuna varılmıştır. Nâzım Hikmet geleneksel otoritenin yerine toplum bilincini koyarken, Cegerxwîn ulus egemenliğini öne çıkarmıştır.

Anahtar sözcükler: Nâzım Hikmet, Cegerxwîn, gelenek, aşk, ideoloji

ABSTRACT

The Ideology of Nazim Hikmet and Cegerxwin's Love Poetry

Yekdeş, Ömer Faruk

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Laurent Mignon

September, 2008

This thesis investigates the conceptions of love and the descriptions of the beloved in the poetries of Nazim Hikmet and Cegerxwin, two socialist poets of Turkish and Kurdish languages respectively, with a particular focus on the poets' relationships to their traditional literatures and the ideological meanings that they attributed to love and the beloved.

I first provide information about the political and literary climate against which Nazim Hikmet and Cegerxwin produced their works in order for locating each poet within their respective literary traditions. Then, I focus on the poets' relationships to tradition and on the main features of their poetries as a background to investigate the ideological dimensions of their understandings of love.

Nazim Hikmet's letters to Piraye involves reappropriations of the imageries of love from the Islamic mystical poetry. I read this as the poet's attempt to transform divine love into material love. Moreover, rather than emphasizing the physical beauty of the beloved, Nazim Hikmet portrayed his beloved with reference to the social reality of which she was a part. This was a move that challenged the understandings of love reflected in both the Divan poetry and Turkish poetry in the process of modernization. Furthermore, Nazim Hikmet offered segments from the lives other people as constitutive elements of his treatment of the relationships between the lover and the beloved. From a socialist perspective, thus, Nazim Hikmet articulated a conception of the personal relationship as a medium through which to attain the social and the universal.

This study reveals that Cegerxwin also challenged and transformed the way love is treated in the classical Kurdish poetry in a similar vein. On the one hand, Cegerxwin added modern images to the classical metaphors of love. On the other hand, he adopted a materialist understanding of love by exposing the sexuality of the beloved. Cegerxwin also transformed the type of lover: In contrast to the passive image of the lover that permeates the classical Kurdish poetry, Cigerxwin's lovers are active agents within the Kurdish nation-making process. Besides these, Cigerxwin made the national homeland the subject of love: Cast as the female body at which male love and desire is directed, homeland appears as the object of love in Cigerxwin's poems.

The thesis concludes that beneath Nazim Hikmet's and Cegerxwin's negations of the Islamic mystical love, there lied a rejection of traditional forms of authority. While Nazim Hikmet substituted traditional authority with social consciousness, Cegerxwin put forward the principle of national sovereignty in its stead.

Keywords: Nazim Hikmet, Cegerxwin, tradition, love, ideology

TEŞEKKÜR

Öncelikle Laurent Mignon'a böyle bir konuda tez danışmanlığımı kabul ettiği, tezin yazılma sürecindeki akademik ve bireysel katkıları, ayrıca zaman zaman kapıldığım umutsuzluğu yenmemi sağladığı ve tezin biçimlenmesinde belirleyici olan değerli düşüncelerini benimle paylaştığı için teşekkür ederim.

Talât Halman'a bu tezi yazabilmeme olanak tanıyan akademik özgürlüğü sağladığı ve eleştirel gözlemleriyle tezimin zenginleşmesinde etkili olduğu için teşekkür ederim. Değerli hocam Kadri Yıldırım'a tezimi okuyup görüşlerini benimle paylaştığı ve onca yolu aşarak tez jürime katıldığı için teşekkür ederim. Hilmi Yavuz'a değerli birikimini benimle paylaştığı ve akademik anlamdaki desteği için teşekkür ederim.

Nâzım Hikmet üzerine tez yazan ve tezin yazılma sürecinin sıkıntılarını birlikte çektiğimiz sevgili Öykü Terzioğlu'na kaynaklarını cömertçe benimle paylaştığı ve eleştirileriyle teze bulunduğu değerli katkıları, sevgili Ruken Alp'e tezdeki hayati katkıları ve dostluğu için teşekkür ederim. Murat Çelik'e evin tüm işlerini yaparak bana tez yazdığımı hissettirdiği ve dostluğuyla tez sürecini kolaylaştırdığı için teşekkür ederim. Hilal Aydın, Sait Aydın ve Rohat Melik'e de tez süresince yanımda oldukları ve teze ilişkin düşüncelerini benimle paylaştıkları için teşekkür ederim.

Davut Özalp, Serdar Şengül, Abdurrahman Adak ve Abdullah Keskin'e beni farklı kaynaklardan haberdar ettikleri ve bu kaynaklara ulaşmamı sağladıkları için teşekkür ederim.

Anneme, ablama ve kız kardeşime koşulsuz sevgileri, destekleri ve yaşamıma kattıkları güzellikler için ne kadar teşekkür etsem az olur.

Tezde emeği bulunan herkese minnetle ve gönülden teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
ÖZET.	iii
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR	vii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ.	1
I. BÖLÜM: NÂZİM HİKMET VE CEGERXWÎN'İN BAĞLI OLDUKLARI	
ŞİİR GELENEKLERİ İÇİNDEKİ KONUMLARI	14
A. Nâzım Hikmet.	14
B. Cegerxwîn	27
II. BÖLÜM: GELENEKSEL AŞK ANLAYIŞLARINA İDEOLOJİK KARŞI	
ÇIKIŞ: NÂZİM HİKMET, PİRAYE AŞKI	42
A. Piraye Şahsında Tasavvufi Aşkın Maddileştirilmesi	43
B. Türkçe Şiir Geleneğinde Hayalî Maşuktan Gerçek Kadına Sevgilinin Dönüşümü	54
C. Toplumcu Aşk	65
III. BÖLÜM: CEGERXWÎN ŞİİRİNDE GELENEKSEL KÜRTÇE ŞİİRDEKİ	
AŞKIN DÖNÜŞÜMÜ: TANRI AŞKINDAN VATAN AŞKINA	79
A. Geleneksel Maşuktan Vatan Aşkına.	80
B. Ulusun Oğulları, Evin İşçileri	97
C. Erkeğin Namusu olarak Savaşa Alanına Dönen Kadın Bedenleri.	108

SONUÇ	121
SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA	131
ÖZGEÇMİŞ	141

GİRİŞ

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn, 20. yüzyılın ilk yarısında Türkçe ve Kürtçe şiirde toplumcu edebiyat anlayışıyla şiir yazan, şiirlerinin yanı sıra siyasi kimlikleriyle de ön plana çıkan iki şairdir. Bu tezde karşılaştırmalı bir perspektif izlenerek iki şairin aşk anlayışı ve buna bağlı olarak betimledikleri sevgili tipi sorunsallaştırılacaktır. Bu sorunsallaştırmada şairlerin kendi geleneksel edebiyatlarıyla kurdukları ilişki, aşka ve sevgiliye yükledikleri ideolojik anlamlar göz önünde bulundurulacaktır.

Türklerin, Anadolu'ya gelmelerinden bu yana, Türklerle Kürtler aynı coğrafyada yaşamışlardır. Dolayısıyla iki halkın kültür ve edebiyatları arasında bir etkileşim olmuştur: Birçok Kürt yazar, Türkçe yazarak Kürt kültüründen ve edebiyatından öğeleri Türkçe edebiyata taşırken, Türkçe eğitim alan, Türkçe edebiyatı tanıyan yazarlar da, Kürtçe edebiyatın Türkçe edebiyattaki gelişmelerden etkilenmesine yol açmıştır. Bu çerçevede aynı coğrafyada yaşayan iki farklı kültürü ve bu kültürlerin iki farklı dili içerisinde üretilen edebiyatları bir arada düşünme ve anlama uğraşı, biri Türk diğeri Kürt olan iki şairin şiirlerini karşılaştıran bu tez için önemli bir gerekçe oluşturmaktadır.

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn'in, modernleşme sürecinde kendi şiir gelenekleriyle kurdukları ilişkinin biçimi, bu tezin yazılmasının diğeri bir gerekçesini oluşturmaktadır. Nâzım Hikmet ile Cegerxwîn'in bağlı oldukları şiir gelenekleri

arasındaki önemli bir ayrımı vurgulamak gerekir. Bu ayrım Tanzimat'la birlikte Avrupa edebiyatının etkisiyle Türkçe şiirin biçim ve içerik açısından dönüşmesi, farklı konuların ve yeni biçimlerin şiire girişiyle, Divan geleneğinden farklı bir şiir anlayışının oluşmasıdır. Bu dönemde Divan şiirinin mazmun ve mecazlarına farklı anlamlar yüklenmiş, şairin söz dağarcığı genişleyerek yeni bir şiir dili oluşmuştur. Türkçe edebiyatta Tanzimat'la birlikte, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabında belirttiği gibi “ferdin doğuşu”yla (270), bireyin yaşantısı ve bireysel aşk şiirin konularından biri olmuştur. Bundan dolayı Nâzım Hikmet, biri Divan şiiri, diğeri Tanzimat'tan sonra gelişen yeni Türkçe şiir olmak üzere iki gelenekle ilişki içinde olmuştur.

Kürtçe edebiyat, Türkçe edebiyata göre farklı bir gelişim içinde olmuştur. Her şeyden önce Tanzimat'ın Türkçe edebiyatta gerçekleştirdiği değişime benzer bir durum Kürtçe edebiyat için söz konusu olmamıştır. Bu da Kürtçe şiirde modernleşmenin daha geç bir dönemde başlamasına neden olmuştur. Cegerxwîn'in eserlerini yazmaya başladığı dönemde bireysel konular Kürtçe edebiyata henüz girmemiştir. Bu durum modern Kürtçe şiirin ilk temsilcilerinden sayılan Cegerxwîn'in, sadece klasik Kürtçe şiir geleneğiyle ilişki içinde olmasına neden olmuştur.

Gelenekle ilişkinin yanı sıra Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn'in şiirini karşılaştırmayı anlamlı kılan etkenlerden biri iki şairin de Marksist ideolojiyi benimsemiş olmalarıdır. Marksist ideoloji iki şairin de şiir anlayışlarını etkilemiş, toplumsal konuları şiirde işlemelerine yol açmıştır. Bu çalışmada çağdaş olan, aynı coğrafyada yaşayan ve dönemin siyasal gelişmelerinden etkilenen iki Marksist şairin aşk anlayışlarının gelişmesini etkileyen, içinde buldukları toplumsal koşulların ve dönemin siyasal olaylarının etkisi üzerinde durulacaktır.

Haklarında yapılmış çalışmalar incelendiğinde Nâzım Hikmet hakkında, Cegerxwîn'e oranla daha fazla inceleme yapıldığı görülmektedir. Nâzım Hikmet şiirinin farklı yönlerini değerlendiren kitap ve makaleler arasında şairin aşk anlayışını ortaya koymayı hedefleyen çalışmalar bulunmaktadır. Nâzım Hikmet'in, eşi Piraye'ye yazdığı şiirlerde ortaya çıkan aşk anlayışı ve ortaya koyduğu sevgili tipi konusundaki en ayrıntılı saptamalar, Laurent Mignon'un, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar* başlıklı kitabında yapılmıştır. Mignon, bu kitabında Piraye'ye yazdığı şiirlerle Nâzım Hikmet'in Türkçe şiirde, "ilk kez sevgiliyi bütün yönleriyle ve inandırıcı bir üslupla" (67) betimlediğini ifade etmiştir. Nâzım Hikmet'in şiirinde kadına duyulan aşkın, insanlık aşkıyla birleştiğini dile getiren Mignon, aşkla toplumsal dayanışma arasında var olan ilişkiye dikkat çekmiş ve *Rubailer*'in tasavvuf geleneğine karşı yazılmış olduğunu belirtmiştir (72).

Gökhan Tunç'un, "Çağdaş Mesnevinin Peşinde" başlığıyla hazırladığı, Nâzım Hikmet'in *Ferhad ile Şirin* ve Sezai Karakoç'un *Leylâ ile Mecnun* adlı eserlerini gelenekle ilişkileri bağlamında karşılaştırdığı tez, Nâzım Hikmet'in aşk anlayışı ve ideolojisi arasındaki ilişki konusunda yapılmış bir çalışmadır. Tunç, tezinde Nâzım Hikmet'in söz konusu oyununda, "Ferhad'ın Şirin'e duyduğu aşk[ın], bireysel sevgiyi aşarak toplumsal bir boyut kazan[masına]" (32) dikkat çekmiştir. Ancak tez, Nâzım Hikmet'in aşk anlayışını, tiyatro oyunu üzerinden ortaya koymaya çalışırken, şairin şiirlerinde aşkın, gelenek ve ideolojiyle ilişkisi konusuna değinmemiştir.

Nâzım Hikmet'in aşk şiirlerinin büyük bir bölümünü Piraye için yazmış olması, şair hakkında yapılan çalışmalarda Nâzım Hikmet ve Piraye ilişkisinin ve bu ilişkinin şiirlere yansımalarının ele alınmasına neden olmuştur. Örneğin Nâzım Hikmet'in yaşamını ve sanatını konu edinen bir çalışma olan Saime Göksu ve Edward Timms'in *Romantik Komünist* adlı kitaplarında Nâzım Hikmet'in, Piraye ile

yaşadığı ilişki, bu konuda yazılmış şiirler örnek verilerek anlatılmış, Nâzım Hikmet'in bireysel sevgiye toplumsal bir anlam yüklemesi üzerinde durulmuştur. Kitapta Nâzım Hikmet'in şiirleri, şairin biyografisine ağırlık verilerek yorumlandığı için bu önemli saptama Türkçe şiirdeki aşk anlayışının dönüşümü çerçevesinde açıklanmamıştır. Nâzım Hikmet şiirinde kadın konusunu ele alan bir diğer çalışma da Muharrem Aslan'ın "Nâzım Hikmet'in Düşünce Evrimini Hızlandıran Nedenler ve Kadına Bakışı" başlıklı yazısıdır. Aslan söz konusu yazısında, şairin kadına karşı olumsuz bir tutuma sahip olmadığını ortaya koymaya çalışmış, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde, kadının özgürleşmesini savunduğunu belirtmiştir.

Nâzım Hikmet'in aşk anlayışını konu edinen yukarıda değinilen akademik çalışmaların yanı sıra, şairin aşklarını ve kadınlarla yaşadığı ilişkileri gazeteci üslubuyla anlatan kitaplar da bulunmaktadır. Süleyman Yeşilyurt'un *Nâzım'ın Kadınları* adlı kitabı bunlardan biridir. Bu kitapta şairin yaşadığı duygusal ilişkiler ele alınmış, ancak bu ilişkilerin şiiri üzerindeki etkilerinden söz edilmemiştir. Emin Karaca ise *Nâzım'ın Aşkları* adlı kitabında şairin aşk ilişkisi yaşadığı kadınları anlatırken, bu kadınlara yazdığı şiirleri ve mektupları aktarmakla yetinmiştir. Şiirlerin kimlere yazıldığı konusunda bilgiler vermesine karşın bu kitapta, Nâzım Hikmet'in şiirde nasıl bir aşk anlayışı ortaya koyduğu konusunda değerlendirmeler yapılmamıştır.

Cegerxwîn hakkında araştırma yapmak, Kürt dili ve edebiyatının içinde bulunduğu koşullar dolayısıyla, Nâzım Hikmet'e oranla oldukça zordur. Kürtçenin, Kürtlerin yaşadığı bölgelerde egemen olan Türkiye, İran, Irak ve Suriye'de resmî bir statüye sahip olmaması, akademik alanda bu konuda çalışmaların yapılmasını geciktirmiştir. Kürt halkının farklı devletlerin sınırları içinde yaşaması, basım yayın olanaklarının kısıtlılığı, lehçe ve alfabe farklılıkları bir yandan Kürtçe edebiyatla

ilgili çalışma imkânlarını kısıtlarken, diğer yandan var olan çalışmalara ulaşmayı zorlaştırmıştır. Bu olumsuzluklara karşın Cegerxwîn, Kürtçe edebiyat alanında yapılan çalışmalarda üzerinde en fazla durulan şairlerden biridir. Bununla birlikte, Cegerxwîn hakkında yapılan çalışmaların tatmin edici düzeyde olduğunu söylemek güçtür.

Cegerxwîn’le ilgili Türkçeye çevrilmiş iki kitap bulunmaktadır. Bunlardan ilki şairin anılarını yazdığı *Hayat Hikâyem* adlı kitaptır. Bu kitap, şairin sanatı ile ilgili çok az bilgi içermekte, daha çok yaşadığı sosyal ve siyasal olayları anlatmaktadır. İkinci kitap ise Ordixanê Celîl’in, *Cegerxwîn’in Yaşamı ve Şiir Anlayışı* adlı kitabıdır. 1966’da yayımlanan ve Cegerxwîn’in o zamana kadar yayımlanmış olan iki divanına ilişkin değerlendirmelere yer veren kitapta, şairin yaşam öyküsü üzerinde durulmuş, şiirler tematik olarak değerlendirilmiştir. Vatan aşkını konu edinen şiirler şairin milliyetçiliğini göstermek amacıyla değerlendirilmiş, şairin aşk anlayışı ve gelenekle nasıl bir ilişki kurduğu konusuna değinilmemiştir.

Cegerxwîn’in şiirleriyle ilgili yapılmış önemli çalışmalardan biri Davut Özalp’in hazırladığı, içinde çeşitli makalelerin yer aldığı *Jînenîgarî Têkoşîn û Berhemdariya Cegerxwîn* (Cegerxwîn’in Yaşamı, Mücadelesi ve Eserleri) adlı kitaptır. Cegerxwîn şiirinin Kürtçe edebiyat tarihi içindeki konumunu, şiirinin biçimsel özelliklerini ve temel izleklerini inceleyen makalelerin bulunduğu kitapta, şairin aşk anlayışını ve bunun ideolojik içerimlerini ele alan herhangi bir makale bulunmamaktadır.

Nevzad Abdulla Bamernî, *Aydiyolocya Di Hozanên Cegerxwîn’de* (Cegerxwîn Şiirinde İdeoloji) adlı kitabında,¹ Cegerxwîn’in dinî dünya görüşünden vazgeçerek materyalist felsefeyi benimsemesi üzerinde durmuştur. İdeolojiyi felsefi

¹ 2007 yılında Duhok’ta Spirez Yayınları tarafından yayımlanan bu kitap, Duhok Üniversitesi Edebiyat Fakültesi’nde hazırlanmış olan Yüksek Lisans Tezi’nin kitaplaşmış halidir.

ve siyasal düşünce olarak değerlendiren kitapta, milliyetçi ve sosyalist ideolojilerle yazılmış şiirler üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır. Milliyetçi ideolojinin işlendiği bölümde siyasi mücadele, devletleşme, bağımsızlaşma, ülke toprakları, tarih ve dil konularının Cegerxwîn şiirindeki işleniş biçimine dikkat çekilmiştir. Ancak Cegerxwîn şiirinde önemli bir yer tutan vatanın sevgiliye dönüşmesi ve geleneksel aşk anlayışının dönüştürülmesi konusuna değinilmemiştir.

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn'in aşk anlayışları hakkında yapılmış çalışmalara ilişkin bu değerlendirmeler, Cegerxwîn'in aşk anlayışı konusunda herhangi bir çalışmanın yapılmadığını göstermektedir. Nâzım Hikmet hakkında yapılan incelemelerde, şairin aşk anlayışı konusunda önemli çalışmalar bulunmasına karşın; Nâzım Hikmet ve Piraye aşkı çerçevesinde, şairin Marksist ideolojisi doğrultusunda tasavvufi şiir, Divan şiiri ve modern Türkçe şiirle kurduğu ilişkiyi bütüncül bir biçimde inceleyen bir çalışmanın bulunmadığı görülmektedir. Bu eksiklik konunun ele alınmasını gerekli kılan başka bir etkidir.

Tezde, siyasal ideolojisi doğrultusunda gelenekle kurduğu ilişki çerçevesinde aşk anlayışı değerlendirilecek olan Nâzım Hikmet, 1902 yılında Selanik'te doğar. 1919'da Heybeliada Bahriye Mektebi'nden mezun olur. 1921 yılında Anadolu'da başlayan mücadeleye katılmak için Ankara'ya gelir. Kısa bir süre Bolu'da öğretmenlik yaptıktan sonra Moskova'ya giderek Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi'nde (KUTV) okur. 1924 yılında Türkiye'ye döner. Türkiye Komünist Partisi'ne katılır. Çeşitli dergilerde yazılar yazar. Siyasi düşüncelerinden dolayı 1938 yılına kadar birkaç kere tutuklanır. 1938'de "askerî kişileri üstlerine karşı isyana teşvik" suçuyla on beş yıl ağır hapse mahkûm edilir. 1950 yılında genel afila hapisten çıktıktan sonra 1951 yılında tekrar Sovyetler Birliği'ne gitmek zorunda kalır. Bu dönemde Dünya Barış Konseyi'nin etkinliklerinde önemli bir rol oynar. Çeşitli

lkelerde konferanslar verir. Sanat çalışmalarına devam eder ve 1963 yılında yaşamını yitirir. Edebiyat alanında şiiriyle ön plana çıkan Nâzım Hikmet, şiirin yanı sıra, hikye, roman ve tiyatro oyunları da yazmıştır. Çeşitli konularda gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarının yanı sıra, hapisanedeyken başta eşi Piraye olmak üzere yakınlarına gönderdiği mektuplar da Nâzım Hikmet'in eserleri arasında yer alır.

Bu tezde aşk anlayışı incelenecek diğer şair olan Cegerxwîn'in asıl adı şeyhmus'tur. Kürt halkının içinde bulunduğu durumun kendi üzerindeki etkisinden yola çıkararak, "yüreği kanlı" anlamına gelen Cegerxwîn mahlasını kullanır ve bu mahlasla tanınır. Cegerxwîn 1903 yılında, o dönemde Mardin'e bağlı olan, Hesar köyünde doğar. 1920 yılından 1928 yılına kadar İnan, Irak ve Suriye'de Kürtçe eğitim veren medreselerde eğitim görür. Dinî bir eğitim almasına karşın Marksist düşünceyi benimser. Cegerxwîn politik bir eylemci olarak 1946 yılında taşındığı Suriye'ye bağlı Qamişlo şehrinde, Kürt Birliği ve zgrlğ Komitesi'nin sekreterliğini yapar. 1948 yılında Suriye Komünist Partisi'ne katılır ve 1954 yılında bu partinin aday olarak seçimlere girer. 1958 yılında Irak'a geçer ve üç yıl boyunca Bağdat niversitesi'nde Kürt dili ve edebiyatıyla ilgili dersler verir. 1962 yılında siyasal nedenlerden dolayı Suriye'ye geri dönmek zorunda kalır ve burada bir çok kez tutuklanır. 1979 yılında İsv'e göç eden Cegerxwîn 1984 yılında yaşamını yitirir. Edebî kimliğinin yanında 20. yüzyılın önemli Kürt entelektüellerinden olan Cegerxwîn, şiirin yanı sıra öyküler de yazmıştır. Kürt Tarihi, dili ve halk edebiyatıyla ilgili çalışmalarda bulunmuş bu konularda eserler vermiştir.

Tezin teorik çerçevesini metnin oluşumunda tarihi ve maddi etkenlerin rolüne vurgu yapan Marksist eleştirinin ideoloji ve metin arasındaki ilişkileri yorumlama biçimi oluşurmaktadır. Dolayısıyla öncelikle ideoloji kavramını aımlamak ve tezde

neyi ifade ettiğine değinmek yerinde olur. İdeoloji kavramına farklı anlamlar yüklenmiştir. İdeoloji konusundaki düşünceleri bu kavram etrafındaki tartışmalar üzerinde önemli bir etkisi olan Karl Marks'ın ideolojiye yüklediği anlamlar da zamanla değişmiştir. Ancak ideoloji, temelde Marks tarafından, Hegel'in "tersyüz etme" kavramına dayanılarak gerçeğin bir "çarpıtma"sı biçiminde yorumlanmış, böylece ideoloji kavramı "olumsuz" çağrışımlara sahip olmuştur ("İdeoloji" *Marksist Düşünce Sözlüğü* 293).

Louis Althusser de, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* başlıklı kitabında ideolojiyi, bir çarpıtma olarak "bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla kurdukları imgesel ilişkinin, imgesel bir 'tasarımlanması'" biçiminde tanımlar ve ona olumsuz bir anlam yükler. Ancak Marksist düşüncede ideoloji yeni anlamlar kazanarak olumlu çağrışımlara da sahip olur. Lenin'le birlikte "sınıfların politik bilincine işaret eden" bir kavram hâline gelir. ("İdeoloji" 295). Lenin'in ideolojiye olumlu anlam yüklemesinden etkilenen Gramsci de "keyfi" ve "organik" ideolojiler arasında ayırım yaparak "organik ideoloji"yi "sanat, hukuk, ekonomik etkinlik, bireysel ve kolektif hayatın bütün belirimlerinde üstü örtük olarak bulunan bir dünya görüşü" ("İdeoloji" 295) biçiminde tanımlar. Gramsci'nin ideoloji tanımı, bireysel ve sınıfsal ideolojinin etkisinin, sanat alanında dolayısıyla edebî eserde de görüldüğünü gösterir.

Marksist edebiyat eleştirisi sanatın, dolayısıyla edebiyatın maddi gerçekliğine vurgu yaparak, bir metnin oluşumunda maddi ve tarihî etkenlerin rol oynadığını ileri sürer. Terry Eagleton, Marksist eleştiri geleneğine dayanarak yazdığı *Eleştiri ve İdeoloji* adlı kitabında edebî eserin "genel üretim tarzı", "edebî üretim tarzı", "genel ideoloji", "yazarın ideolojisi", "estetik İdeoloji", "metin" düzeyleri arasındaki karşılıklı ve karmaşık ilişkiler tarafından belirlendiğini ifade eder. Buna bağlı olarak

edebî eleştirinin, metni değerlendirirken metnin oluşum sürecindeki söz konusu belirleyicileri göz önünde bulundurması gerektiğini belirtir (55-56).

Tezde Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn döneminin ve şiirinin özellikleri göz önünde bulundurularak; “genel ideoloji”, “estetik ideoloji” ve “yazarın ideolojisi” kategorileri ve bunların metin üzerindeki izdüşümleri dikkate alınacaktır. Genel ideoloji, “değerler, düşünceler ve inançlarla ilgili; az çok uyarlı bir dizi ‘söylemden’ oluş[an]” egemen ideolojidir (Eagleton 66). Estetik ideoloji, genel ideolojinin “özgül bir estetik alanıdır” (73) ve “edebiyat teorileri, eleştiri pratikleri, edebî gelenekler, türler, âdetler, araçlar ve söylemler gibi düzeyler”den oluşur (74). Yazarın bağlı olduğu edebî gelenekler ve biçimsel tutumlar da estetik ideolojiyi oluşturan etmenler arasında yer alır. Yazarın ideolojisi ise, “yazarın biyografik hayatının genel ideoloji içine yerleştirilmesidir ve bu yerleştirme toplumsal sınıf, cinsiyet, milliyet, din ve coğrafi bölge gibi farklı etmenlerce belirlenir” (72). “Genel ideoloji” ile “estetik ideoloji” ve “yazarın ideolojisi” arasında dışsal bir ilişki yoktur. Yazarın ideolojisi ve estetik formasyonlar bir bütün olarak genel ideolojinin içindedir. Ancak yazarın ideolojisi ile genel ideoloji arasında kısmi bir ayrılık ya da kesin bir çelişkinin varlığı mümkündür (72).

Tezde yukarıdaki saptamalar doğrultusunda sınıfsal ve bireysel ideolojilerinin, Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn’in aşk anlayışlarının biçimlenmesini, sevgiliyi betimlemelerini nasıl etkilediği, şairlerin aşk anlayışlarıyla genel ideoloji ve estetik ideolojiyle ne türden bir ilişki kurdukları değerlendirilecektir. Başka bir deyişle, Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn’in bireysel ideolojileriyle, dönemlerinde hâkim olan genel ideoloji ve estetik ideoloji arasındaki ilişkiler göz önünde bulundurularak iki şairin aşk anlayışları tartışılacaktır.

Nâzım Hikmet'in aşk anlayışı *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri*, *Ayşe'nin Mektupları* ve *Rubailer*'deki şiirler temel alınarak incelenecektir. Tezin birincil kaynaklarından olan ve Nâzım Hikmet'in 1945 yılında yazdığı, *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri*, şairin ölümünden sonra ancak 1965 yılında yayımlanabilmiştir. 1945-1946'da yazılan *Rubailer* 1966 yılında, 1943 yılında yazılmış olan *Ayşe'nin Mektupları* ise, ilk olarak bir bölümü *Memleketimden İnsan Manzaraları* içinde (1966-1967), tamamı da Memet Fuat'ın hazırladığı *Nâzım ile Piraye* adlı kitapta 1975 yılında yayımlanmıştır.

Piraye figürü Nâzım Hikmet şiirinde önemli rol oynamış, Piraye'yle tanıştıktan sonra aşk, şiirinin başat izleklerinden biri hâline gelmiştir. Ayrıca Piraye için yazdığı şiirler şairin, geleneksel Türkçe edebiyatla ilişki kurmaya başladığı, Hilmi Yavuz'un, "Nazım: Aşma ve Avangard" başlıklı yazısında belirttiği gibi "Gelenek'e dön[düğü]" (196) döneme denk gelmektedir. Piraye'ye yazdığı aşk şiirleri, şairin aşk anlayışını ortaya koyma ve geleneksel aşk anlayışını nasıl dönüştürdüğünü inceleme imkânı vermektedir. Dolayısıyla tezde şairin Piraye için yazdığı şiirler göz önünde bulundurulacak, Piraye'den ayrıldıktan sonra yazdığı aşk şiirleri değerlendirmenin dışında tutulacaktır.

Nâzım Hikmet'in bu dönemdeki aşk anlayışını yansıtan temel eserlerden biri olan *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri*'ni, Nâzım Hikmet'in kendisini, sevgilisine anlattığı şiirler olarak okumak olasıdır. Bu şiirlerde hapisanede bulunan şairin yaşamı, özlemleri, kaygıları, aşkı, yalnızlığı ve sosyal, siyasal gelişmelere tepkisi anlatılmıştır. Bu konuda diğer önemli bir eser olan *Ayşe'nin Mektupları*, Nâzım Hikmet'in, Piraye'nin kendisi için yazdığı mektupları şiirleştirmesiyle oluşmuştur. Bu eserdeki şiirlerde Nâzım Hikmet'in aşkının diğer öznesi olan kadın kendisini anlatmaktadır. Bu eser Nâzım Hikmet'in aşk anlayışını bütünlüklü bir

biçimde ortaya koyma imkânı vermesi açısından önemlidir. Dolayısıyla bu kitaptaki şiirlerle *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri* birbirlerini tamamlayan bir biçimde değerlendirilecektir.

Rubailer, Nâzım Hikmet'in geleneksel şiirin biçimsel özelliklerini kullanarak söz konusu aşk anlayışını dönüştürdüğü bir metin olduğu için tezin temel kaynaklarından biridir. Bu temel metinlerin yanı sıra Nâzım Hikmet'in farklı zamanlarda Piraye'ye yazdığı aşk şiirleri ve hapiste onun için yazdığı mektuplar ikincil kaynaklar olarak kullanılacaktır.

Tezde, Cegerxwîn'in aşk anlayışını ortaya koymak için, şairin ilk üç kitabı olan *Agir u Pirusk* (Ateş ve Kıvılcım) *Sewra Azadî* (Özgürlük Marşı) ve *Kî me Ez* (Kimim Ben) incelenecektir. Kürtçe dergilerde şiirlerini yayımlayan Cegerxwîn maddi koşulların elverişsizliğinden dolayı ilk şiir kitabı *Agir u Pirusk*'u ancak 1945 yılında yayımlayabilmiştir. İlk kitabını yayımladığı dönemde, 1954 yılında yayımladığı ikinci kitabı *Sewra Azadî* ile 1973 yılında yayımladığı *Kime Ez* adlı kitaplarındaki şiirlerin çoğu hazır durumdadır. Söz konusu kitaplarda sonraki dönemlerde yazılan şiirler bulunmakla birlikte, şiirlerin önemli bir kısmı bu tarihten öncesine aittir. Divanlarında şiirlerinin yazılış tarihleri belirtilmediği için, Nâzım Hikmet'in tersine, Cegerxwîn'in tezde kullanılan şiirlerinin tarihi verilmemiştir.

Cegerxwîn'in bu üç kitabındaki şiirler geleneksel edebiyatı sorunsallaştırma ve dönüştürme çabasını büyük oranda yansıtmaktadır. Bununla birlikte şairin aşk anlayışının dönüşümünü değerlendirme imkânı veren şiirler bu kitaplarda bulunmaktadır. Bu özelliklerinin yanı sıra Nâzım Hikmet'in, tezin temel metinlerini oluşturan şiirleriyle aynı dönemde yazılmış olması, söz konusu üç kitabın Cegerxwîn'in aşk anlayışı ve geleneksel şiirle kurduğu ilişkinin saptanmasında ana metinler olarak değerlendirilmesinin bir diğer gerekçesidir.

Konusu yukarıda özetlenen bu tez üç bölümden oluşmaktadır. “I. Bölüm”de Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn’in eserlerini verdikleri dönemin edebî ortamı ve sosyal, siyasal koşulları üzerinde durulacaktır. Nâzım Hikmet’in Türkçe şiir geleneğiyle kurduğu ilişki çerçevesinde şiirin nasıl biçimlendiği saptanarak, şairin aşk şiirlerinin, kendi şiiri içindeki konumunu değerlendirmek için bir çerçeve oluşturulacaktır. Kürtçe edebiyatla ilgili Türkçe yeterli kaynakların bulunmamasından dolayı, Cegerxwîn’in eser verdiği dönem, Nâzım Hikmet’e oranla daha detaylı bir biçimde ortaya konacaktır. Bundan sonra Cegerxwîn şiirinin gelişimi değerlendirilerek Kürtçe şiir içindeki konumu saptanacaktır. Böylece şairin aşk anlayışının anlaşılması için gerekli veriler ortaya konacaktır.

“II. Bölüm”de Nâzım Hikmet’in aşk anlayışı üzerinde durulacaktır. Şairin felsefi düşüncesi ve ideolojisi doğrultusunda geleneksel aşk anlayışıyla kurduğu ilişki ve Türkçe şiirin estetik ölçütlerinde gerçekleştirdiği değişikliklere dikkat çekilecektir. Nâzım Hikmet’in tasavvufi edebiyatın biçimsel öğelerini kullanarak bu aşk anlayışını dönüştürmesi üzerinde durulacaktır. Piraye’nin betimlenmesine dayanan sevgili tipiyle şairin güzellik anlayışı incelenecek, aşk ve ideoloji arasında nasıl bir ilişki kurulduğu değerlendirilecektir.

“III. Bölüm”de Cegerxwîn’in klasik Kürtçe şiiri ve bu şiirdeki aşk anlayışıyla kurduğu ilişki üzerinde durulacaktır. Geleneksel aşk anlayışının değiştirilmesinin felsefi ve ideolojik içerimlerinin değerlendirileceği bu bölümde, Cegerxwîn’in vatan aşkını işleyen şiirlerinde aşk ve siyasal mücadele arasında kurduğu bağlantı incelenecektir. Buna bağlı olarak kadının siyasal söylemdeki simgesel konumuyla toplumsal rolleri arasındaki ilişkiler irdelenecektir.

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn’in edebî üretimlerinde etkili olan koşullar ve şairlerin aşk anlayışları, kendi içinde bir bütün olarak değerlendirilebileceği için

bölümlerin arasında bir karşılaştırma yapılmayacaktır. Tezin sonuç bölümünde Nâzım Hikmet'in ve Cegerxwîn'in aşk anlayışları, benzerlikleri ve farklılıklarıyla, bunlara neden olan etkenlerle birlikte karşılaştırmalı olarak değerlendirilecektir.

I. BÖLÜM

NÂZIM HİKMET VE CEGERXWÎN'İN BAĞLI OLDUKLARI ŞİİR GELENEKLERİ İÇİNDEKİ KONUMLARI

A. Nâzım Hikmet

Nâzım Hikmet'in eserlerini yazmaya başladığı 1920'li ve 1930'lu yıllarda Türkçe şiirin, Tanzimat'la birlikte başlayan dil, tür ve vezin gibi biçimsel öğeler konusunda görülen gelişmelerle, sanatın amacının ne olduğu sorusu etrafında biçimlenen şiirin işleviyle ilgili tartışmaların etki alanında olduğu söylenebilir. Nâzım Hikmet şiirini, döneminin şiir anlayışlarına karşı konumlandırarak, şiirin işlevi ve biçimi konularına verdiği yanıtlar çerçevesinde biçimlendirir. Şairin Marksist ideolojisi bu iki soruna yaklaşımını belirler. Nâzım Hikmet'in şiirin işlevi konusuna yaklaşımı değişmeden kalır. Ancak biçim konusunda sürekli bir arayış içinde olan Nâzım Hikmet'in şiiri biçimsel olarak farklılaşarak gelişir.

1920'li yıllarda Türkçe şiirde aruz ve hece vezni tartışması egemendir. Mehmet Emin Yurdakul'un öncülük ettiği millî edebiyat akımına bağlı şairler, hece veznini kullanarak, şiirin toplumsal işlevini ön plana çıkarırlar. Yazı diliyle konuşma dilinin birleştirilmesi düşüncesini savunurlar. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra işgalcilere karşı yürütülen mücadele sonucunda kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin halkçı ve milliyetçi tutumu, millî edebiyat savunucularının iktidarla yakın ilişkiler kurmasına yol açar. Yeni kurulan devletin, kendi varlığını siyasal, sosyal ve kültürel

olarak Osmanlı'nın tümünden reddi üzerine kurması, millî edebiyat akımına bağlı şairlerin Divan şiirini reddeden tavırlarıyla örtüşür. *Çağdaş Türk Edebiyatı 3: Cumhuriyet Dönemi* adlı kitabında bu duruma dikkat çeken Şükran Kurdakul, hece vezniyle yazarların iktidarla ilişkilerinin, millî edebiyat akımı şiirinin sloganlaşmasına, halka inme ve onların sorunlarını şiirde yansıtma amacından uzaklaşmasına yol açtığını belirtir (47).

Millî edebiyat akımının yapısal kaygılardan uzak ve sloganlaşan şiirine karşı *Dergâh* dergisi çevresinde toplanan, Osmanlı şiir geleneğine bağlı olan, bireysel duyularını önemseyen, sanatı üst kültüre ait bir olgu olarak kabul eden ve aruz vezniyle yazmaya devam eden şairler, şiirin estetik öğelerine öncelik vererek karşı çıkarlar. Ahmet Haşim, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” başlıklı yazısında şiirde “anlam”ı ve konuşma dilini yadsır. Şiire, istenen mesajı okuyucuya iletecek bir araç gözüyle bakmaz ve şiir dilini “anlaşılacak için değil ama duyulmak üzere oluşmuş müzik ile söz arasında, sözden çok müziğe yakın” bir biçimde tanımlar (203).

Dergâh çevresinin bir diğer önemli şairi olan Yahya Kemal ise “halis şiir” kavramını ortaya atar. “Aşk (Lirizm)” başlıklı yazısında lirik şiiri, “asıl şiir” olarak değerlendirir (37) ve lirizmin ‘aşk’ anlamına geldiğini belirtir (35). “Şiir ve Müddeâ” başlıklı makalesinde ise “ahlak, din, milliyet, vatan veyahut halk ideallerini kıyam bayrağı gibi kaldıranlar”ın, “halis” / “asıl” şiiri savunanlara karşı “bir vicdan davası açtıklarını” (26) söyleyerek millî edebiyatçıları ve toplumcu şairleri eleştirir.

Sade Türkçe ve hece vezni ile yazmalarına karşın, şiiri iktidarın propaganda aracı hâline getirerek toplumsal sorunlardan uzaklaşan millî edebiyat akımına bağlı şairlere ve genelde aruz veznini kullanan, şiir dilini, düzyazı ve gündelik dilden kesin bir biçimde ayıran, estetik kaygılara önem vererek anlamı arka plana iten *Dergâh* dergisi çevresi şairlerine, sosyalist düşüncüyü savunan sanatçılara karşı çıkarlar.

Şükran Kudakul, “toplumcular” ve “gerçekçiler” (54) olarak adlandırdığı bu yazarların, *Aydınlık* dergisi çevresinde toplandıklarını ve “Sanat sanat için midir? Yoksa cemiyet için mi?” (56) tartışmasında sanatı, “toplumsal işlevi olan bir kurum” (56) biçiminde kabul ettiklerini belirtir.

Nâzım Hikmet, “millî edebiyat”, “sanatkârane edebiyat”, “gerçekçi edebiyat” tartışmalarının yaşandığı bu dönemde, gerçekçi edebiyatı savunan sosyalist yazarlar arasında yer alır. Nedim Gürsel, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet* başlıklı kitabında, şairin şu sözlerini aktarır: “Ben sanayiın yarattığı içtimai hayattaki muayyen bir sınıfın şairiyim. O zümrenin dertlerini, acılarını, ihtiyaçlarını anlatırım” (71). Bu sözler, şiire toplumsal bir işlev yüklendiğini gösterir. Nâzım Hikmet’in, kendisini toplumdaki belli bir sınıfın şairi olarak tanımlaması dönemin siyasal ideolojisine muhalefeti içerdiği söylenebilir. Çünkü yeni kurulmuş olan cumhuriyet tek dil, tek millet ilkesine ek olarak, toplumda herhangi bir sınıfsal ayrışmanın olmadığı tezini benimser. Bu dönemde birlik vurgusu sınıf olgusunun önüne geçer. Mustafa Kemal bu durumu, 1923 yılında İzmir’de gazetecilere söylediği şu sözlerle dile getirir: “Bizim halkımızın menfaatleri yekdiğerinden ayrılır sunuf halinde değil bilakis mevcudiyetleri ile muhassala-i mesaisi yekdiğerine lazım olan sınıflardan ibarettir” (Wikikaynak başlıklı internet sitesi).

Toplumsal birliğe ve sınıfların yadsınmasına yapılan vurguya rağmen Feroz Ahmad, *Modern Türkiye’nin Oluşumu* başlıklı kitabında yeni yönetimin, “modern bir ulus devlet kurmak” amacıyla “modern ve sanayileşmiş bir ekonomi yarat[arak]” (74) devlet eliyle bir burjuvazi oluşturmak için çabaladığını (90) ve “devletçiliğin ekonomik politikası[nın] bu sınıfın yararına olacak şekilde düzenlen[diğini]” (65) ifade eder. Ancak Siyasal iktidar, bir burjuva sınıfı oluşturma çabasına karşın, toplumsal sınıfların varlığını ve sınıflar arası çelişkileri gündeme getirmeyi yasaklar.

Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* adlı kitabında özellikle Şeyh Said İsyanı üzerine 1925'te çıkarılan Takrir-i Sükûn Kanunu'yla birlikte Türkiye'nin, "otoriter tek parti" tarafından yönetildiğini dile getirir (257). İktidar partisinin denetiminde "itaatkâr" bir muhalefet partisi denemesinin dışında, "hiçbir yasal muhalafet[e]" izin verilmediğini aktarır (257). Söz konusu dönemde toplumsal sınıfların varlığına dikkat çeken ve işçi sınıfını ön plana çıkaran sosyalist yazarlar tutuklanır ve Nâzım Hikmet'in şiirlerinin de yayımlandığı *Aydınlık* dergisi kapatılır.

Kemalizmin sınıfsız toplum oluşturma ideolojisine kendisini "belli bir sınıfın şairi" biçiminde niteleyerek dolaylı olarak karşı çıkan Nâzım Hikmet'in, bu karşı çıkışı dönemin egemen estetik anlayışına ve şiir geleneğine karşı çıkışla somutlaştırdığı söylenebilir. Kendisine "sosyalist şair" (*Sanat Edebiyat Üstüne* 33) diyen Nâzım Hikmet, sanatın amacı konusundaki tartışmaya "sanat sanat için değil diyorum" (56) sözleriyle cevap vererek toplumcu bir anlayışı benimsediğini ifade eder. Ona göre, "hakiki sanat, hayatı aksettiren sanattır" (50). Nâzım Hikmet'in sanatta toplumsal konulara yer verilmesi konusundaki düşünceleriyle, millî edebiyat akımına bağlı şairlerin bu konudaki tutumu arasında paralellikler görünür. Ancak Nâzım Hikmet ideolojik yaklaşımı ve gerçekçi anlayışıyla farklılık gösterir.

"Şiirde mürekkep, dialektik realizme ulaşmak istiyorum" (alıntılardan Kurdakul *Çağdaş Türk Edebiyatı* 3 57) diyen Nâzım Hikmet, öz ve biçim kaygısı taşıyarak özellikle şiirde işlemek istediği yeni konulara uygun, yeni biçimler geliştirmeye özen gösterir. Marks ve Lenin'in düşüncelerinden etkilenmenin, kendisini nasıl yeni biçim bulma arayışına ittiğini şu sözlerle dile getirir: "Marx'ın, Lenin'in isimlerini filan da işitişimde, şiirle yeni şeylerin, şimdiye dek söylenmemiş şeylerin ifade edilmeleri gerektiğini sezdim. Bu işte ilk önce beni yeni öze göre yeni bir şekil bulmak meselesi ilgilendirdi" (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 67).

Şiirde yeni biçim arayışına giren Nâzım Hikmet, Rus şair Mayakovski'nin şiirinden biçimsel olarak etkilenecek, "Açların Gözbebekleri" adlı şiiri yazar. Bu ve bunu takip eden serbest vezinle yazılmış şiirler, Türkçe şiirde biçimsel bir yenilenmeyi işaret etmenin yanı sıra ideolojik bir tutumu da ifade eder. Nâzım Hikmet, Türkçe şiirde toplumsal sorunlardan, alt sınıfların açlığından ve sefaletinden söz eden ilk şair değildir. Ondan önce, Mehmet Emin Yurdakul ve Tevfik Fikret gibi şairler de şiirlerinde toplumsal sefaletle değinmişlerdir.

Kenan Akyüz'ün, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923* başlıklı kitabında söylediği gibi "sosyal hizmete yönelik bir şiir anlayışı" (135) benimseyen Mehmet Emin Yurdakul, şiirlerinde toplumsal sefaleti ve açlığı yansıtır. "Bırak Beni Haykırayım" adlı şiirinde, "paçavralar altındaki yoksulluk beni yaralar" (33) dizesiyle toplumsal sefaletle değinen Yurdakul, "Anadolu" adlı şiirinde de açlıklarını ot yiyerek bastırdıklarını ifade eden, "derileri çatlak, bağı kapkara" (31) dul bir kadından söz eder. "Ahretlik" başlıklı şiirde ise aç kaldığı için İstanbul'a çalışmaya gelen bir köylü kızını anlatır (23). Mehmet Emin Yurdakul'un toplumsal sorunlara yaklaşımını belirleyen etken, şairin milliyetçi ideolojisidir. Şair açlığa ve sefalete, "Türklüğün otağı" (Anadolu 32) olarak kabul ettiği "mübarek Anadolu toprağı"nda (Anadolu 32) yaşayan insanların sorunu olarak karşı çıkar. İstanbul'u, Anadolu'ya "karşı" (Anadolu 32) olarak konumlandırır. Açlığı ve sefaleti Anadolu'nun ve Türk köylüsünün bir sorunu olarak şiire taşır.

Başlangıçta Servet-i Fünun döneminin bireyselciliğini benimseyen, 1899 yılından sonra toplumcu bir çizgiye yönelmeye başlayan Tevfik Fikret, Nâzım Hikmet'ten önce şiirinde açlığa yer veren başka bir şairdir. "Hân-ı Yağma" adlı şiirinde yöneticilerin halkı sömürmesini eleştirir. "Efendiler" hitabıyla seslendiği yönetici sınıfın doyumsuzluğuna vurgu yaparak, halkın sefaletine dikkat çeker (225).

Tevfik Fikret toplumsal sorunlara, yönetim karşıtlığı ve toplumsal düzenin bozulmuş olduğuna duyduğu inanç temelinde yaklaşır. Bu durum özellikle “Sis” adlı şiirinde belirgindir. Şiirde özgürlüğü ve hukuku gerçekleştirilmesi gereken “kanun” bir “efsane” olarak değerlendirilir (168) ve “hak”ın, “mahkemelerden durmadan sürül[düğü]”ne vurgu yapılır (170). Aynı şiirde fakirliğin toplumsal dokuyu bozduğu dile getirilir ve sorunlara gökten çözüm dilenmenin alçaltıcı bir şey olduğu belirtilerek dinî tutumlar yerilir (16). Tevfik Fikret toplumsal sorunları hümanist bir bakış açısıyla ele alır. Mehmet Kaplan’ın *Tevfik Fikret ve Şiiri* adlı kitabında söylediği gibi, şairin toplumsal duyarlılığı “zavallılara acıma şeklinde” (91) ortaya çıkar.

Nâzım Hikmet ise bu şairlerden farklı olarak açlığı ve toplumsal sefaleti, sınıfsal bakış açısıyla şiire taşır. Onun şiirinde açlık sadece köylülük ya da fakirlikle değil, işçi sınıfıyla ilintili bir biçimde işlenir. Nâzım Hikmet’in söz konusu şairlerden ayrıldığı bir diğer nokta da toplumsal sorunlara ideolojik yaklaşımının, aynı zamanda şiirde biçimsel değişikliklere yol açmasıdır. Tevfik Fikret, aynı konuyu aruz, Mehmet Emin Yurdakul hece vezniyle şiirleştirirken, Nâzım Hikmet serbest vezni kullanır. Serbest vezin kullanımının “muayyen bir sınıf”ın sorunlarını şiire taşıma iddiasında olan şairin, “öze uygun şekil bulma” (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 67) arayışının sonucu olduğu söylenebilir. Şair böylece farklı toplumsal kesimlerin sorunlarının ve bakış açılarının şiirde yansıtılmasını amaçlar. Bu konuya değinen Memet Fuat “Serbest Nazım” başlıklı yazısında Nâzım Hikmet ile onu örnek alan şairlerin yeni biçimle yazmaları konusunda şunları söyler:

Onların Türk şiirine getirdiklerini, basamak basamak dizeler, değişik uyaklar gibi, ilk bakışta görünen yanlarıyla sınırlamak çok yanlış olur. Bu şairler dünyaya başka bir sınıfın bakış açısından bakmak

istemişler, o sınıftan insanların konuşmasını, sesinin tonunu aramışlar, sanatı kentsoyluların tekelinden çıkarmaya çabalamışlar[...] Marxçı çözümlerinin ışığında, sınıflar arası bir kavga aracı olarak kullanmışlardır. (91)

Nâzım Hikmet'in şiirinde görülen bu biçimsel farklılık, dönemin şiir anlayışlarına karşı çıkışıyla örtüşür. Şair serbest vezni kullanarak aruz ya da hece vezniyle yazan şairlerin estetik anlayışlarına karşı çıkarken, aynı zamanda halkın sorunlarını işleyen başta Mehmet Emin Yurdakul olmak üzere millî edebiyat akımı şairlerinin, halk anlayışını ve bunu ifade etme biçimlerini olumsuzlar. Nâzım Hikmet, "Orkestra" (1921) adlı şiirinde şöyle der:

Üç telli saz
Milyonlarla ağzı
Bir tek
Ağızla
Güldüremez!
Ağlatamaz! (32)

Şiirde Mehmet Emin Yurdakul'un, "Benim Şiirlerim" başlıklı şiirindeki "zavallı ben şu elimdeki üç telli saz ile / milletimin felaketli hayatını söyleyim" (22) dizelerine gönderme yapılarak, "üç telli saz"la toplumsal sorunların dile getirilemeyeceği vurgulanır. Sazın halk ozanlarının kullandığı bir çalgı aleti olması dolayısıyla köyü ve köylüyü imlediği söylenebilir. Nâzım Hikmet, "üç telli saz"ın bütün toplumu temsil edemeyeceğini söylerken, "üç telli saz"ın karşısına "orkestra" imgesini koyarak halkı, Anadolu köylüsü olarak değerlendiren anlayışın karşısına, kenti ve işçi sınıfını koyar. Nâzım Hikmet aynı şiirde şunları söyler:

Başladı orkestram!

Hey!
Hey!
Ağır sesli çekimler
Sağır
Örslerin kulağına
Hay-kır-dı! (33)

Selahattin Hilav, “Nâzım Hikmet Üzerine Notlar” başlıklı yazısında Nâzım Hikmet’in şiir anlayışının, “kaynağını şehir ve sanayi hayatında” (31) bulduğunu ifade eder. Nâzım Hikmet de serbest vezinle yazdığı şiirin, yazıyla konuşma dili arasındaki farkı kaldırdığını belirtir, şiirinin çok sesli ve kentli karakterine şu sözlerle işaret eder: “Şehrin şiiri olan yeni şiirin terkihi ve tekniği daha mürekkep olmuştur. Köylü ve çoban ekonomisinin biteviye sesleri yerine şehrin azametli senfonisi gelmiştir” (alıntılayan Gürsel 82).

Nâzım Hikmet serbest vezinle kentin, modern tekniğin ve sanayinin, dolayısıyla işçi sınıfının sesini şiirinde yansıtmaya çalışırken şiir dilinin, “halkın[...] canlı dilini temel al[ması]” (*Sanat ve Edebiyat Üstüne* 32) gerektiğini ifade eder. Ahmet Haşım ve Yahya Kemal gibi şairlerin şiir diliyle, konuşma dili arasındaki ayrımına “yeni şair, şiir lisanı, vezin lisanı diye ayrı lisanlar tanımıyor... O, tek bir lisanla yazıyor” (28) sözleriyle karşı çıkar. “San’at Telakkisi” adlı şiirinde “‘tab’ı şairanem’ yok?!” (53) diyen şair, somut yaşamdan kopuk şiir dilini yadsır. Asım Bezirci *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı* adlı kitabında buna dikkat çeker ve onun “Divan, Tanzimat, Servet-i Fünun, Fecr-i Ati ve Hece şiirinde sık sık rastlanan o şairane, çoğu kalıplaşmış, soyut, süslü ve içeriği pekiştirmeyen [...] imgelere başvurmaktan” (100) kaçındığını belirtir.

Nâzım Hikmet'in dönemindeki diğer şiir anlayışlarına karşı çıkışının ideolojik bir temele dayandığı söylenebilir. Öyle ki Ahmet Haşım ve Yahya Kemal'in şiir anlayışlarını düşman estetiği olarak niteler (*Edebiyat Sanat Üstüne* 35). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun kendisini eleştirmesi üzerine yazdığı "Cevap" (1929) adlı şiirde, Nâzım Hikmet'in şiir diliyle ilgili tutumunun, onun ideolojik tutumuyla örtüştüğü ortaya çıkar:

Behey!

Kara maça bey!

Sen şiirin asil kamusuyla konuşuyorsun,

Ben asaletten anlamam.

Şapka çıkarmam konuştuğun dile,

Düşmanıyım asaletin kelimelerde bile. (115)

Kelimede bile asaletin düşmanı olmak, "şiirin asil kamusu"nu oluşturan ve şiiri üst kültüre ait bir alan olarak gören düşünceye ve bu düşüncenin sahipliğini yapan toplumsal sınıfa karşı çıkışı dile getirir. Nitekim Nâzım Hikmet, şairin içinde yaşadığı toplumsal sınıfla "müsbet veya menfi münasebet" içinde bulunduğunu düşünür ve edebî eserin, yazarın içinde yazdığı toplumsal sınıfla ilişkisini açığa çıkardığını savunur (*Kurdakul Çağdaş Türk Edebiyatı* 3 55).

Edebî eseri ideolojinin belirlediği bir alan olarak gören Nâzım Hikmet, 1929 yılında *Resimli Ay* dergisinde başlattığı "Putları Yıkıyoruz" yazı dizisiyle gerek aruz vezniyle, gerekse hece vezniyle yazan dönemin önde gelen şairlerini eleştirir. "Dâhi-i Âzam" olarak bilinen Abdülhak Hamid'in, "dâhi olmanın umumi vasıflarını bile haiz" (alıntılardan Sülker *Nâzım Hikmet'in Polemikleri* 17) olmadığını iddia ederken, sanat açısından dâhiliğin, toplumsal değişimleri ifade edebilme gücüyle orantılı olduğunu savunur (Sülker 17). Ona göre Abdülhak Hamid, önemli toplumsal

değişimlerin yaşandığı bir dönemde yaşamasına karşın toplumsal gerçekliği yansıtamamış ve ancak “bir Osmanlı şairi” (Sülker 19) olarak kalmıştır. Nâzım Hikmet söz konusu kampanyada, Abdülhak Hamid’den sonra “millî şair” olarak kabul edilen Mehmet Emin Yurdakul’u da eleştirir ve onun “millî şair” olamayacağını ileri sürer. Nâzım Hikmet’in temel eleştirisi, Yurdakul’un dilinin herhangi bir toplumsal sınıfın dili olmadığını, dolayısıyla yapay olduğu konusundadır (Sülker 25).

Nâzım Hikmet’in başlattığı kampanyaya destek veren Peyami Safa, “hâlâ Türk topraklarında dolaşan saray edebiyatını parçalıyoruz” (alıntılayan Kurdakul *Çağdaş Türk Edebiyatı* 3 41) diyerek, söz konusu kampanyanın geleneksel edebiyatın biçimlerine ve bu edebiyatı üretilen sosyal sınıfa karşı olduğunu dile getirir. Bu kampanyanın aynı zamanda dönemin siyasal iktidarına muhalefeti de içerdiği söylenebilir. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları* başlıklı kitabında bu noktaya dikkat çeken Ahmet Oktay, kampanyanın, kutsallaştırılıp aşkınlaştırılan ve eleştiri dışı bırakılan milliyetçilik gibi kavramların sorgulanmasına olanak verdiğini belirterek şöyle der: “Böylece kampanyayı yöneten Nâzım Hikmet, hem egemen yazın hem siyaset ideolojisinin üzerine gidebilme olanağı elde ediyor” (349).

Nâzım Hikmet bu kampanyadan sonra *Jokond ile Si-Ya-U* (1929), *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* (1932), *Taranta Babu'ya Mektuplar* (1935) adlı manzum eserlerini yayımlar. 1930’dan sonra fütürist anlayışı terk ederek geleneğe karşı tavrını değiştirir. Bu duruma değinen Selahattin Hilav, Nâzım Hikmet’in 1932 den sonra “daha geniş ve klasik bir şair” (37) ortaya koymaya başladığını belirtir. Hilmi Yavuz da “Nâzım: Aşma ve Avangard” başlıklı yazısında Nâzım Hikmet’in *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*’nı yayımladığı 1936 yılından itibaren “Gelenek’e dön[düğünü]” ve bu tavrını “*Dört Mapushaneden, Saat 21-22*

Şiirleri'nde ve *Rübailer*'inde belirginleştirerek sürdür[düğünü]" dile getirir (196). Yavuz'a göre, Nâzım Hikmet'in geleneğe dönüş yapması tam anlamıyla geleneğin içinden yazması anlamına gelmez, tersine "gelenekten form olarak yararlanarak" (197) geleneğin içeriğini olumsuzlar. Nâzım Hikmet'in geleneksel formları kullanarak yazdığı şiirlerde de ideolojik boyutun varlığı görülür. Örneğin, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'nda tarihsel bir karaktere dayanan bir anlatı oluşturarak, Gökhan Tunç'un "Nâzım Hikmet ve Geleneğin İcadı" başlıklı yazısında ifade ettiği gibi Osmanlı tarihinde, "Marksist bir gelene[k] ica[t eder]" (275).

1938 yılından 1950 yılına kadar sürecektir olan hapis dönemi Nâzım Hikmet'in hem edebiyat kamuoyuyla ilişkilerinde, hem de şiirinde yeni bir evre olarak değerlendirilebilir. Öncelikle 1937 yılında Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday'ın *Varlık* dergisinde şiirlerini birlikte yayımlayarak başlattıkları ve 1941 yılında bir manifestoyla ilkelerini ortaya koydukları Garip hareketi, Nâzım Hikmet'i ve toplumcu şiir anlayışını eleştirir. Hakan Sazyek, Türkçe şiirin "1920-1950" yıllarını değerlendirdiği yazısında "eskiyi ret ve inkâr"ın (43) Garip akımının temel özelliği olduğunu belirtir. Asım Bezirci de *Orhan Veli: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı ve Eserleri* başlıklı kitabında, Garip'in toplumcu gerçekçi şiire karşı olduğunu belirtir ve "Garip öncelikle Nâzım Hikmet'in bir yanı sıra geleneğe bağlı politik şiirine bir tepkidir" (63) der. Nitekim Orhan Veli de şiirde amacın "bir sınıfın gereksinmelerinin savunusunu yapmak" (alıntılayan Oktay *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı* 106) olmadığını belirterek toplumcu şiiri eleştirir.

Garip hareketi başlangıçta yöneltilen eleştirilere rağmen zamanla kendisini kabul ettirir. Garip hareketinin şiir alanında etkili olduğu bu dönemde, "1940 kuşağı" olarak bilinen, İlhami Bekir, Hasan İzzettin Dinamo ve Rıfat Ilgaz gibi şairlerin temsilciliğini yaptığı toplumcu şairler etkisiz kalırlar. Ahmet Oktay, *Toplumcu*

Gerçekçiliğin Kaynakları başlıklı kitabında, toplumcu yazarların 1940'larda "köylülüğü" ön plana çıkardıklarını (401), "yoksulluk ve özgürlük kavramı çevresinde soyut bir söylem kur[duklarını]" (408) belirtir. "1940 kuşağı" estetik kaygıları ikinci plana atarak şiiri politik söylemin aracı olarak kullanır. Hikmet Altınkaynak, *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı* adlı kitabında, toplumcu şairlerden Rıfat Ilgaz'ın, söz konusu kuşağın amacını şu sözlerle dile getirdiğini aktarır: "Amacımız, önce içinde bulunduğumuz çağın, dönemin sorunlarını [M]arksist bir gözle inceleyip, topluma sunmak ve T.C. kanunu olanakları içersinde çözümlenmelere gitmek" (140-141).

Siyasal sorunların şiirle ifade edilmesi bu kuşak şiirinin bir özelliği olarak dikkat çeker. Burada bu dönemde hapiste olan Nâzım Hikmet'le, yine kendisi gibi zaman zaman tutuklanan toplumcu şairler arasında, Nâzım Hikmet'in şiirdeki açılımlarını görebilecekleri şartların bulunmadığını vurgulamak gerekir. Bu dönemde toplumcu şairler, daha çok Nâzım Hikmet'in ilk dönem şiirlerindeki propagandacı ve sloganı öne çıkaran şiirine öykünürler.

Toplumcu şairler kendisinin ilk dönem şiirlerinin etkisiyle yazmaya devam ederken Nâzım Hikmet, *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı*'yla başladığı yeni şiir anlayışını devam ettirir. Bu dönemde, şiirlerinde propaganda ve bildiriye oldukça arka plana iter. Nâzım Hikmet'in 1940'tan sonraki şiirlerinde bireyden çevreye doğru gelişen yeni bir anlatı biçimi geliştirdiği söylenebilir. Bireyin merkezde olduğu bu yeni anlatı biçiminde, kahramanın çevreyle ilişkileri ve gözlemleri üzerinden toplumsal konular şiire taşınır. Bir sonraki aşama olarak birey ve toplumdan dünyaya, evrensele doğru bir açılım görülür. Nâzım Hikmet, bu biçimde yazdığı şiirin ilk örneklerini *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı anlatıda

verir. Buna dikkat çeken Asım Bezirci *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı* başlıklı kitabında şöyle der:

Her bireyde tüm toplumun, her insanda tüm insanlığın bir toplamını sunacak; ucun ucun bireyselden toplumsala, kişiselden insancıla, özelden genele, tekilden çoğula ulaşacak; belirli bir dönemdeki tabaka ve sınıfların durumunu, dolayısıyla toplumun yapısını yansıtacak; giderek Türkiye'nin konumundan, dünyanın konumuna geçecektir.

(164)

1940'tan sonra aşkın Nâzım Hikmet'in eserlerinde ön plana çıktığı görülür. Hapishaneden eşi Piraye'ye şiirler yazar. 1945 yılında, *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri*'ni ve 1946'da *Rübailler*'i yazar. Aynı yıl *Ferhat ile Şirin* adlı tiyatro oyununu yazar. Bu eserlerin ortak özelliği aşkı konu etmeleridir. Söz konusu eserlerde de *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda olduğu gibi bireyden topluma doğru gelişen bir anlatı biçimi benimsenir.

Bu bölümde Nâzım Hikmet'in şiir yazdığı edebî ortam ve şiirinin biçimlenmesi konusunda yapılan saptamalar iki olguyu öne çıkarmaktadır. Birincisi Nâzım Hikmet'in, şiirini sürekli bir biçimde çağdaşı olan farklı şiir anlayışlarına karşı konumlandırarak geliştirmesidir. İkinci nokta bu karşı konumlandırmanın ideolojik bir arka plana dayanması, dolayısıyla şiirin ideolojik mücadelenin görüldüğü bir alana dönüşmesidir. Bir sonraki bölümde incelenecek olan Nâzım Hikmet'in aşk anlayışı da şairin genel eğilimiyle koşut bir biçimde gelişmiştir. Şair aşk anlayışını Divan şiirinin ve çağdaşı şairlerin aşk anlayışlarına karşı konumlandırmış ve aşk şiirlerini ideolojik tutumu doğrultusunda yazmıştır.

B. Cegerxwîn

Cegerxwîn'in ilk edebî eserlerini yazmaya başladığı 20. yüzyılın başları, Kürtçe edebiyatta ilk modernleşme eğilimlerinin ortaya çıkmaya başladığı bir dönemdir. Bu dönemde Kürtçe yayımlanan gazete ve dergilerde Kürtçe düzyazının gelişmeye başlamasına ve sayıca az olsa da kısa öykü gibi modern edebî türlerde ürün verilmesine karşın, edebiyat alanında şiir başat tür olmaya devam eder. Söz konusu dönemde üretilen şiir, toplumsal konuları şiirde işleyerek farklılaşmasına karşın, özellikle biçimsel olarak klasik Kürt şiirinin etkisindedir. Dönemin önemli bir özelliği de sözlü edebî geleneğin, yazılı edebî geleneğe karşı olan üstünlüğüdür.

20. yüzyılın başlarında Kürtçe edebiyatta sözlü geleneğin yaygın olması ve yazılı edebiyatta geleneğin etkili olmaya devam etmesi, tarihsel olarak Kürtçe edebiyatın içinde olduğu ve geliştiği koşulların kısmi değişikliklere rağmen temelde aynı kalmasıyla açıklanabilir. Bu dönemde okuryazarlık oranının azlığı ve Kürtçe düzyazının gelişmemişliği temel bir özellik olarak dikkat çeker. Amir Hassanpour, *Kürdistan'da Milliyetçilik ve Dil: 1918-1985* adlı kitabında, 20. yüzyılın başında Kürt nüfusunun yüzde doksan yedisinden fazlasının okuma yazma bilmediğini aktarır (141). Okuryazar oranının azlığı, Vilçevsky'nin "aşırı folklor bolluğu" (aktaran Nikitin *Kürtler* 432) olarak nitelediği gibi, Kürtler arasında sözlü geleneğin çok canlı olmasına ve halk edebiyatı ürünlerinin üretilip tüketilmesine yol açar.

Sözlü geleneğin yoğunluğu ve yazılı edebiyatta geleneksel etkinin devam etmesi, Kürtlerin siyasal ve toplumsal koşullarıyla da ilişkilidir. Yüzyılın başında Kürt toplulukları kentlileşmemiş olarak nitelendirilebilir. Wadie Jwadih, *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi: Kökenleri ve Gelişimi* adlı kitabında Kürtlerin genel olarak aşirete bağlı olanlar ve olmayanlardan oluştuğunu, aşirete bağlı olanların göçebe ya

da yarı göçebe yaşadıklarını, aşirete mensup olmayanların köylüler olduğunu söyler (53). Jwadih'nin bu tespiti doğru olmakla birlikte Kürtlerin Diyarbakır, Erbil, Süleymaniye ve Mahabad gibi şehirlerin nüfusunun önemli bir oranını oluşturdukları görülür. Ancak şehirlerde merkezî yönetime bağlı idari kurumlarda egemenlerin dili olan Osmanlıca ve Farsçanın konuşuluyor olmasının, buna bağlı olarak şehir dilinin büyük oranda söz konusu dillere evrilmiş olmasının, Kürtçe edebiyatın daha çok taşrada üretilip tüketilmesine, dolayısıyla kendi içine kapanık kalmasına yol açtığı söylenebilir.

20. yüzyılın başlarında eğitimin büyük ölçüde geleneksel kurumlar olan medreselerde yapılmasının, Kürtçe edebiyatı etkileyen önemli etkenlerden biri olduğu görülür. Bu dönemde Kürtlerin yaşadığı coğrafyada eğitim hâlâ, yerel kaynaklarca finanse edilen ve merkezî yönetimden bağımsız olan medreselerde yapılmıştır. Ağırlıklı olarak dinî bilgilerin öğretildiği bu kurumlarda eğitim, büyük ölçüde Arapça ve kısmen Farsça yazılmış eserlerin okunmasına dayanmıştır. Ders statüsünde olmasa da klasik Kürtçe şiir, medreselerde eğitimin bir parçası olmuştur. Bu durumun Kürtçe edebiyatta şiirin egemenliğinin sürmesine yol açtığını söylemek mümkündür.

Kürtçeyi idari işlerde kullanacak güçlü ve merkezî bir yönetimin olmayışı da düzyazının gelişmesini engelleyen diğer bir faktör olarak değerlendirilebilir. Bu koşullar, Xeznedar'ın da belirttiği gibi “on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar düzyazının Kürt edebiyatında önemli bir yeri olma[masına]” (aktaran Ahmedzade *Ulus ve Roman...* 168) yol açmıştır.

20. yüzyıla kadar yazılı Kürtçe edebiyatın üretim ve tüketiminin büyük ölçüde medrese, tarikat ve yerel yönetici çevreleriyle sınırlı olduğu görülür. Bu duruma dikkat çeken Hassanpour, edebiyat tarihlerinde ve antolojilerde sözü edilen

şairlerin çoğunun molla, fakih, şeyh gibi dinsel ya da ağa, bey, han gibi soyluluğu dile getiren unvanlarla anılmasının, Kürtçe edebiyatın sınırlı bir sosyal tabana dayanan dinsel ve aristokrat karakterini gösterdiğini ifade eder (148).

Kürt toplumunda okuryazarlığın farklı toplumsal kesimlere yayılmamış olmasının, farklı toplumsal sınıflardan okurların beklentilerinin yazarlar üzerindeki muhtemel dönüştürücü etkisini engellediği ve edebiyat çevresinin kendi içinde kapalı kalmasına yol açtığı ileri sürülebilir. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Kürt coğrafyasında yaşanan siyasal gelişmeler; bir yandan Kürt dili ve edebiyatını, fiilî ve hukuki engellerle karşı karşıya getirirken, diğer yandan bu edebiyatın kendi kalıplarını yıkarak modern bir edebiyata evrilmesinin koşullarını oluşturur.

Kürt beylikleri ve Osmanlı yönetimi arasındaki mücadelelerde, 1847 yılında son Kürt beyliğinin merkezî yönetime bağlanması sonrası yaşanan gelişmeler Kürtçe edebiyatta modernleşmeyi başlatan önemli etkenlerden biridir. Osmanlı yönetimi, beylerin isyanını bastırdıktan sonra, bu isyanlara öncülük eden soylu ailelerin halkla olan ilişkisini sınırlayarak, onları tehlike olmaktan çıkarmak amacıyla, söz konusu aileleri İstanbul'a getirmiştir. Bu ailelerin çocukları Batılılaşma hareketleri sonucu İstanbul'da açılan modern okullarda okumuşlardır. Bunun yanı sıra 19. yüzyılın sonlarında Kürtlerin yaşadıkları yerlerde Osmanlı yönetimi tarafından açılan okullarda okuyan genç bir kuşak oluşmuştur. Bu gelişmeler Amir Hassanpour'un dediği gibi "ruhban ve aristokrat okur-yazar kitlesinden farklı olarak yeni bir aydın sınıfın" (157) ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Seküler eğilimleri olan aydınlar Osmanlıca, Arapça ve Farsça gibi Doğu dillerinin yanı sıra Batı dillerini de bildikleri için Avrupa'daki siyasi gelişmeleri takip edebilmişlerdir. Bu yeni kuşak Avrupa'da, özellikle de Balkanlar'da yaşanan gelişmelerin de etkisiyle Kürt kimliğinin bilincine varmış, ancak Kürtlüğü

Osmanlılığın içinde tanımlamıştır. Sözü edilen aydınlar yüzyılın ilk çeyreğinde genel olarak Kürtlerin karşı karşıya buldukları sosyal, ekonomik ve kültürel problemlere dikkat çekerek, gerek İstanbul’da gerekse Avrupa’da padişah muhalifleriyle beraber hareket etmişler, ancak etnik kimliğe dayanarak Osmanlı yönetiminden ayrılmayı düşünmemişlerdir. Seküler yönelimlerine rağmen yerel Kürt beyleri ve dinî otoriteleriyle olan ilişkileri de onların böyle bir politika yürütmelerini önlemiş ve Kürtlük onlar tarafından, Osmanlı bileşeni içinde bir “unsur” (“Amaç, Meslek” başlıklı yazı *Rojî Kurd* 14) olarak kabul edilmiştir. Abbas Vali de “Kürtlerin Soykütükleri: Kürt Tarih Yazımında Ulus ve Ulusal Kimliğin İnşası” başlıklı makalesinde, söz konusu aydın grubun “Osmanlı evrenselciliği davasını benimsemiş” olduklarını belirtir ve “kültürel bir milliyetçilik tasavvuru”na (130) sahip olduklarını ifade eder.

Osmanlı içinde bir “unsur” biçiminde görülmesine karşın bir kimlik olarak Kürt kimliğinin farkına varılmış olması, Kürt halkının sorunlarını Kürt aydınların gündemine getirmiştir. Bu dönemde modern Osmanlı okullarında okuyan genç kuşağın çabalarıyla dergi ve gazete yayınlarına başlanmıştır. Bu çabalar bir yandan Kürtçe düzyazıyı geliştirirken, diğer yandan toplumsal konuların Kürtçe edebiyatta kendisine yer bulmasını sağlamıştır. Yeni aydın kuşağın politik bir eylemi olarak ortaya çıkan gazetecilik, büyük ölçüde sözlü gelenek ve klasik şiirin egemen olduğu Kürtçe Edebiyata, yeni konuların ve kısa öykü gibi yeni türlerin girmesine olanak tanımıştır.

Mikdat Mithat Bedirxan tarafından, 1898 yılında Kahire’de yayımlanan ilk Kürtçe gazete *Kürdistan*’da siyasal ve politik amaçlar ön plana çıkar. Mikdat Mithat Bedirxan gazetenin ilk sayısının Fransızca ekinde, gazetenin yayımlanmasına neden ihtiyaç duyulduğunu şu şekilde dile getirir: “Bu gazeteyi oluştururken, kendi

milletimden insanlara okuma sevgisi aşlamayı, halkın, çağdaş, ileri medeniyetle tanışmasını ve kendi edebiyatını tanımasını amaçladım” (alıntılayan Celil *Kürt Aydınlanması* 26). Söz konusu gazetede siyasal konular önemli bir yer tutar ve vatanseverlik düşüncesi, işlenen temel konulardan biri olur. Bunun yanı sıra gazete kültürel farklılığı ortaya koymak ve Kürt kimliğini oluşturmak amacıyla edebiyata yer verir. Derginin ikinci sayısından itibaren Ehmedê Xanî'nin *Mem û Zîn* adlı eserinden bölümler ve Kürt şairi Hacı Qadirê Koyî'nin şiirleri yayımlanır (Celil 41).

Kürdistan gazetesinin yayımlanması Kürtçe süreli yayınların çıkarılmasına ve kitapların basılmasına zemin hazırlar. 1908 yılında Kürt Teavün ve Terakki Cemiyeti'nin aynı adla yayımladığı gazete, Kürtçenin resmî dil olması sorununu gündeme taşır. “Dilin yetkinleşmesi” ve Kürt tarihinin Kürt diliyle yazılması yönündeki düşünceler derginin önemle vurguladığı konular arasında yer alır (Celil 63). 1912 yılında İstanbul'daki Kürt öğrencilerin bir araya gelerek kurdukları Kürt öğrenci birliği Hêvî'nin, 1913 yılında *Rojî Kurd* adıyla çıkardığı dergi, *Kürt Teavün ve Terakki Cemiyeti Gazetesi*'nin üzerinde durduğu tarih yazımı ve Kürtçe eğitim konusunu yoğun bir biçimde işlemeye devam eder. Selahattin Eyyubi gibi Kürt tarihinin önemli isimlerinin hayatları hakkında makaleler yayımlanır ve Kürtlerin yaşadığı sosyal problemlerin ancak Kürtçe eğitimin yaygınlaştırılmasıyla aşılabileceği iddia edilir. Ancak dergi yazarları dile verdikleri önemin etnik kimliği ön plana çıkarmadığını vurgularlar. Babanzade İsmail Hakkı, “Kürdlük ve Müslümanlık” başlıklı yazısında Kürt kimliğini “nasyonalite”ye dayalı bir biçimde algılamadıklarını belirterek Kürt kimliğini, Müslümanlık ve Osmanlılık kimliklerinin içinden tanımlar (51). Söz konusu dergide dil ve alfabeye ilgili tartışmalar görülür ve Kürtçeye uygun bir alfabenin geliştirilmesi konusunda çalışmalar yapılır. Ayrıca *Kürdistan* gazetesinde olduğu gibi az sayıda da olsa şiir ve kısa öykü yer alır.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında siyasal, toplumsal sorunlar, dil ve eğitim gibi konular İstanbul'da yaşayanlar başta olmak üzere Kürt aydınlarının ilgilendiği temel konulardır. Bu dönemdeki yayınlar incelendiğinde sosyal ve siyasal içerikli konuların edebî metinler karşısında öncelikli bir konumda olduğu ve edebiyatın sosyal ve siyasal konuların, kimlikle ilgili sorunların ifade edilmesinin aracı olarak kabul edildiği görülür.

Birinci Dünya Savaşı sonucu oluşan siyasal ortamın Kürtlüğün etnik temelde tanımlanmasına yol açmasının, Kürtçe şiire yeni bir yönelim kazandırdığı söylenebilir. Savaş sonrasındaki siyasal süreçte edebiyatın, uluslaşma ve ulusal mücadeledeki rolüne koşut olarak kurumsallaşmaya başladığı görülür.

Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan süreç Kürtlerin toplumsal hafızasında önemli kırılmaların yaşanmasına neden olmuştur. Savaş sonrası Kürt coğrafyası hukuki ve fiilî bir parçalanma yaşamıştır. Kürtler, Türkiye, İran, Irak, Suriye ve Sovyetler Birliği gibi farklı devletlerin egemenliğinde yaşamak durumunda kalmışlardır. Sovyetler Birliği dışındaki söz konusu ülkeler kendilerine bağlanan Kürtlerin varlığını tanımamışlardır. Amir Hassanpour, Sovyetler Birliği hariç söz konusu ülkelerin, "Avrupa'nın tekdilli, tekkültürlü ve tekiktidar merkezli gelişmiş 'ulus-devlet'lerini" model alarak, "dilsel ve kültürel asimilasyon aracılığıyla" etnik azınlıkları kendi yapısına eklemleme politikasını benimsediklerini ifade eder (134). Abbas Vali ise Türkiye ve İran'ın Kürtlere yönelik politikalarını şu sözlerle dile getirir:

Her iki ülkedeki resmî söylem tek ve bölünmez bir millet ve kimlik tasavvuruna yol açmış, böylece etnik farklılığı ve kültürel çoğulculuğu reddetmişlerdir [...] Kürt kültürü ve dilinin bastırılması ve Kürt etnik kimliğinin inkârı bu açıdan egemenliğin bütünlüğünü ve

bölünmezliğini vurgulayan, millî kimliğe dair söylemsel stratejilerin önemli bir parçasına işaret eder. (126)

Kürt kimliğinin inkârının milliyetçilik üzerine inşa edilmiş siyasal söylemlerin bir koşulu olarak ortaya çıkmasıyla, Kürt dili ve kültürü dilsel çoğulculuğun ve kültürel zenginliğin bir bileşeni olarak alımlanmak yerine, egemen söylemin meşruiyetini sorgulayan bir tehdit olarak kabul edilir. Egemenliklerinde yaşamak durumunda kaldıkları ulusalcı yönetimlerin kendilerine yönelik inkârcı ve yasaklayıcı politikaları, Kürtler tarafından tepkiyle karşılanır. Özellikle Türkiye’de yönetimin Türklüğe vurgu yapmasının Kürtlüğün, Türklük karşıtı bir kimlik olarak algılanmasına neden olduğu söylenebilir. Bu durum Türklüğe dayalı meşruiyetin tanınmamasını beraberinde getirir ve bağımsızlık düşüncesinin ön plana çıkmasına yol açar.

Bu dönemde Kürt aydınları arasında gelişen milliyetçilik düşüncesi, Kürtçe yazma fikrini geliştirmiştir. Halka ulaşmayı amaçlayan aydınlar, Kürtçe basım ve dağıtım imkânlarının çok kısıtlı olduğu ve okuryazarlık yaygın olmadığı için edebiyatı, özellikle de sözlü edebiyatın başat türü olan şiiri, bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır. Hassanpour bu konuda şöyle demektedir: “Hüküm süren politik koşullarda şiir politik ajitasyonun güçlü bir aracı olarak kullanılmıştır. Kısa biçimi, duygu yüklü olması ve kolay hatırlanması bakımından şiir katı sansür koşullarına en uygun düşen araçtı” (609).

Sınırlı imkânlarla basılan Kürtçe gazete, dergi ve kitaplar milliyetçi duyguların uyandırılması ve beslenmesi için araç olarak kullanılmış ve Kürtçe yazmak başlı başına milliyetçi bir eylem olarak alımlanmıştır. Bu dönemde Kürtçe edebiyatın ulusal inşanın bir aracı olarak ön plana çıktığı söylenebilir. Haşim Ahmedzade, *Ulus ve Roman: Fars ve Kürt Anlatsal Söylemi Üzerine Bir Çalışma*

adlı kitabında, modern Kürt edebiyatının Kürt kimliği gibi yeni oluşmaya başlayan Arap, Fars ve Türk kimliklerine bir tepki olarak okunabileceğini belirtir. “Modern Kürt edebiyatı Kürt milliyetçiliğinin ellerinde, egemen kimliklerden farklı bir kimlik kurmaya etkili bir araç olmuştur” diyerek Kürt edebiyatının kurumsallaşmasının milliyetçi ideolojiyle olan ilişkisine dikkat çeker (162).

Milliyetçi ideoloji, 20. yüzyılın başlarında milliyetçi refleksle yazan Kürt aydınları ve şairlerinin Kürt edebî geleneğiyle olan ilişkisi üzerinde etkili olmuştur. Yazarlar milliyetçi duygularla ve inkâr edilen kimliklerinin bir kanıtı olarak klasik Kürtçe edebiyatını öne çıkarmışlardır. Klasik Kürtçe edebiyatın milliyetçi düşünceye dayanak olacak metinlere sahip olması, dönemin şairlerinin klasik edebiyata yönelmesine ve kendilerini bu geleneğin bir devamı olarak konumlandırmalarına neden olmuştur. Örneğin klasik Kürtçe şiirin 16. yüzyılda yaşamış bir temsilcisi olan Mela Ahmedê Cizîrî bir yandan, “Ger lu’lu’ê mensûri ji nezmê tu dixwazî / Wer şî’rê Melê bîn te bi Şîrazi çi hacet” (*Diwan* 268) (Nazmın etrafa saçılmış incilerini görmek dilersen eğer / Gel Mela’nın şi’rinde gör onları, Şiraz’a gitmene ne hacet) (*Dîwan* 269) diyerek kendi şiiri dolayımında Kürtçe şiiri, Farsça şiirin alternatifini ileri sürerken, diğer taraftan, “Gulê baxê İremê Bohtan im / Şebçiraxê şebê Kurdistan im” (*Diwan* 216) (Botan bağ-ı ireminin gülüyüm / Kürdistan gecelerinin ışık saçan lambasıyım) (217) dizeleriyle Kürt kimliğine vurgu yapar. Aynı yüzyılda Ehmedê Xanî’nin Kürtlerin sosyal ve siyasal koşullarının bir alegorisi olan *Mem û Zîn* adlı mesnevisi Osmanlı, İran ve Arap iktidarına karşı Kürt iktidarını savunur. 19. yüzyıl şairi Hacı Qadirê Koyî de şiirlerinde Kürt iktidarına olan özlemini dile getirir ve Kürtlerin bir devlet kurmalarının gerekli olduğu düşüncesini savunur. Klasik Kürtçe şiirin bu özelliğine dikkat çeken Hassanpour, başlangıcından itibaren Kürtçe edebiyatın, din dili olan Arapça, edebiyat dili olan Farsça ve yönetim dili olan

Osmanlıca karşısında yerleşik normlara karşı gelerek var olduğu için, politik bir muhalefeti içerdiğini dile getirir (124).

Bu dönemde Kürt aydınları milliyetçi düşüncelerine kaynaklık ettiği için, kendi klasik edebiyatlarına, egemenlikleri altında buldukları ülkelerin aydınlarının modernleşme bağlamında kendi klasik edebiyatlarına yönelttikleri eleştirilere benzer bir eleştiri getirememişlerdir. Tersine Kürtçe yazmayı bir bakıma klasik Kürtçe şiirin devamı olarak, ulusal inşanın bir aracı biçiminde kullanmışlardır.

Kürt yazarların kendi ulusal kimliklerinin bir göstergesi olarak dili ve edebiyatı geliştirmeye çalışırken, Kürtçenin ve Kürt toplumunun kendisinden ve egemen siyasi yapılanmaların baskılarından kaynaklanan sorunların, şiirdeki gelişimi ve modernleşmeyi engellediğini belirtmek gerekir. 20. yüzyılın başlarında Kürtçenin en büyük sorununun, standart bir dil olarak henüz kodlanmaması olduğu söylenebilir. Söz konusu dönemde Kürtçe, dil bilgisi kuralları saptanmamış bir biçimde farklı lehçelerle konuşulan bir dil durumunda olmuştur. Farklı ülkelerin egemenliğinde yaşamak, lehçe farklarını derinleştirerek dil birliğini önemli ölçüde engellemiştir. Bu konuya değinen Kreyenbroek, Kürt coğrafyasının bölünmesinin “iki farklı standart dil”in ortaya çıkmasına neden olduğunu belirtmiştir (aktaran Ahmedzade 175).

Kürtleri egemenlikleri altında bulduran yönetimlerin Kürtlerin yasal olarak iletişim kurmasına izin vermemeleri, edebî alandaki gelişimi engelleyen başka bir neden olarak değerlendirilebilir. İdari sınırlamalar, lehçe farklılıklarıyla birleşerek şairlerin diyalog içinde olmalarını engellemiştir. Bu durum edebî eserlerin dolaşıma girerek tartışılma olanaklarını sınırlamıştır. Haşim Ahmedzade bu duruma işaret ederek Kürtlerin yaşadığı bölgelerdeki yazınsal gelişmelerin organik bir ilişki kuramamasının “kesintili bir Kürt edebiyatı”na yol açtığını ifade etmiştir (163).

“Kesintili edebiyat”, her yeni çabanın geleneksel kaynaklara dayanarak yalıtılmış bir ortamda sürdürülmesine neden olmuştur. Bu durum Kürt edebiyatının modern bir edebiyata evrilmesini geciktiren nedenlerden biri olarak kabul edilebilir. Kürtlerin, egemenliğinde buldukları Türkler, Araplar ve Farslara oranla Avrupa’yla temaslarının az olması, dolayısıyla modern edebiyatla görece az iletişim kurmaları Kürtçe edebiyattaki geç modernleşmenin bir diğer nedeni olarak değerlendirilebilir. Ahmedzade Kürtlerin egemen devletler üzerinden moderniteyle ilişki kurduklarına dikkat çeker ve otuzlu yıllara kadar Batı edebiyatından eserlerin Kürtçeye çevrilmemiş olduğundan söz eder (187).

Cegerxwîn, standartlaşmamış bir biçimde farklı lehçelerle konuşulan Kürtçenin yasal bir statüsünün olmadığı, Kürtçe yazmanın siyasallaştığı ve klasik şiirin belirleyici olduğu bir ortamda Kurmancî lehçesiyle şiir yazmaya başlamıştır. Sözü edilen dönemde kitap basma olanaklarının olmamasından dolayı, şiir ezber yoluyla dolaşıma girmiştir. Yirmili yıllarda Cegerxwîn’in yazdığı şiirlerin de bu şekilde yayıldığı görülür. Ancak otuzlu yıllarda yayımlanan dergilerin, edebiyatın özellikle de şiirin gelişimi için yeni olanaklar yaratması Cegerxwîn’in şiirini de etkiler. Otuzlu yıllarda Cegerxwîn’in şiirleri *Hawar*, *Ronahî* ve *Roja Nû* gibi dergilerde yayımlanır. Özellikle 1932 yılında Mîr Celadet Alî Bedirxan tarafından Şam’da basılmış olan *Hawar* adlı dergi, Cegerxwîn’in şiir anlayışının biçimlenmesinde etkili olur. Dolayısıyla Cegerxwîn şiirini değerlendirmek için *Hawar*’ın dil ve edebiyata yaklaşımına bakmak gereklidir.

Derginin ilk sayısında “Armanc, Awayê Xebat u Nivisandina *Hawarê*” (*Hawar*’ın Amacı, Çalışma ve Yazma İlkeleri) başlıklı yazıda “*Hawar* bilginin sesidir. Bilgi kendini tanımaktır, kendini tanımak da kurtuluş ve mutluluk yolunu açar” (23) denilerek ulus olarak var olmanın temel şartı olarak konumlandırılan

Kürtçenin tanıtımı, *Hawar*'ın öncelikli amacı olarak belirlenir (23). “Kürtler ve Kürtlükle ilgili” tüm konuların *Hawar*'ın ilgi alanı içinde olduğu vurgulanan yazıda siyaset dışarıda tutulur ve siyasi konulara dergide yer verilmeyeceği ifade edilir (23). Siyasi konulara yer verilmemesi şiirin gelişimi için zemin oluştururken, “Kürtlüğe” yapılan vurgu dergide “millî edebiyat” olarak nitelenebilecek bir anlayışın benimsenmesine yol açar. Kamiran Bedirxan, “Edebiyata Welatî” (Millî Edebiyat) başlıklı yazısında halkın yaşamından düşünce ve duygularından tarih ve hikâyelerinden, türkü ve ağıtlarından beslenmesi gerektiğini söylediği “millî edebiyat”ın kaynağı olarak “milletin beyni, yüreği ve yaşamı”nı gösterir (27). Bedirxan aynı yazısında Avrupa ve Orta Doğu'da kendi dilini küçümseyen ve egemen dillerle yazan halkların artık kendi dilleriyle yazmaya başladıklarını örnek göstererek Kürtleri, “saf Kürtçe” yazmaya çağırır ve “duygu ve düşüncelerimizi halk hikâyelerinden almalıyız” (27) der.

Dergi yayımcısı Celadet Alî Bedirxan'ın Kürtçeye uyarladığı Latin alfabesini yetkinleştirip yaymak ve standart bir dil oluşturmak *Hawar* dergisinin temel amaçlarından biridir. Şiirde dilde sadeleşmeyi ve halk edebiyatından beslenmeyi öne çıkaran *Hawar*'da yazan şairler, klasik edebiyatın etkisinden uzaklaşmaya başlarlar. Öncelikle klasik şiirin tasavvufi aşka dayalı içeriği, yerini siyasal, sosyal ve toplumsal sorunlara bırakır ve şiir toplumcu bir nitelik kazanır. İçerikle ilgili değişime paralel olarak aruz veznine, mazmunlara ve söz sanatlarına dayalı klasik şiirin biçimsel öğeleri kırılır ve hece ölçüsüyle şiirler yazılmaya başlanır. Sade Kürtçe kullanımına dikkat eden dergi yazarları, dili Arapça, Farsça ve Osmanlıca sözcüklerden arındırmaya özen gösterirler.

Hawar'da dikkat çeken önemli bir nokta poetik tartışmaların ve kuramsal çalışmaların yokluğudur. Edebiyata ve şiire verilen önceliğe rağmen dergide, şiirin

estetiki ve yapısal sorunları konularında herhangi bir tartışma görülmez. Bu durum şairlerin eğitim gelenekleriyle olduğu kadar, milliyetçi tutumlarıyla da ilgilidir. Bu da şiirin sanatsal değerinin ikinci planda kalmasına ve milliyetçi propagandanın ön planda tutulmasına yol açar.

Hawar'da iki şiir eğiliminin olduğu görülür. Bunlardan ilki Fransa'da eğitim almış olan Celadet Alî Bedîrxan ve Qamîran Alî Bedirxan'ın Fransız sembolizminden esinlenen şiirleridir. Ancak bu eğilim fazla ön plana çıkmaz. Cegerxwîn, Osman Sebrî, Qedrî Can, gibi klasik şiirin etkisinde yazan şairler dergide önemli bir rol oynarlar.

Cegerxwîn'in eser verdiği dönemde poetik tartışmaların yokluğu ve şairin şiirle ilgili düşüncelerini dile getiren düzyazılarının olmaması, hakkında yapılacak değerlendirmelerin büyük ölçüde şiirlerinin incelenmesine dayanmasını zorunlu kılmaktadır. Cegerxwîn'in ilk şiirlerinin konuları doğa güzelliği ve aşktır. Bu temalar son şiirlerine kadar iç içe geçerek, biri diğeri bütünlük bir biçimde şiirlerinde görülür. İlk şiirlerinden başlayarak Cegerxwîn şiirinin temel özelliklerinden biri, toplumsal sorunlara duyarlılık ve yerleşik normlara karşı isyanı içermesidir. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Kürt coğrafyasının Türkiye, İran, Irak gibi farklı ülkelerin egemenliği altına girmesi ve Kürtlerin bu duruma karşı gerçekleştirdiği isyanlar, özellikle de Şeyh Sait İsyanı ve sonrasında yaşananlar, Cegerxwîn'e milliyetçi düşüncenin gelişmesine neden olur (*Hayat Hikâyem* 68). Bundan sonra milliyetçi duygularla yazan şair, şiirleriyle halkı bilinçlendirmeyi amaç edinir.

Milliyetçi ideolojinin yanı sıra Marksist düşünceyi benimsemesinin Cegerxwîn şiirini belirleyen temel öğelerden biri olduğu söylenebilir. Marksist ve milliyetçi ideolojisi doğrultusunda ağalık ve şeyhlik kurumlarıyla mücadele eder ve bu tutumu, şiirinin başat izleklerinden biri olur. Kürt ulusal mücadelesini

emperyalizme karşı verilen mücadelenin bir parçası sayar, sınırların yıkıldığı, eşitliğin sağlandığı sosyalist bir topluma olan inancını dile getirir. Ancak sınırların kalktığı, ezilen halkların eşitlik temelinde örgütlendiği bu ütöpik dünyada da uluslar anlamını yitirmez. Tersine her etnik kimlik, eşitlik ve özgürlük temelinde birlikte var olmayı sürdürür.

Milliyetçi ve Marksist ideolojisi Cegerxwîn'in gelenekle olan ilişkisi üzerinde de etkili olur. Milliyetçi refleksle geleneğe sık sık göndermede bulunur ve kendisini Kürt edebî geleneğinin bir halkası sayar. "Rêberê me Seydayê Xanî" (Önderimiz Üstat Xanî) adlı şiirde kendisini, *Mem û Zîn* adlı mesnevisinin girişinde Kürtlere güçlü bir hükümdarın etrafında birleşerek Kürt imparatorluğu kurmaları çağrısı yapan Ehmedê Xanî'nin öğrencisi olarak gösterir (59). "Hey Qehreman Milletê Kurd" (Hey Kahraman Kürt Milleti) şiirinde de Kürtlerin kendi dilleriyle okumalarının ve tarihlerini öğrenmelerinin önemini vurgulayarak Xanî, Hacı Qadir, Hejar gibi şairlerin öncü rolüne vurgu yapar (19).

Cegerxwîn milliyetçi ideolojisi doğrultusunda geleneği sahiplenir ancak bir materyalist olarak klasik şiirin dinî karakterini yadsır. Geleneğin tasavvufi arka planını sorgular ve klasik şiirin imgelerini çoğunlukla maddi bir dünyanın tasviri için kullanarak geleneği dönüştürür. Cegerxwîn'in Kürtçe şiire yaptığı katkılardan biri gerçekçi bir anlayışı benimsemesidir. Şiirlerinde yer yer içinde yetiştiği geleneğin etkisiyle belirli mecazlar kullanmasına ve sık tekrara düşmesine karşın, şiirindeki göstergeler geleneğin tersine maddi dünyanın sınırları içinde kalır.

Cegerxwîn'in Kürtçe şiirin biçim ve içerik açısından farklılaşmasının öncülerinden olduğu söylenebilir. İlk şiirlerinde aldığı medrese eğitiminin etkisiyle klasik Kürtçe şiirin mazmunları ve kalıplarıyla yazar. Ancak zamanla önemli ölçüde aruz vezni ve divan edebiyatı mazmunlarını terk ederek hece ölçüsüyle şiirler

yazar, halk edebiyatındaki imgeleri şiir diline taşır. Kürtçeyi egemen ulusların karşısında Kürt kimliğinin en belirgin kanıtı olarak konumlandığı için şiirlerinde Arapça, Farsça ve Osmanlıca sözcüklere ve tamlamalara yer vermemeye özen gösterir. Böylece klasik Kürtçe şiirdeki şiir diliyle gündelik konuşma dili arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak, konuşma diline yakın bir üslup benimser. Şairin bu tutumu, şiirinin halk arasında yayılmasına neden olur.

Cegerxwîn'in anlatıya dayalı şiirler yazması Kürtçe şiirde önemli bir değişime işaret eder. Halk edebiyatının benzer biçimlerinden izler taşıyan bu şiirler, sınırlı anlatım olanakları sağlayan gazel ve kasidenin aşılarak farklı konuların işlenmesine imkân verir. Cegerxwîn'in anlatı şiirleri özellikle farklı toplumsal sınıfların seslerinin duyulmasına olanak tanır. Bu tür şiirlerde genellikle bir olay örgüsü içinde sisteme başkaldırı hikâyeleri anlatılır. Farklı toplumsal kesimlerden karakterlerin birbirleriyle diyalog kurma olanağı sağlanır. Böylelikle köylü, işçi ve kadın gibi geleneksel şiirde sesi duyulmayan kesimlerin talepleri ifade edilir. Örneğin "Fatê û Mela" (Fatê ve Molla) adlı şiirde Fatê adlı genç köylü kızıyla, zengin, ünlü ancak ihtiyarlanmış mollanın diyalogunda, molla kendisinin sosyal konumuna ve zenginliğine dayanarak kızla evlenmek isterken, Fatê yaşlı mollanın cinsel yetersizliğini öne sürerek onu reddeder ve cinsel açıdan kendisini tatmin edecek bir delikanlıyı tercih edeceğini belirtir (101-103). Görüldüğü gibi yukarıda değinilen anlatı şiiri kadının sesinin duyulmasına olanak sağlamaktadır.

Gündelik konuşma diline önem vermesi, aruz vezni yerine hece ve serbest vezni kullanması ve anlatıya dayalı şiirler yazması Cegerxwîn'e geniş anlatım olanakları sağlar. Böylece şiirin alanı genişler ve sözcük dağarcığı zenginleşir. Marksizm, emperyalizm, sınıfsal tabakalaşma, komünist devrim, parti, propaganda,

burjuvazi gibi kavramlar ve anlam içerikleri Cegerxwîn'in şiirinde görünür, böylece şiir ideolojik mücadelenin aracı ve alanı olarak işlev görür.

Cegerxwîn'in Kürtçe şiire getirdiği yeniliklerden biri dünyadaki siyasal gelişmelere değinmesi ve bu şekilde Kürtçe şiirin ilgi alanını genişletmiş olmasıdır. Şair Marksist bakış açısıyla dünyadaki siyasal gelişmeleri şiirine taşır. Filistin sorununu, "Kurd û Felestîn" ("Kürtler ve Filistin" *Kime Ez* 115), Vietnam Savaşı'nı, "Diyar Biyan Fû" (*Sewra Azadî* 103), Kore Savaşı'nı "Naçin Şerê Qorê" ("Kore Savaşına Gitmiyoruz" *Sewra Azadî* 76) şiirlerinde işler. Sosyalist festivalleri "Çuna Mihrecanê" ("Festivale gidiş" *Kime Ez* 127), ve sosyalist müzisyenleri, "Heval Pol Robson" ("Yoldaş Paul Robeson" *Sewra Azadî* 97) şiire konu eder.

Cegerxwîn Kürtçe şiirde serbest vezinle yazan ilk şairlerdendir. "Ki Me Ez?" (Ben Kimim?) adlı şiiri Kürtçe şiirde serbest vezinle yazılan ilk şiirlerden biridir. "Ben kimim" sorusuyla başlayan şiir, verdiği "Kürdistan Kürdüyüm" (13) şeklindeki cevapla Kürt kimliğine vurgu yapar ve bununla ulus bilincini oluşturmaya çalışır. Şairin ilk serbest vezinle yazdığı şiirin, geleneğin tanımladığı kimliğin dışında yeni bir kimliğin kurulmasını amaçlamasını, ideolojinin şiire biçimsel yansımaları olarak okumak mümkündür.

Bu noktada Cegerxwîn'in, siyaset, ideoloji ve edebiyatın iç içe geçtiği bir ortamda şiir üretiminde bulunduğunu belirtmek gerekir. Dönemin egemen ideolojisi olan Kürt milliyetçiliği onun şiirinde önemli bir tema olarak4 yer alır. Yaşamı boyunca Kürtlerin politik durumunun büyük oranda değişmeden kalmış olması ve bu duruma karşılık Kürtlerin mücadelesinin devam etmesi, şiirindeki milliyetçi vurgunun nedenini ortaya koyar. Cegerxwîn de "Kürt yurtseverliği ve bağımsız bir Kürdistan düşüncesi varlığımızın teminatı olmuştur" (*Hayat Hikâyem* 136) sözleriyle dönemin milliyetçi ideolojisine olan bağlılığını dile getirir.

II. BÖLÜM

GELENEKSEL AŞK ANLAYIŞLARINA İDEOLOJİK KARŞI ÇIKIŞ:

NÂZİM HİKMET, PİRAYE AŞKI

Türkçe şiirde ideolojik tutumların aşk anlayışının biçimlenmesinde etkili olduğu söylenebilir. Bu duruma dikkat çeken Laurent Mignon, *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar* adlı kitabında şöyle der: “Yirminci yüzyılda[...], Osmanlı Divan edebiyatının gözde konusu aşka yaklaşım değişti ve çağdaş Türk şiirinde baskın olan ideolojik kaygılar tarafından etkilendi” (9). İdeolojik tutumunu şiirde yansıtan Nâzım Hikmet’in, özellikle Piraye’yle tanışmasının ardından yazdığı aşk konulu şiirleri de, şairin ideolojisiyle koşutluk göstermiş, şiirinde betimlenen sevgili tipi geleneksel şiir karşısındaki estetik tutumu çerçevesinde şekillenmiştir.

Nâzım Hikmet materyalist bir şair olarak öncelikle dinî düşüncenin ve idealist felsefenin karşısındadır. Bundan dolayı, aşk şiirlerinde mistik bir aşk anlayışı ve bu anlayışa uygun olarak betimlenmiş bir sevgili tipi yerine, maddi bir aşk anlayışı ve buna göre betimlenmiş bir sevgili tipi yerleştirir. Bunun yanı sıra Nâzım Hikmet, biri Divan şiirinin, diğeri modernleşme sürecindeki Türkçe şiirin aşk anlayışı olmak üzere iki geleneğin aşk anlayışını aşmayı ve dönüştürmeyi amaçlar.

Divan şiiri farklı anlam katmanlarına sahiptir. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* başlıklı kitabında Divan şiirindeki aşkın farklı anlamlara sahip olduğunu belirten

Walter G. Andrews, Divan şiirindeki aşkın bireysel aşk, siyasal otoriteye duyulan aşk ve Tanrı'ya duyulan aşk biçiminde okunabileceğini belirtir ve şöyle der:

Şiir aracılığıyla “âşık”, bir yücelmeler dizisinden geçer, kontrol edilemez ve tehlikeli duygunun zavallı kurbanı olmaktan kurtulur, kendi çıkarını düşünmeyen, sadık bir sultan bendesine ve oradan da nihai gerçekliğe erişmeye çalışan, ilahî ilhamın etkisindeki bir kimseye dönüşür. (151)

Andrews'un bu tespitine dayanarak Divan şiirindeki aşkın birey aşkıdan, otoriteye bağlılığa ve soyut tasavvufi aşka doğru bir gelişim gösterdiği söylenebilir. Divan şiirinde aşkın son mertebesi olan tasavvufi aşk, soyut bir sevgiliyle maddi dünyada gerçekleşme imkânı bulunmayan bir aşkı işler. Tanzimat'tan sonraki Türkçe şiirde ise gerçek bir kadın aşkın konusu olarak şiire taşınır. Ancak söz konusu sevgili zaman zaman Divan şiiri imgeleriyle çizilmiş, çoğunlukla üst sınıfa mensup biri olarak toplumsal yaşamdan kopuk bir biçimde betimlenir. Nâzım Hikmet söz konusu geleneklerin aşk anlayışlarını ve sevgili tiplerini oluşturan arka plandaki felsefi düşünceyi ve sınıfsal yapıyı olumsuzlar ve kendi ideolojisiyle koşutluk içinde gelişen aşk anlayışı çerçevesinde yeni bir sevgili tipi oluşturur.

A. Piraye Şahsında Tasavvufi Aşkın Maddileştirilmesi

Geleneksel Türkçe edebiyatla kurduğu ilişki, Nâzım Hikmet hakkında yapılan çalışmalarda üzerinde en çok durulan konulardan biridir. Nâzım Hikmet'in gelenekle kurduğu ilişkide, geleneksel aşkı dönüştürmesine dikkat çeken Nedim Gürsel, *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Dünya Şairi Nâzım Hikmet* adlı eserinde, şairin *Ferhat ile Şirin* adlı oyununda, Ferhad'ın “Şirin'e duyduğu aşk[ın] genel bir nitelik

kazan[dığını]” belirtir (116). Demirdağı’nı kazma amacının Şirin’e ulaşmaktan uzaklaşarak, çeşmelerinden su yerine irin akan kentin halkını suya kavuşturmaya, salgın hastalıktan kırılan yoksulları iyileştirmeye dönüştüğüne, dolayısıyla toplumsal bir anlam kazandığına dikkat çeker (116).

Gökhan Tunç da, *Ferhad ile Şirin* oyununda “bireye karşı duyulan aşkın, toplumsal aşk nedeniyle geri plana itil[diğini]” (28), dolayısıyla “Ferhad’ın Şiirine duyduğu aşk[ın], bireysel sevgiyi aşarak toplumsal bir boyut kazan[dığını]” dile getirir (32). Tunç, ayrıca Nâzım Hikmet’in tasavvufi düşünceyi ve Divan şiirinin otoriteyi olumlayan yaklaşımını hedef aldığını belirtir. *Ferhad ile Şirin*’de aşkın, âşığı Tanrı’ya ulaştırmak yerine dünyaya daha çok bağladığını ve sultanın otoritesi yerine toplum bilincini yerleştirdiğini dile getirir (41). Bu oyun bağlamında Nâzım Hikmet’in geleneksel aşkı dönüştürerek ideolojik bir anlam katması konusunda yapılan bu değerlendirmeler yerindedir. Ancak Nâzım Hikmet, *Ferhad ile Şirin* oyununda bireysel aşktan toplumsal aşka varmadan önce, *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri ve Rubailer*’de dinî ve tasavvufi aşk formlarını kullanmış, geleneksel aşk anlayışının metafizik boyutunu yok ederek aşkı maddileştirip bireyselleştirmiştir.

Dinî ve tasavvufi düşünce, geleneksel şiirin aşk anlayışının biçimlenmesinde etkili olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabında, eski toplumsal yapılanmanın içinde bireyin iç dünyasının oluşumunda dinin önemli bir rolü bulunduğunu ve geleneksel şiirin, büyük ölçüde tasavvufi düşünce tarafından şekillendirildiğini dile getirir (9). Tasavvuf felsefesinin temel özelliklerinden biri, dayanağı olan dinî düşünceye bağlı olarak yaratan ve yaratılan arasına koyduğu kesin ayırmadır. Annemarie Schimmel, *Tasavvufun Boyutları* adlı kitabında varlığın kaynağı olan “Mutlak Varoluş”un, “Tek Hakikat” olduğunu belirtir. Mutlak varlığın maddi dünyadan tamamen farklı, “sonsuz”, “zaman ve

mekân dışı” olduğunu ifade eder. Buna karşılık insanın da içinde bulunduğu maddi varlığın “sınırlı bir gerçekliği”nin bulunduğunu ve varlığını “Tanrısal Olan”ın “Mutlak Varlığı”ndan aldığını dile getirir (18).

Tasavvuf düşüncesi söz konusu varlık kategorileri arasındaki ilişkiyi “âşık” ve “maşuk” arasındaki ilişki biçiminde yorumlar. “Âşık” ve “maşuk” arasındaki ilişkinin temel özelliği, ikisi arasındaki kesin ontolojik ayrılık ve birincisinin ayrılan taraf olarak ikincisine ulaşma arzusudur. “Âşık” ve “maşuk” arasındaki ilişkiye değinen Walter G. Andrews ise, “tasavvufî-dinî örüntüde, âşık ile maşukun ayrılığı[nın], insanın hakiki ve ilahî özünden ayrılığını yansıttığını” (125), âşığın, maşukla “mükemmel birliğe erişme” (125) amacı güttüğünü ve “vahdet özüne gark olma hasreti” içinde bulunduğunu ifade eder (125). Ayrılık ve kavuşma arzusu ilişkisinde, yaratılan olarak insan, Tanrı’yla birleşmesini engelleyen maddi dünyanın sınırlarını aşarak Schimmel’in deyişiyle, “âşık ile maşukun bir olduğu mertebeye erişmek” (259) amacını taşır. Söz konusu düşünce çerçevesinde gelişen edebî gelenekte maşuk, soyut mecazlarla “ideal bir sevgili portresi” (Tanpınar 25) çizilerek anlatılır.

Nâzım Hikmet’in, Piraye’ye yazdığı şiirlerde onu tasavvufi sevgiliye benzer biçimde betimlediği görülür. Nâzım Hikmet, Piraye’ye yazdığı bir mektupta, *Piraye’ye Rubailer* adlı yeni bir kitaba başladığını belirterek şöyle der: “Senin aşkına güvenerek şimdiye kadar gerek şark gerekse garp edebiyatında yapılmamış bir şeyi, yani rubailerle Diyalektik Materyalizmi vermeye çalışacağım” (*Nâzım ile Piraye* 256).

Nâzım Hikmet geleneksel bir şiir türü olan rubaiyi materyalist düşünceyi ifade etmek amacıyla kullanacağını söylerken, geleneksel aşkın nesnesi olan Tanrı

yerine, Piraye'ye olan aşkını, yani insan aşkını ikame ederek söz konusu kitabının perspektifini sunar. Nâzım Hikmet, "2" numaralı rubaide şöyle der:

Ruhum ne ondan önce vardı, ne ondan ayrı bir sırrın kemalidir,
Ruhum onun, o dışımdaki âlemin bende akseden hayalidir.
Ve aslından en uzak ve aslına en yakın hayal
Bana ışığı vuran yârimin cemalidir. (731)

Rubaide "ışık", "cemal" gibi tasavvuf edebiyatında Tanrı'yı imleyen imgeler dünyevi bir sevgili için kullanılır. Ruhun varlığı maddi sevgilinin varlığına bağlanarak ruh ve madde arasındaki ontolojik ayrılık kaldırılır. Ruhla temsil edilen, algılayan ve âşık olan bilincin varlığı, sevgilinin varlığıyla ilintilendirilir. Sevgili de dış dünyanın, maddi dünyanın, bilinçli özne tarafından algılanması biçiminde konumlandırılır. Böylelikle varlığı Tanrı'nın tecellisi olarak yorumlayan tasavvufi düşüncenin yerine, varlığı madde ve maddenin olanakları içinde var olan bilinç biçiminde kabul eden materyalist bir yorum getirilir. Dolayısıyla aşk, maşukundan ayrı düşmüş âşık için, varlığın ve aşkın kaynağı olan Tanrı'dan âşıkların kalbine inen bir nur değil, seven öznenin anımsadığı, maddi varlığa sahip olan sevgilinin "hayali" olur. Bundan sonra şairin algıladığı bu hayal de reddedilir ve aşk tümüyle sevgilinin maddi varlığında somutlanır:

Sevgilimin hayali dile geldi aynanın üzerinde:
"–O yok ben varım,"– dedi bana günün birinde.
Vurdum düştü, parçalandı ayna, kayboldu hayal

Ve lakin çok şükür sevgilim duruyor yerli yerinde... ("3" numaralı rubai 732)

Rubaide geçen "hayal" ve "ayna" tasavvufi şiirde insan ve Tanrı arasındaki aşkı anlatmak için kullanılan imgelerdir. "Hayal", maddi varlığı olmayan sevgiliyi,

Tanrı'yı imlerken "ayna", sevgilinin görüldüğü, kendini gösterdiği yer olan insanın gönlüne işaret eder. Nâzım Hikmet'in, *Rubailer*'inde göndermede bulunarak aşk anlayışını reddettiği Mevlana, rubailerinde sevgiliyi "hayal" olarak niteler ve sık sık sevgilisinin hayaliyle konuştuğunu dile getirir. "290" numaralı rubaisinde, "her nereye gitsem aşkın hayalini karşımda bulurum" (61) der. Mevlana gönlü sevgilinin yansıdığı bir ayna olarak niteler ve "CXXXI" numaralı rubaide "varlığın birliği" düşüncesine dayanan aşk anlayışıyla koşutluk içinde, "ayna"da yansıyan "suret" in ve "ayna"nın bir olduğunu dile getirir (33).

Nâzım Hikmet'in rubaisinde de konuşan sevgilinin hayali, maddi olmayan varlığı imler ve "o yok ben varım" sözüyle, sevgilinin maddi varlığını reddederek vahdet-i vücud anlayışına dayalı bir aşkı dile getirir. Ancak aynanın kırılıp hayalin parçalanmasıyla, Tanrı karşısında tüm varlığı reddeden tasavvufi düşünce tersyüz edilir. Böylece "âşık" ve "maşuk" birliğine dayanan tasavvufi aşk anlayışı reddedilir. Sevgilinin maddi varlığından başka bir şey kalmaz. Tanrı'ya yönelik aşkın yerini somut varlığı olan kadına duyulan aşk alır.

Nâzım Hikmet, *Rubailer*'de tasavvufi aşkı, maddi aşka dönüştürmeyi açıkça dile getirmeden önce, *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri*'nde, Piraye'ye duyduğu aşkı tasavvufi kavramlarla ifade eder. Nâzım Hikmet ve Piraye ilişkisine bakıldığında, şairin uzun süre hapiste kalmasının etkili olduğu görülür. "26 Eylül 1945" başlıklı şiirdeki, "Bizi esir ettiler / bizi hapse attılar / beni duvarların içinde / seni duvarların dışında" (623) dizelerde dile getirildiği gibi hapishane duvarı, şair ve sevdiği arasında bir engel olarak değerlendirilir. Gerçek yaşamda hapishane duvarı, insanın Tanrı'ya ulaşmasını, onunla bütünleşmesini engelleyen ontolojik ayrımın kesinliği ölçüsünde iki sevgiliyi birbirinden ayırma işlevi görür. Tasavvufi bir deyimle âşık ve maşukun ayrılığı ve vuslat özlemi aşkı besleyen en önemli etken

olarak öne çıkar. “Dördüncü Bölüm”ün, “3” numaralı rubaisinde bu durum şöyle ifade edilir:

Kim bilir belki bu kadar sevmezdik birbirimizi
Uzaktan seyredemeseydik ruhunu birbirimizin
Kim bilir felek ayırmasaydı birbirimizden
Belki bu kadar yakın olmazdık birbirimize... (748)

Nâzım Hikmet ve Piraye aşkında ayrılık, aşkın nedeni olarak belirtilmiş olmasına karşın, mekânsal uzaklık zamanla âşığın bilincinin bulanıklaşmasına ve sevgilinin maddi varlığının belirsizleşmesine yol açmaya başlar. “Bir Cezaevinde Tecritteki Adamın Mektupları 1” şiirinde, “seni böyle uzak, / seni dumanlı, eğri bir aynadan seyrederek gibi / kafamın içinde duymak” (666) dizeleriyle dile getirilen bu durum, şairin kadına duyduğu sevgiye mistik bir boyut kazandırır. Âşık için, sevdiği kadının somut varlığı yok olur ve sevgili ancak hayal edilebilir bir duruma gelir. Sevgiliye duyulan özlem arttıkça bir yandan kadının somut varlığı gitgide silikleşirken, öte yandan onun hayalî varlığı şairin benliğine yerleşir. Nitekim Nâzım Hikmet, Piraye’ye yazdığı bir mektupta “şimdi uykusuz başımın boşluğu içinde yalnız boydan boya sen varsın” (*Nâzım ile Piraye* 50) der. Şair artık çevredeki varlıkları sevgilisiyle özdeşleştirerek algılamaya başlar. “9 Ekim 1945” başlıklı şiirde rüyasında sevgilisini gördüğünü ama sesini duymadığını belirtirken, uğultulu bir kalabalığın varlığından söz eder ve bu sesleri sevgilisinin sesi olarak yorumlar (628). Bursa cezaevinde yazdığı bir şiirde de, “Belki böyle bir ses yoktur” (787) dizesiyle radyoda dinlediği kadının sesinin varlığına şüpheli bir biçimde yaklaşır ve “geliyor senin sesin kulağıma Pirayem” (787) der. Böylelikle aşk giderek “bir ibadet hâline” (*Nâzım ile Piraye* 285) gelir ve şair “6 Ekim 1945” başlıklı şiirde şu dizeyi yazar: “Benim bağırasım gelir: – ‘Piraye / Piraye!...’ diye” (625).

Bir mektubunda “Piraye diye avaz avaz bağtırmamak için dudaklarımı kanattım” (*Nâzım ile Piraye* 179) diyen Nâzım Hikmet başka bir mektubunda, “artık öyle oldu ki kafamın içindeki “sen”le kelimeler ve cümlelerle mütemadiyen konuşmak istiyorum. Bu hâl belki bir nevi cinnettir fakat mükemmel ve harikulade bir delilik...” (*Piraye’ye Mektuplar* 11) diye yazar. Görüldüğü gibi Piraye, gitgide şair için maddi varlığını kaybeder, şairin sürekli duyduğunu sandığı soyut bir “ses”e dönüşür. Nâzım Hikmet’in bir tür “cinnet” olarak nitelediği ve vect hâli olarak değerlendirilebilecek bu durum tasavvuftaki zikir olgusunu hatırlatmaktadır.

Annemarie Schimmel, “Zikr[in] aşk yolundaki ilk adım” olduğunu, âşık olanın, maşukun “adını sık sık anmak, sürekli onu hatırlamak iste[diğini]” belirtir ve “içinde Allah aşkının bulunduğu kalp, sürekli zikrin yuvası olur” (152) der. Zikir, “dil ile anma” ve “kalp ile anma” (Schimmel 154) yoluyla yapılır. Yukarıda Nâzım Hikmet’in söyledikleri doğrultusunda, şairin sürekli olarak Piraye’yi düşünmesinin ve adını söylemek istemesinin, iki biçimiyle de zikri anımsatan bir durumun varlığını çağrıştırdığı söylenebilir.

Zikrin amacı aşkın, âşığın ruhunda ve zihninde mutlak biçimde yerleşmesinin sağlanmasıdır. Böylelikle, ruhsal yoğunlaşmayla “insan varlığına Tanrısal güzelliğin tamlığı ve nur saçan görkemi yansıy[acaktır]” (Schimmel 250). Schimmel tasavvufi aşkı, “âşığın Allah’ın sıfatları içinde hiçleşmesi[...] ve maşukun Allah’ın zatında teyidi” biçiminde tanımlayarak söz konusu aşkıta “maşukun nitelikleri[nin] âşığın niteliklerinin yerini al[diğini]” (124) dile getirir. Bu da sevgiliyle birleşmek ve daha da ötesine geçerek “sevgilide hiçleşmek” (30) anlamına gelir.

Nâzım Hikmet’in gerek şiirlerinde gerekse mektuplarında, sevgilisinin niteliklerine büründüğünü; varlığının, sevgilisinin hayali ve varlığıyla dolu olduğunu,

böylece bir bakıma maşukla birleşme, maşukta hiçleşme gerçekleştiğini belirten ifadelere sıkça rastlanır. “Yumdum Gözlerimi” (1947) adlı şiirde şöyle der:

Yumulu göz kapaklarımın içindesin sevdiceğim,
yumulu göz kapağımın içinde şarkılar.
şimdi orda her şey seninle başlıyor.
şimdi orda hiçbir şey yok senden önceme ait
ve sana ait olmayan. (887)

Nâzım Hikmet şiirde, sevgilisinin olmadığı bir zamanın varlığını reddeder ve kendi varlığını tümüyle sevgilinin varlığına bağlar. Bir mektubunda şöyle der: “Kendimde yalnız sen varsın. Yüzüm yalnız senin yüzüne benziyor ve ben sensiz boş bir kalıbım” (*Nâzım ile Piraye* 75). Tasavvuf felsefesinde Tanrı’nın ruhundan üfleyerek insanı yarattığı, ruhun, kaynağıyla birleşme arzusu duyarken; boş kalıp olarak tanımlanan bedenin Tanrısal varlıkla birleşmenin engeli olarak işlev gördüğü düşüncesi egemendir. Bu durumda insan, bedenini aştığı ölçüde Tanrı’ya yaklaşma imkânına sahip olur. Nâzım Hikmet de kendisini, sevgilisi olmaksızın boş kalıptan ibaret göstererek imge düzeyinde, kendisi ile maşuku arasında tasavvufi bir bağ kurar.

Tasavvuftaki nihai amaç maşukla birleşme, başka bir deyişle sevgilide hiçleşmektir. “Fena” olarak isimlendirilen bu durum insanın hiçleşerek Tanrı’nın niteliklerine bürünmesi, son kerte de Tanrı’nın “varoluşuna gömülme”sidir (Schimmel 130). Böyle bir durumda âşık kendi varlığını kaybedecek, maşukuna “ey Sen ki Bensin” diye hitap edecektir (Schimmel 121). Nâzım Hikmet, Piraye’ye yazdığı bir mektupta “bazen öyle oluyor ki ben yokmuşum da yalnız sen varmışsın gibi geliyor bana” (*Nâzım ile Piraye* 222) der. Burada şairin, sevgilisinin varlığını içinde hissetmesi, sevgilisiyle özdeşleşmesi, Schimmel’in tasavvufi aşkı betimlediği

Sen ki her yerde “hâzır nâzır”ımsın,
konuşamayız seninle,
duyamayız sesini birbirimizin:
sen benim sekiz yıldır dul karımsın... (620)

Şiirde belirtildiği gibi âşık artık her şeyde ve yerde sevgiliyi görür. Sevgili yapılan her eylemde ve algılanan her nesnede hissedilir durumdadır. Sevgiliyle birleşme olarak değerlendirilebilecek bu durumda maşuk, âşığın “hazır” ve “nazır”ıdır. Bulunma, var olma ve gözetme anlamındaki bu nitelikler tasavvufi söylemde, Tanrı ve insan ilişkisinde, Tanrı’nın mutlak egemenliğini vurgulamak amacıyla kullanılır. Şair tasavvufi söylem içinden sevgilisine Tanrısal özellikler atfeder. Her an sevgilisini düşündüğünü ve her an sevgilisi tarafından gözlendiğini hissettiğini dile getirir.

Yukarıdaki şiirde tasavvufi imgelerle betimlenen ve mistik bir boyut kazanan aşk, son dizelye tasavvufi içeriğinden soyutlanır. Tüm tasavvufi nitelemelere karşın aşkın öznesi / nesnesi Tanrı değil, tam tersine dünyada maddi varlığa sahip bir kadın olan şairin “dul karısı” olur. Aşk sadece hissedilen bir olgu olarak kabul görmez, tersine yaşanabilen bir gerçeklik olarak alınlanır. “30 Eylül 1945” başlıklı şiirde sevgiliyi düşünmek, hayal etmek şarkı dinlemeye benzetilerek şiirin sonunda, “ben artık şarkı dinlemek değil / şarkı söylemek istiyorum...” (623) dizeleriyle, sevgiliyle birlikte yaşama arzusu dile getirilir. “20 Eylül 1945” başlıklı şiirinde “kelimelerinle doluyum” (619) diyen Nâzım Hikmet, kelimelerin zaman ve madde gibi ebedî olduğunu ifade ederek dinî düşüncede tek sonsuz varlık olan Tanrı ve onun “kelamı” yerine, zaman ve maddeyi yerleştirir. Sevgilinin sözlerini, onun maddi varlığıyla özdeşleştirir. Kelimeler artık soyut sevgiliye işaret etmez; “yüreği”, “kafası” ve “eti”yle “kadın”ı imler (619). Başka bir şiirde “İçimde ikinci bir insan gibidir / seni

sevmek saadeti” (617) dizeleriyle sevgiliye duyulan aşkın içkinliği dile getirilirken, aynı şiirde sevgilinin, âşıkta cinsel arzular uyandırdığı ifade edilir:

Ve etin daveti:

kıpkızıl çizgilerle bölünmüş

sıcak

koyu bir karanlık. (617)

Nâzım Hikmet bir yandan tasavvufi imgelerle aşkı anlatırken, diğer yandan bu aşkın yaşanabilirliğini, sevgilinin maddi varlığını, toplumsal konumunu ve arzulanır olmasını öne çıkararak tasavvufi şiirin aşk anlayışını ve sevgili tipini dönüştürür. Söz konusu şiirlerin Piraye’ye, yazılmış olması da göz önünde bulundurulduğunda, Nâzım Hikmet’in şiirinde aşkın öznesi ve nesnesi olarak “müteal” (Tanpınar 9) olanın yerine insanı, bireyi yerleştirdiği görülür. Bu tutumun şiirde, aşk yoluyla Tanrının insanın üzerinde kurulan egemenliğinin reddi anlamını taşıdığı söylenebilir.

Nâzım Hikmet’in Tanrısal otoritenin yerine birey aşkını yerleştirmesini, onun aşk anlayışındaki bir aşama olarak değerlendirmek yerinde olacaktır. Çünkü şairin etiyile, kemiğiyle bir kadına duyduğu aşk giderek genelleşecek, toplumsal bir nitelik kazanacaktır. Öyle ki Nâzım Hikmet bir mektubunda, “bir tek insana duyulan aşkla, insanlığa, insanlığın hayrına karşı duyulan aşkın bir vahdet teşkil etmeleri[nden]” (*Nâzım ile Piraye* 79) söz eder. Dolayısıyla Nedim Gürsel ve Gökhan Tunç’un, *Ferhad ile Şirin* konusunda yaptıkları, bireysel aşktan toplumsal aşka geçildiği şeklindeki doğru tespitleri, Nâzım Hikmet’in aşk anlayışında, Piraye’nin şahsında Tanrı aşkı yerine birey aşkını yerleştirmesini takip eden bir sonraki aşama olarak değerlendirilebilir. Nitekim Nâzım Hikmet, Piraye’ye yazdığı bir mektupta, *Ferhad ile Şirin*’de kendilerine “benzeyen bir taraf” (*Nâzım ile Piraye* 258) olduğunu söyler.

Ferhad ile Şirin'in, *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri*'nden hemen sonra yazılmış olması da bu bağlamda anlamlıdır.

B. Türkçe Şiir Geleneğinde Hayalî Maşuktan Gerçek Kadına Sevgilinin Dönüşümü

Nâzım Hikmet, Piraye'ye yazdığı aşk şiirlerinde bir yandan tasavvufî aşk anlayışını, materyalist bir bakış açısıyla maddi ve bireysel aşka dönüştürürken, öte yandan Divan şairlerinin ve çağdaşı olan elitist anlayışa sahip şairlerin aşk anlayışlarına karşı çıkar.

Nâzım Hikmet'in ilk dönem şiirlerinde kadın, aşkın nesnesi ya da objesi olarak neredeyse hiç görünmez. Bu dönemde yazdığı aşkı konu edinen az sayıdaki şiirinde de aşka ve kadına olumsuz bir yaklaşımın söz konusu olduğu görülür. Laurent Mignon, Nâzım Hikmet'in ilk dönem şiirlerinde, "kadın düşmanlığı"nın görüldüğünü ve kadının "şairin siyasi amacına varmasını önleyen bir engel olarak gösteril[diğini]" dile getirir (65). Bunun bir yönüyle ilk eşi Nüzhet'le başarısız evliliğiyle açıklanabileceğini belirtir. Nâzım Hikmet'in, "devrimciliği sıradan bir aşk ilişkisi ile bir arada yürütmenin ne kadar zor olduğunu[n]" farkında olduğunu, buna bağlı olarak aşk şiirinde, "tecrübeye dayanan pratik aşk[1] [...] şairin ve devrimcinin başarısını engelle[yen]" (66) bir biçimde değerlendirdiğini ifade eder. Mignon'un bu saptamasına dayanarak ilk dönemlerinde, şairin aşk anlayışının biçimlenmesinde siyasal ideolojisinin ve buna uygun olarak biçimlenen sanat anlayışının etkili olduğu söylenebilir. Dolayısıyla sanata ideolojik bir anlam yükleyen Nâzım Hikmet'in ilk dönem şiirinde aşk başat konuma gelmez, sevgiliye olumsuz bir yaklaşım görülür.

Nâzım Hikmet, “Mor Menekşe, Aç Dostlar ve Altın Gözlü Çocuk” (1930)
şiiirinde sınıfsal ideolojiyi aşka tercih ettiğini ifade eder. Böylece aşkın ve kadının ilk
dönem şiiirinde belirgin olmamasının ideolojik arka planını ortaya koyar:

EEEEEEEEEEY...

kızım, annem, karım, kardeşim

sen

başında güneşler esen

altın gözlü çocuk,

altın gözlü çocuğum benim;

deli çığlıklar atıp avaz avaz

burnumun dibinden gelip de geçti yaz,

ben bir demet mor menekşe olsun

getiremedim

sana!

Ne halte dek,

dostların karnı açtı

kıydık menekşe parasına! (135-36)

Şiiirde aşk ve siyasal ideoloji arasında tercihte bulunma durumu söz
konusudur. Paranın sevgiliye aşkı ifade edecek olan “menekşe” almak yerine, aç
dostların temel ihtiyacının karşılanması için kullanılması, politik mücadelenin aşka
tercih edildiğini, dolayısıyla Nâzım Hikmet’in, şiiir düzleminde sınıfsal mücadelenin
yansıtılmasını aşka oranla öncelediğini ortaya koyar.

Nâzım Hikmet ideolojik tutumuna bağlı olarak, *835 Satır* adıyla 1929 yılında
yayımlanan ve ilk dönem şiiirlerinin yer aldığı kitapta, Asım Bezirci’nin *Nâzım
Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı* başlıklı kitabında değindiği gibi, sosyalist

devrime ilişkin temaları (“Güneşi İçenlerin Türküsü”, “Salkım Söğüt”, “Yanardağ”), öne çıkarır, idealist felsefeyi (“Berkley”) ve emperyalizmi (“Piyer Loti”) yerer (95-96). Jale Parla’nın, “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing” (Araba Öyküleri: Türk Roman Yazımında Bir Alt Tür) başlıklı makalesinde belirttiği gibi, Ortodoks Marksizm’le paralellik içinde, ilerlemenin bir koşulu olarak makineleşmeyi ve sanayileşmeyi (“Makinalaşmak İstiyorum”) kutsar.

Nâzım Hikmet’in ilk dönem şiirleri incelendiğinde geleneksel edebiyatla hesaplaşma, çağdaşı olan şairleri eleştirerek yeni bir şiir anlayışı yerleştirme çabasının hâkim olduğu görülür. “Orkestra” (1921), “Sanat Telakkisi”, “Cevap” (1925), “Cevap no 2” (1930), “Cevap no 3” (1932) ve “Promete, Pipomuz, Gül, Bülbül V.S.” (1929) gibi şiirlerde, gerek Divan şiirinin gerekse çağdaşı olduğu modern Türkçe şiirin biçimlerini ve konularını yerer. Daha önce değinildiği gibi Nâzım Hikmet’e göre eski şiirin tekdüzeliği, şiirde dile getirmek istediği toplumsal gelişmelerin şiire yansımaya olanak tanımaz. Bu tutumu göz önüne alınarak, Nâzım Hikmet’in ilk dönem şiirinde kadının bir aşk öznesi / nesnesi ya da estetik bir simge olarak ortaya çıkmaması, bir yönüyle onun geleneksel yazına bir tepkisi olarak değerlendirilebilir.

Ulaşılmaz ve dokunulmaz Anadolu köylü kızını sevgili olarak betimleyen Hece şairlerinin dışında, aşk gerek Divan şiirinin, gerek Tanzimat’tan sonra başlayan ve cumhuriyet döneminde de devam eden modernleşme sürecindeki Türkçe şiirin temel konularından birini oluşturur. Aşk da çoğunlukla sevgilinin güzelliğine vurgu yapılarak anlatılır.

Nâzım Hikmet, “Sanat Telakkisi” adlı şiirde geleneksel edebiyatı “gül” ve “bülbül” mecazında somutlaştırarak çok sesli olması gerektiğini belirttiği yeni

edebiyat karşısında yerer (52) ve “Promete, Pipomuz, Gül, Bülbül V.S.” (1929)

şiiirinde bu düşüncesini dile getirir:

Güle, bülbüle, ruha, mehtaba, falan filan

karnımız tok.

Ve şimdilik

gönül işlerine vermiyoruz metelik.. (128)

Şiiirde “gül”, “bülbül”, “ruh”, “mehtap” gibi imgeler ve bunların çağrışım alanlarına, dolayısıyla “gönül işleri” olarak betimlenen aşka karşı çıkış söz

konusudur. Aynı şiiirde, “Prometenin çığlıklarını / doldurup pipomuza / kaba kıyım gibi içiyoruz” (128) dizeleri, reddedilen karşısında tercih edilen anlayışı gösterir.

Reddedilen estetik, temelde dinsel düşünce ve idealist felsefeye dayanmaktadır.

Promete, balçıktan yaratılan insana can vermek için gökyüzünden ateşi çalan ve bundan dolayı Tanrı Zeus tarafından cezalandırılan mitolojik kahramandır.

Dolayısıyla Promete şiiirde, Tanrısal olanın karşısında insani olanı temsil eder. Nâzım

Hikmet bu imgeyle, idealist felsefeye dayanan soyut sevgili tipini ve soyut aşkın şiiirin konusu oluşunu reddeder.

Nâzım Hikmet sadece geleneği karşısına almaz, geleneğe uyarak aşkı ve güzelliğin anlatımını şiiirinin merkezine alan döneminin şairlerini de yerer. “Yeni Sanat” (1930) adlı şiiirinde şöyle der:

Hey

Hey

Yeni sanatın makinalaşan şaheserini

Kuş sütüyle beslenen kuş kafana sığdıramazsın

Eski sanatın kadın kokan şiiirlerinde bulamazsın

Üç kat nasır patlayan avuçlarımın zahmetini! (754)

Şiirde sahiplenilen yeni sanatın, sanayileşmenin ve işçi sınıfının gerçeklerini yansıtabilme özelliğine dikkat çekilir. Buna karşı konumlandırılan ve reddedilen anlayış, Nâzım Hikmet tarafından “kadın kokan şiirler” olarak nitelendirilir ve eski şiire bağlı bulunanların, yeni sanatı kendi estetik ölçütleriyle değerlendiremeyecekleri ifade edilir. Şiirde aşkı merkezine alan divan geleneğinin yanı sıra, Tanzimat’la başlayan modern şiirin estetik anlayışı da sorunsallaştırılarak söz konusu şiirin, gelişmekte olan topluma seslenecek araçlardan yoksun olduğu düşüncesi öne çıkarılır. Eski şiir hakkındaki bu olumsuzlamanın, geleneğin estetik ölçütlerinin ve güzellik anlayışının reddini içerdiği söylenebilir.

Bilindiği gibi Türkçe şiirde Tanzimat’la birlikte şiirdeki güzellik anlayışı değişmeye başlar. Tanpınar, Tanzimat’la birlikte “yeni bir sevginin, yeni bir psikolojinin” şiire hâkim olmaya başladığını belirtir (269). Laurent Mignon da geleneksel edebiyatta güzelliğe duyulan ilginin, güzelliğin kaynağı olan Allah’a yönelik olduğunu, Tanzimat’la birlikte ilahî güzelliğe duyulan ilginin dünyevi ve bedensel güzelliğe kaydığını ifade eder (14). “Tanzimat’ın ikinci aşamasında Fransa’da ortaya çıkmış olan *Parnasse* adlı şiir akımının estetik kaidelerinin kabul edilişi ile fiziksel güzelliğin kutsan[dığını]” (14) söyleyen Mignon, Recai-zade Mahmut Ekrem’in, şiirin konusu olarak doğa ve güzelliği ön plana çıkardığını ifade eder (17). Recai-zade Mahmut Ekrem, *Talim-i Edebiyat*’ta “doğanın yanı sıra kadınların asıl güzellik kaynağı ve böylece bütün sanatkârların ilham kaynakları olduklarını yaz”ar. Bu şekilde “kadının bedeni ve bedensel güzelliği şiirde önemli bir konu ol[ur]” (Mignon 17).

Tanzimat’tan sonra Türkçe şiirde, geleneğin klişe sevgili tipinden uzaklaşıp hayattaki gerçek kadın güzelliğinin sanata yansmasıyla, yeni bir sevgili tipinin yaratıldığı görülür. Recai-zade Mahmut Ekrem, “şiirin tek gayesi[ni] güzellik”

(Akyüz 50) olarak belirlerken, Abdülhak Hamit, eşi Fatma hanım'ın ölümü üzerine “Makber” adlı şiiri, Ermeni şair Garbis Fikri de eşi için “*Yapraklar Dökülürken*” ve “*Aşkımız*” adlı şiirleri yazar (Mignon 67). Böylelikle somut ve gerçek bir kadın ve aileye ilişkin konular, ilk kez şiirde yer alır. Tanpınar'ın dediği gibi “ölen genç kız, ölen sevgili, ölen eş şiirin bütün bir tarafı ol[ur]” (272). Çoğunlukla bireysel duyguları şiirde yansıtan Servet-i Fünun şairlerinde de, “aşk” ve “aile hayatı”, “tabiat”ın yanı sıra şiirin başlıca temalarını oluşturur (Akyüz 94).

Yeni şiirde, Divan edebiyatının soyut sevgili tipi yerine maddi varlığı ve bedensel güzelliği olan bir sevgili tipi betimlenmesine karşın, söz konusu sevgilinin sosyal yaşamın içinde, gerçek bir zaman ve mekânda kendisine ulaşılabilen bir sevgili olmadığı görülür. Recai-zade Mahmut Ekrem şiirlerinde “hatırlamak veya darılmak için sev[er]” (Tanpınar 482). Abdülhak Hamit'in eşinin ölümü üzerine yazdığı “Makber” birlikte yaşam yerine ölüme yoğunlaşırken, “bir nevi tezat ve şüphe dolu metafiziğe hatta bir ebedî adalet fikrine geç[er]” (Tanpınar 538-39).

Şiirde aşkın ve kadının bu biçimde betimlenmesi Nâzım Hikmet döneminin şairlerinden olan Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in şiirlerinde de sürer. Ahmet Haşim'de kadın, uzak bir mekânda ve çoğunlukla maddi varlığı belirsizleşecek kadar soyuttur. Şükran Kurdakul, Ahmet Haşim'in “yaşanmamış aşkların, gerçek olmayan sevgilerin, şiirlerini” (*Çağdaş Türk Edebiyatı 1* 199) yazdığını dile getirir. Şiirlerinde kadını ve aşkı, hüznü ve gamı anlatan simgeler gibi kullanan Ahmet Haşim, Mignon'un deyişiyle “muhayyel” (36) bir sevgili tipi çizer.

Yahya Kemal'in şiirlerinde de aşkın başat temalardan biri olduğu görülür. Yahya Kemal, şiirinde aşkı betimlerken divan edebiyatından etkilenmiş olmasına rağmen, söz konusu edebiyatla önemli ayrılıklar göstermiştir. Mignon, bu ayrımı, Divan şiirindeki “gelecekte gerçekleşecek olan bir visal, ilahî sevgili ile birleşme

arzusu”nun, Yahya Kemal’in şiirinde “visalin geçmişte kalmış olması”yla (34) açıklar. Yahya Kemal’in şiirinde aşkın öznesi toplumla ilişki içinde değildir. Sevgiliden ayrıldıktan sonra toplumla ilişkiye geçmez, sadece ayrılığın duygusal izlerini taşır ve yalnızdır (35). Yahya Kemal’in aşk şiirleri geçmişte kalmış bir “vuslatın özlemi”ni dile getirir (37).

Nâzım Hikmet, aşk ve kadın temalarını, bu temaların başat olduğu, çoğunlukla toplumdaki soyutlanmış bir biçimde bireysel arzu ve özlemlerin ifadesi olarak belirlediği bir şiirsel geleneği, bu geleneğin arka planındaki düşünce yapısını ve yansıttığı toplumsal sınıfları göz önünde bulundurarak reddeder. Bu noktada ilk dönem şiirlerinde aşkın şiire konu edilmemesinin, Nâzım Hikmet’in çevresinde kadını ve aşkı gerçekliğiyle ve toplumcu ideolojiyle uyum içinde yansıtan bir örneğin bulunmamasıyla ilişkili olduğu söylenebilir.

Nâzım Hikmet’in, Piraye ile tanışması onun şiirinde yeni bir dönemi başlatır. Kadına yazılmış şiirler artık onun şiirinde önemli bir yer tutmaya başlar. Piraye’yle ilişkisi, Nâzım Hikmet’in aşk anlayışında ciddi değişikliklere yol açar. Nâzım Hikmet, Memet Fuat’a yazdığı bir mektupta bu konuda şunları söyler:

Annemi tanıyınca kadar muhteva meselesinde bir bakıma sekterdim. Mesela, insanlar arasındaki sevgi münasebetlerini yazmazdım. Annemi tanıdıktan sonra onun yaratıcı tesiriyle bundan kurtuldum. Bir sevda şiirini, bir kavga şiiri kadar seviyor ve sayıyorum. (*Nâzım ile Piraye* 68)

Nâzım Hikmet, Piraye’ye yazdığı bir mektupta kendisine “büyük şair, üstadım” (*Nâzım ile Piraye* 175) şeklinde hitap eder. Nâzım Hikmet’in başka yerlerde de sık sık dile getirdiği Piraye’nin “hoca”lığının gerçekte ne kadar örtüştüğü, Piraye’nin şiir bilgisiyle Nâzım Hikmet’i nasıl etkilediği veya

yönlendirdiği bilinmese de bu ilişkiyle kadının, boşanana kadar Piraye'nin, Nâzım Hikmet'in şiirinin en önemli teması hâline geldiği görülür.

Aşk şiirleri yazmaya başlaması Nâzım Hikmet'in gelenekle uzlaşması anlamını taşımaz. Tersine o şiirlerindeki kadın imgesiyle Türkçe şiirin estetik ölçütlerini alt üst eder. Burada en önemli nokta, sayıca çokluğuna rağmen kadını ve aşkı konu edinen şiirlerde kadının, güzelliğin kaynağı ve simgesi olarak görülmemesi, estetik bir ölçüt biçiminde konumlandırılmamasıdır. Bu tutum, divan edebiyatının Tanrı merkezli güzelliğe ulaşma ve onu ifade etme kaygısının ve Recai-zade Mahmut Ekrem'le başlayan, kadını güzelliğin kaynağı olarak gören çağdaş aşk anlayışının olumsuzlanması anlamına gelir.

Nâzım Hikmet, Piraye'ye yazdığı aşk şiirlerinde bir “dilber”, bir “maşuka” ya da bir “güzel” betimlemez. Nâzım Hikmet'in farklı bir güzellik anlayışına sahip olduğu ve Türkçe şiir geleneğinde olduğu gibi güzelliği betimleme kaygısının olmadığı söylenebilir. Onun için aşk, yaşamın oluşu ve akışı içinde bir gerçekliktir. İdealize edilmiş, güzelliği abartılmış bir sevgili söz konusu değildir. Tersine sevgiliyi zaman zaman, ideal bir sevgili için kusur sayılabilecek özellikleriyle betimler. “1945 yılı Aralık ayının dördü”nde, Piraye'ye yazılmış şiirdeki, “kaldır, öpülesi çizgilerle kırışık, beyaz, geniş alnını” (634) dizesinde sevgili, ideal bir sevgilide görülemeyecek olan kırışık bir alna sahip olmakla nitelenirken, soyut güzelliğiyle değil, yaşamın gerçekliğinin kendisinde oluşturduğu izlerle sevginin konusu olur.

Nâzım Hikmet şiirinde Piraye'nin şahsında somutlaşan âşık olunan kadın, sadece sevgili değildir. O aynı zamanda dost, yoldaş özellikle de anlatıcının karısıdır. Bundan dolayı şiirlerin büyük çoğunluğu “karıcığım” hitabıyla başlar. Şairin, sevdiğine toplumsal onay gerektiren aile gibi bir kurumun içinden seslenmesi, söz konusu aşkın toplumsal yönünü yansıtmanın yanı sıra, o anda yaşanan duygusal

duruma da işaret eder. Dolayısıyla aşk, geçmişin özlemi ya da gelecekteki kavuşmanın beklentisi değil, yaşanılan anın bir gerçekliği olarak karşımıza çıkar. Bu duruma işaret eden Laurent Mignon şöyle der: “Eşlerin arasındaki yakınlık, günlük hayata referanslarla ifade edilir. Hayatın kendilerini etkileyebilecek en sıradan, en ufak detaylarını paylaşırlar” (69). Nâzım Hikmet’in şiirinde betimlediği sevgilisi, fasulye pişirmek gibi gündelik olayların içindedir. Para sıkıntısı çeken, kömür bulma derdi olan biridir. Düşüncesi ve mücadelesi için hapiste olan birinin yoldaşdır. Aynı zamanda çocuklarının günlük sıkıntılarıyla uğraşan bir kadındır. Çocuk temasının aşk şiirinin bir ögesi olması aşkı, iki kişi arasında yaşanan salt duygusal bir alandan çıkararak toplumsallaştırır.

Nâzım Hikmet’in şiirinde aşkın maddi yaşamın tüm koşullarının paylaşılması üzerinden anlatılmasının, şairin materyalist anlayışıyla koşutluk içinde olduğu söylenebilir. Manevi niteliğini kaybeden aşk, maddi özellikler çerçevesinde betimlenir. Sevgilinin yemek pişirmek, el işi yapmak, piyango oynamak gibi sıradan eylemler aracılığıyla betimlenerek bayağılaştırılması, sevgiliyi maddeden soyutlayarak yücelten ve dinî bir anlam yükleyen tasavvufî aşk anlayışının ve sevgiliyi güzellik çerçevesinde idealize ederek toplumsal yaşantıdan soyutlayan elitist aşkın reddini içerir.

Nâzım Hikmet şiirinde aşkın ve sevgilinin ayırıcı yönlerinden biri, kadının tek başına aşkı ve sevgiyi kendisinde toplayacak biçimde idealize edilmemiş olmasıdır. “26 Eylül 1945” başlıklı şiirde “İnsanların çoğu bu hale düşürülmüş / namuslu, çalışkan, iyi insanlar / ve seni sevdiğim kadar sevmeye layık” (623) dizeleriyle, sosyal yaşamın içinde tanınmayan insanlara duyulan sevgi, sevgiliye duyulan sevgiyle özdeşleştirilir. “12 Aralık 1945” başlıklı şiirde de “yeni bir huy edindim hapiste: / seni sevdiğim kadar değilse de / hemen hemen ona yakın

seviyorum tabiatı” (637) dizeleriyle tabiat sevgisine vurgu yapılır. Ancak buradaki tabiat sevgisi, Recai-zade Mahmut Ekremde’de olduğu gibi doğanın, güzelliğin kaynağı olarak görülmesinden dolayı değildir. İstanbul hapishanesindeyken yazdığı “2” numaralı şiirde, “Ve dışında bu safın toprak ve sen / bana kâfi gelmiyorsunuz” (645) dizeleriyle kadın ve ona duyulan aşk, anlatıcının sınıfsal mücadelesine katılma koşuluna bağlanarak, ikincilleştirilir.

Nâzım Hikmet’in aşk şiirinde geleneksel aşk anlayışını tersyüz eden noktalardan biri de Mignon’un belirttiği gibi “cinsel arzunun aşktan ayrı olduğunu belirtmesidir” (60). Şair, “Yaşamak Kasideleri” (1937) adlı şiirde şöyle der:

Sokuldun bana.

Çıplak etin tüylü bir yemiş kabuğu gibi elimin altında.

Ne bir yürek türküsü, ne “aklı selim”,

ağaçların, kuşların, böceklerin önünde,

karımın eti üstünde

düşünüyor elim (777)

Cinselliğin kadının teniyle ifade edilmesi, toplumsal normlara göre kutsal sayılan aile mahremiyetinin aşındırılmasını ifade eder. Bunun yanı sıra, cinsel arzunun duygusal ve düşünsel bir ortak noktanın yokluğunda, salt biyolojik bir ihtiyacın şiddetli bir arzuya dönüşmesi biçiminde anlatılması, böylelikle aşktan bağımsız cinselliğin meşrulaştırılması, Türkçe şiirin güzellik anlayışının reddedildiğini ve kadının sadece aşkın öznesi / nesnesi olarak betimlendiği aşk anlayışının dönüştürüldüğünü gösterir.

Sevgilinin bağımsız bir özne olarak belirmesi, sadece âşığıyla ilişki içinde verilmemiş olması, Nâzım Hikmet şiirinin ayırt edici özelliklerinden biridir. Sevgili sadece şairin duyguları, arzuları, özlemleri ve üzüntüleriyle, şairin kendisiyle var

olmaz, şairden bağımsız bir benliği, yaşamı bulunur. *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri* ve Piraye'nin, Nâzım Hikmet'e yazdığı mektupların, Nâzım Hikmet tarafından şiirleştirilmesiyle oluşan *Ayşe'nin Mektupları*, kadın ve erkeğin karşılıklı özneler biçiminde konumlandırıldıkları metinler olarak değerlendirilebilir. "8 Ekim 1945" başlıklı şiirde erkeğin kıskançlığı söz konusu edilirken (627), Ayşe'nin "39" numaralı mektubunda, bu kıskançlığa kadının nasıl baktığı ortaya konulur. Kadının hapiste olması durumunda erkeğin onu aldatacak olması, yani erkeğin kendi özelliklerinden hareketle sanrılara düşerek kadını kıskanması yerilir (859).

Nâzım Hikmet'in söz konusu şiirlerinde, sevgilinin, sevginin nesnesi olmak yerine seven bir özneye dönüşmesi bu şiirlerin en çarpıcı özelliklerinden biridir. Kadın sadece sevilen bir konumda değildir. Dolayısıyla şiir de sadece erkeğin kadına yönelik duygularının ifade alanı olmaktan çıkar. Tersine "47" numaralı şiirdeki "şimdiye kadar olmadığım gibi âşığım sana" (865) dizesinde olduğu gibi âşık olarak kadın da erkeğe yönelik duygularını dile getirme olanağına sahip olur. Kadın sadece âşık olmakla yetinmez, aynı zamanda sevdiği erkekle cinsel birlikteliği "en dehşetli hakkı" (862) olarak görür. Dolayısıyla kadın artık sadece cinsel arzusunun nesnesi değildir. Sevgili, cinsel arzusunu herhangi bir engellemeyle karşılaşmadan dile getirebilen bir öznedir.

Ayşe'nin Mektupları'nda kadın, yazarın, anlatıcının ve âşığın denetlemeye, bastırmaya ya da etkilemeye çalışmadığı, güçlü ve özgür bir sese sahiptir. Aşk zaman dışı izlenimi verecek bir sürekliliğe sahip değildir. Sevdiği erkeğin olumsuz davranışları karşısında kızgınlığını dile getirebilmekte ve onu sevmediğini ilan edebilmektedir ("39" numaralı şiir 859).

Seven ve sevilen bir özne olarak kurulan kadın, erkeğin aşk anlayışını sorgular ve eleştirir. Nâzım Hikmet'in özellikle hapiste iken sık sık Piraye'den

kendisine olan sevgisini dile getirmesini istediği bilinir. Fakat Piraye, şairin bu konudaki isteklerine olumlu yanıt vermez. “Açığa vurmadan” içten sevmeyi tercih ettiğini belirtir (“37” numaralı şiir 858). Aşkını ilan etmeyi komik bulduğunu ifade eder (“35” numaralı şiir 856) ve şöyle der:

Ben aşkı: hürmet

muhabbet

sadakat

diye anlarım[...]

halbuki aşk sadece muhabbet sende. (“39” numaralı şiir 859)

Yukarıdaki şiirde kadın ve erkeğin aşka bakışlarının karşılaştırılmış olduğu görülür. Kadın aşkı saygı, sevgi ve bağlılık biçiminde algıladığını dile getirirken, erkeğin, aşkı sevgiyle sınırlaması kadının sözleriyle yerilir. Erkeğin aşk anlayışının, kadının bakış açısıyla yerilmiş olması önemli bir olgudur. Şairin aşkı ön plana çıkaran ve bunun dile getirilmesini isteyen yaklaşımının sevilen kadının sözleriyle eleştirilmesi, kadının aşk şiirinde bağımsız bir özne olarak kurulmasının, dolayısıyla kendi koşulları içinde bir gerçekliğe sahip olmasının önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

C. Toplumcu Aşk

Önceki bölümlerde Nâzım Hikmet’in, Piraye’ye olan aşkını ifade ederken, tasavvufi aşk anlayışını dönüştürerek, Tanrı aşkı yerine birey aşkını yerleştirdiği, siyasal ideolojisi ve sanat anlayışıyla koşutluk içinde Divan şiirinin ve modern Türkçe şiirin aşk anlayışlarını olumsuzlayarak yeni bir sevgili tipi ortaya koyduğu vurgulanmıştı. Nâzım Hikmet, farklı toplumsal sınıfların sesini şiire taşıma iddiasına

ve toplumdan soyutlanmış aşk anlayışına karşı çıkışına rağmen, zaman zaman bireyci olmakla suçlanmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Nâzım Hikmet'in tüm toplumcu iddialarına rağmen Türk edebiyatındaki en bireyci şairlerden biri olduğunu ileri sürerken (aktaran Sülker 97) Hikmet Kıvılcımlı, onun şiiri hakkında şu değerlendirmeyi yapar: “Şair Nâzım Hikmet'in şiirlerine vermek istediği sözde Marksist şekli, iğreti bir gömlek gibi soyup atın. Altında Babıâli kaldırımlarında her dakika rastladığınız, bir küçük burjuva şairliği fırlayıp çıkacaktır”. (*Romantik Komünist* 119)

Nâzım Hikmet, Piraye ile tanıştıktan sonra şiirlerini onun için yazar, birçok eserini ona adar. Piraye, Nâzım Hikmet'e yazdığı bir mektupta “bütün eserlerinde benden bir parça var” (*Nâzım ile Piraye* 74) diyerek kendisinin, Nâzım Hikmet'in şiirindeki önemini dile getirir. Peki, Saime Göksu ve Edwards Timms'in söyleyişleriyle, Nâzım Hikmet şiirinde “Piraye'nin hayali varlığı[nın] en güçlü motif olarak kal[ması]” (*Romantik Komünist* 214), başka bir deyişle bireysel tecrübesine dayanan gerçek bir kadına duyduğu aşkın, şiirinin başat konusu olması, onu bireyci bir şair yapmakta mıdır? Yoksa Nâzım Hikmet şiirde kendi yaşantısına dayanan bir aşkı ifade ederken, siyasal tutumu ve sanat anlayışına uygun olarak toplumcu bir aşk anlayışı geliştirebilmiş midir?

Bu soruları şiirde öznellik, evrensellik ve birey, toplum ilişkisi çerçevesinde tartışmak mümkündür. Theodor W. Adorno “Lirik Şiir ve Toplum” başlıklı makalesinde “toplumun, kendisi[nin] de sadece bireyler sayesinde, özlerini oluşturduğu bireyler sayesinde ortaya çıkmakta ve sürüp gitmekte” (123-124) olduğunu söyler. Toplum ve birey arasındaki bu ilişki göz önünde bulundurulduğunda bireye ilişkin olanın, bireyci olmak durumunda olduğu şeklindeki bir varsayımın yanlış olduğu söylenebilir. Adorno, aynı makalesinde şiirin

tözünün “sadece bireysel itelerin ve deneyimlerin dile gelişi” olmadığını belirtir. Ona göre şiir, bireysel yaşantılara “estetik biçim veril[erek]” (116) evrensel olana açılabilir. Dolayısıyla bireysel olanla, evrensel olan arasında zorunlu bir zıtlık söz konusu değildir. Adorno’nun belirttiği gibi “son derece tikel olan hiçbir şey[...] insani olanı engelleme[k]” (116) durumunda değildir. Tersine birey üzerinden evrensel olana ulaşmak mümkündür.

Edebiyatta nesnelliğe ulaşma çabasının, öznel deneyimlere dayanmak durumunda olduğu söylenebilir. Şiirde doğayı, tarihi ve toplumu algılayan, değerlendiren ve belli bir bakış açısıyla estetize eden bir öznenin sesi vardır. Hiçbir öznenin gerçeği bütünüyle nesnel bir biçimde algılaması ve yansıtması mümkün değildir. Şair kendi bireysel deneyimlerinden hareket etmek durumundadır ve bu, onun eserini oluşturan temel etkenlerden biridir. Marksist eleştirmen Georg Lukacs da, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitabında “edebiyat[ın] gerçek yaşantıya dayan[dığını]” (121) ifade ederek, “bir yazarın büyüklüğü[nü] gerçeklik yaşantısının derinliğine ve zenginliğine bağ[ar]” (153).

Bireyden ve onun yaşantısından söz etmenin bireyci olmayı zorunlu kılmadığı, tersine bireysel yaşantının şiirde önemli bir olgu olduğu saptandıktan sonra, şiirde öznelci / bireyci ya da toplumcu olmanın, öznenin kurulma özelliklerine ve bireysel yaşantının sunulma biçimine bağlı olduğu söylenebilir. Lukacs, “şiirin başarılı olabilmesi için sadece dizginsiz bir öznellekle beslenmesi[nin] yetmeye[ceğini]” belirtir ve hayatı “şiirin çıkış noktası” olarak gösterir (145). Ona göre hayatın kendisine dayanmayan ve şairin düşlerinden kaynaklanan şiir, yaşamın parçalı olarak algılanması anlamına gelir (145). Lukacs’ın bu düşüncesine dayanarak Nâzım Hikmet’in, Piraye’ye yazdığı ve gündelik yaşamın gerçekleri çerçevesinde

örülen şiirlerini, öznel ve bireyci olarak değerlendirmek bir yana, gerçeği tarihsel ve toplumsal bütünlüğüyle yansıtmaya çabası olarak okumak daha doğru görünmektedir.

Lukacs aynı kitabında şiirin, “gerçekliğin betimlenmesini” içermesi gerektiğini belirtir ve şiirin gerçekliği yansıtmaya yolunun, “roman ve oyun türleriyle aynı sanat yasalarına uy[mak]” (145) durumunda olduğunu ifade eder. Lukacs’ın bu yaklaşımı Nâzım Hikmet’in şiirindeki aşkın niteliğini tartışırken, onun toplumcu gerçekçi roman için koyduğu ölçütlerden hareket etme olanağı sağlar.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın temel özelliklerinden biri toplumcu ideolojiye katkıda bulunan olumlu tiplerin çizilmesidir. Bir önceki bölümde *Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri*’nde Nâzım Hikmet’in, *Ayşe’nin Mektupları*’nda Piraye’nin, aşkın bağımsız özneleri olarak kurulduğu ifade edilmişti. Buna dayanarak Nâzım Hikmet’i ve Piraye’yi toplumcu bir aşk öyküsünün kahramanları ve toplumcu aşkı yansıtan tipler olarak değerlendirmek mümkündür. Nitekim Nâzım Hikmet de, Piraye’ye yazdığı bir mektupta aşklarının toplum tarafından konuşulacağını belirterek söz konusu aşkın toplumsal yönüne dikkat çeker. İnsanların aşklarına karşı, “yalnız hayranlık ve saygı duyabil[eceklerini]” (*Nâzım ile Piraye* 281) belirtir ve örnek bir aşk panoraması çizdiğinin farkında görünür.

Toplumcu edebiyatta kahramanların bireysel varoluşlarının, içine kapanık bir bireycilikte değil toplumsal ve tarihsel koşullar içinde gerçekleşmesi gerekir. Lukacs toplumcu gerçekçi eserlerden söz ederken “bireylerin yazgısı belirli toplumsal ya da tarihsel koşullar altındaki belirli insan tiplerine özgü bir yazgıdır” sözleriyle karakterlerin yaşamında toplumsal koşulların önemine dikkat çeker ve şöyle der: “Bunların yalnızlığının yanında ve ötesinde, bildiğimiz hayat, öbür insanların kavgaları ve beraberlikleri, eskiden olduğu gibi sürüp gider. Kısacası bunların yalnızlığı evrensel bir *insanlık yazgısı* değil, özgül bir toplumsal yazgıdır” (24).

Nâzım Hikmet ve Piraye aşkında biri hapiste, diğeri dışarıda olan iki öznenin yalnızlıkları söz konusudur. Ancak bu yalnızlık, “insan[ın] doğuştan yalnız, toplum dışı, başka insanlarla ilişki kurmayı başaramayan bir varlık” (Lukacs 24) olduğu biçimindeki bir inançtan kaynaklanmaz. Tersine yalnızlıkları yaşadıkları tarihsel dönemin özelliklerinden kaynaklanan bir durumdur. Yalnızlıkları felsefi bir inancın ve içe kapanıklığın değil, kendilerinin dışında gelişen olayların oluşturduğu toplumsal koşulların bir sonucudur. Buna bağlı olarak sevgiliyle yaşanan mekânsal ayrılık, içsel bir yalnızlığı ve bireyci bir aşkı beraberinde getirmez, tersine sevgiliye duyulan aşk insani ve toplumsal koşullarla birliktelik içinde gelişir:

İnsanların içindeyim seviyorum insanları
hareketi seviyorum
düşünceyi seviyorum
kavgamı seviyorum
sen bahar içinde bir insansın sevgilim

seni seviyorum. (*Yatar Bursa Kalesinde* 886)

Yukarıdaki dizeler Nâzım Hikmet’in aşk anlayışını ortaya koymak için önemli veriler sağlamaktadır. Öncelikle şiirdeki özne insanlardan yalıtılmış bir durumda değildir ve insanların içinde olmanın bilincindedir. İnsanların içinde olmak, şair tarafından katlanılan ve sıkıntı veren bir zorunluluk biçiminde algılanmaz. Tersine insanların içinde olmak arzulanan bir durum olarak görülür. Dolayısıyla insana ait eylem, düşünce ve mücadele de sevginin konusu olur. Sevgiliye duyulan aşk insana ve ona ait özelliklere duyulan sevgi dile getirildikten sonra, bunlara bağlı olarak ifade edilir. Sevgili herhangi bir sınıfa aidiyeti ya da herhangi bir özelliği dile getirilmeden, bir insan olarak sevginin ve aşkın nesnesi olur. Dolayısıyla erkek gibi, sevgili de toplumsal bir varlığa sahip olarak kurulur.

“21 Eylül 1945” başlıklı şiirde sevgilisine / karısına seslenen şair oğullarının hasta, kendisinin hapiste olduğunu belirterek, sevgilisini bu olumsuz koşullar karşısında “senin yorgun ellerinde ağır başın” (620) dizesiyle betimler. Aşk ilişkisinin toplumsal bir kurum olan aile bağlamında verilmiş olması ve sevgilinin sıkıntısının çocuğunun hastalığına ve eşinin hapiste olmasına bağlanması, sevgilinin toplum içindeki konumunu dile getirir. Yaşanan olumsuzluklar bireysel bir trajedi olarak nitelenmez. “Dünyanın hali gibi halimiz” (620) dizesiyle toplumsal yazgıya bağlanır. Aynı şiirde insanların güzel günlere ulaşacağı, oğullarının iyileşeceği, babanın hapisten çıkacağı ve buna bağlı olarak sevgilinin gözlerinin içinin güleceği belirtilirken de, “dünyanın hali gibi halimiz” dizesi tekrarlanarak sadece olumsuz durum değil, gelecek güzel yaşantılar da insani gelişime bağlanır.

Lukacs, “tipik bir kahraman[ın] çağının yaşayışına bütün kişiliği ile tepki göster[diğini] (140) belirtir ve “bu tiplerde köklü bir bireysellik köklü bir tipikliğin örgensel bütünlüğü vardır” (140) der. Lukacs’ın bu tespitine uygun olarak Nâzım Hikmet ve Piraye’nin bireysel aşkları boyunca toplumsal yaşam, diğer insanların yaşamlarından kesitler yer alır. Nâzım Hikmet, sık sık aileyle ilgili gelişmelerden söz eder. Oğul, kız, anne ve yakın akrabalar şiirin konusu olur. Nâzım Hikmet kendisine duyulan düşmanlığı, “Bursa’da havlucu Recebe”, “Karabük fabrikasında tesviyeci Hasana”, “fakir-köylü Hatçe kadına”, “ırgat Süleymana” (“7 Aralık 1945” 636) duyulan düşmanlıkla birleştirirken, farklı toplumsal kesimlerden insanları şiire taşır. “Çankırı Hapishanesi’nden Mektuplar 3” şiirinde, Çankırı’nın pazarını anlatır: “Erkekler eşeklerde / kadınlar çıplak ayaklarının üstünde geçtiler” dizeleriyle pazara inen köylüleri betimler. “Her halde iki çarşambadır pazarda: / kırmızı başörtülü / ‘kibirsiz’ İstanbulluyu aramışlardır” (675) dizelerinde olduğu gibi pazardakilerin bakış açısıyla, İstanbul’a dönmüş olan sevgilisini, pazarın ve köylülerin içinde

anımsar. Sevgilisine yazdığı “6 Aralık 1945” başlıklı şiirde, “dolaşacaktır en şanlı elbisesiyle: işçi tulumuyla / bu güzelim memlekette hürriyet...” (635) dizeleriyle siyasal ideolojisini yansıtır ve gerçek özgürlüğü işçi devrimine bağlar.

Özellikle *Ayşe'nin Mektupları*'nda, Ayşe / Piraye bireyden, aile, toplum, dünyaya doğru gelişen bir şema içinde betimlenir. Seven ve sevilen olarak Piraye, seveni ve sevdiği hapiste olan bir kadındır. Özlemle ve ümitle kocasının hapisten çıkışını ve ona kavuşmayı umar. Ancak sevgiliyle olan ayrılığın sadece duygusal dünyada izleri görünmez. Tersine bu ayrılığın pratik yaşamda getirdiği sıkıntılar ön plana çıkar. “Kömür, ekmek, filan gibi şeyler” (854) temel sıkıntılar olarak belirir. Âşık olunan kadın “bir sürü dünya münasebetsizliğiyle uğraş[mak]” (835) durumunda kalır. Sevgilinin özdeşleştiği belli bir mekânı yoktur. Ekonomik yoksunluklardan dolayı ev değiştirmek durumundadır. Yaşanılan mekânın aşkla ilgili anlatım değeri bulunmaz, tersine ekonomik sıkıntıların göstergeleriyle betimlenir:

Odam bu kadar geniş değil
ya eşyaları küçük yaptım
ya odam büyük kaçtı biraz.

Biçimsiz oldu velhasıl”. (855)

Piraye ekonomik sıkıntılarla birey olarak sadece kendisi için mücadele etmez. Kızı ve zaman zaman hapisteki kocası için de çabalar. Kendisini kızını eğitmeye çalışan bir anne (831), “dikiş filan dikip” (842) el emeğiyle para kazanmaya çalışan bir kişi olarak niteler. Piraye aile ilişkileri içinde betimlenir. Şiirlerde “kederi” (842) olarak değerlendirdiği annesi, abisi, yengesi ve dayısıyla ilişkileri söz konusudur. Ancak aileyle ilişkisine rağmen Piraye, zaman zaman yalnız bir kadın biçiminde görülür. Canı hiçbir iş görmek istemez. İçinde bir sabırsızlık ve sıkıntı vardır (847). Kendisini “dehşetli zavallı” bulur ve kendisine acır (849). “23” numaralı şiirde

kendisini tüm çevresel ilişkilerden soyutlayarak, yaşamın akışına karşı hareketsiz kalma arzusunu şu dizelerle ifade eder:

Kocacığım

Gözlerimi tavana dikerek

upuzun, sırtüstü yatmak.

Renkleri mümkün olduğu kadar silip,

sesleri mümkün olduğu kadar yumuşatmak.

Buna dehşetli ihtiyacım var.

sakin bir yerde, beyaz bir oda,

küçük bir karyola,

hayır, büyük bir karyola ve içinde ben uzanmışım,

sen başucumda oturup sessiz bekliyorsun beni. (849)

Şiirde renk ve ses gibi yaşamı imleyen simgelerin olmadığı mutlak bir yalnızlığa özlem ve yaşama tepkisizlik söz konusudur. Bu mutlak yalnızlıkta seven erkek, kadın gibi sessiz ve renksiz bir biçimde bekleme durumundadır. Sevgililer arasında harekete dair bir ilişki bulunmaz. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, söz konusu yalnızlığın Heidegger'in, "varlığın-içine-atılmışlık" (Lukacs 25) biçiminde tanımladığı felsefi bir yalnızlık olmamasıdır. Şiirde özgül bir toplumsal yaşantı sonucu oluşan yorgunluk ve buna bağlı olarak dinlenme arzusu dile getirilmiştir. Yalnızlık ve hareketsizlikle ilgili bu düşler "hep istirahata dair[dir]" (849).

Bireysel varoluşu ve ailesiyle ilişkilerinin yanı sıra Piraye'nin yaşantısının arka planında çevredeki insanların öyküleri de anlatılır. Piraye'nin hapisaneyle ilgisi sadece Nâzım Hikmet'le sınırlı değildir. Hapishanedeki diğer insanlar da bu ilişkinin bir parçası olurlar. Pahalılıktan söz ederken Süleyman adlı birinin³

³ Orhan Kemal

durumunu da sorar ve kendi sıkıntısını hapisanedekilerin sıkıntısıyla birleştirir (“40” numaralı şiir 859). “46” numaralı şiirde Fatma adlı fakir bir kadının öyküsünü anlatır. Piraye, çocukları “anne, açız” (863) diye feryat eden bu kadına ayda iki buçuk lira para verir. Kadın ise bunun karşılığında kendisine su taşıyarak Piraye’ye yardım eder. “Fakirler hiçbir şeyin altında kalmak istemez” (863) dizesiyle emeğe dayalı kazancın önemine ve dar gelirli sınıf insanın onuruna dikkat çeker.

Piraye’nin öyküsünün yanı sıra, Cemilânım’ın öyküsü ani bir ölümle sonuçlanan bir gelişim içinde verilir. Öykü, küçük burjuva özentisinin ince mizahla yerilmesi işlevini görür. Piraye’nin komşusu olan Cemilânım, on yıl önce mücevherlerini satıp kocasıyla birlikte Roma’ya giden, dönmek zorunda kalınca da iki katlı evinin bir katına yerleşip, diğer katının kirasıyla geçinen bir kadındır. Yaşı altmışa yakın olan Cemilânım’ın “ela gözlerinde kuyruklu sürmeler” vardır ve “ağzı boyalı”dır (835). Ancak Cemilânım’ın genç ve güzel görünme arzusu “tansiyonu düşük, kalbi var” (835) dizesiyle gülünçleştirilmiştir.

Cemilânım’ın burjuva özentisinin en önemli belirtisi resme olan merakıdır. Bundan dolayı alaysı bir tavırla “bir âlem” olarak değerlendirilen evi “püsküller”, “saçaklar”, “incik boncuklar”, “yağlı boya” ve “pastel” resimlerle dolu bir biçimde betimlenmiştir (835). “Sabahtan akşama kadar / [boyalarıyla] haşır neşir hatun / burnunda gözlüğü, fırçalar dişinin arasında” (836) bir biçimde resim yapmakla uğraşır. Cemilânım’ın resim merakı, resim gereçlerinin temini parodileştirilerek alaya alınır. Diğer ürünler pahalı olduğu için kırmızı saplı beş kuruşluk küçük tutkal fırçaları kullanan Cemilânım, tuvalini bile “patiskayı tutkalla üstübeçleyip” kendisi yapar (836). Böylelikle Cemilânım’ın ekonomik şartları gözler önüne serilerek ait olduğu toplumsal sınıf hatırlatılır ve burjuva özentisi yerilir.

Türkiye toplumundaki insanların yaşantısından verilen kesitler, bir yönüyle dünyadaki gelişmelere bağlanır. Böylelikle dünyadaki gelişmeler, ailesi, çevresi ve Türkiye'nin toplumsal gerçekleriyle birlikte, sevgiliyi etkileyen ve sevgilinin tepki verdiği bir yapı oluşturur. Evlerine yakın olan “Şahin Paşaların evi”ni yakan yangın, İkinci Dünya Savaşı'nı anmak için bir geçiş olarak kullanılır: “Sonra düşün ki bugün bir ev, bir şehir, bir dost değil / dünya yanıyor” (833) dizesiyle savaş dünyayı yakan bir ateş olarak nitelenir ve “harp afeti”nin ülkenin sınırlarına dayandığı ifade edilir (834).

Ayşe'nin Mektupları'nda İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili olarak, Rostof şehrinin kurtarılması (852), İtalya'nın düşmesi (865) gibi teknik bilgiler verilmesinin yanı sıra anlatıcının siyasal duruşu ve politik tavrı ön plana çıkar. “Hitler altı haftada hepsini yenecek” söylentilerine, “Zor yener / Eceli gelen köpek...” (843) sözleriyle tavrını açığa vurur. Hitler'in başarılı olamayacağına inancını, onun karşısında savaşılan insanların ümidine bağlar (843). Burada evrensel olan, tüm dünyayı ilgilendiren bir sorun yerel ve bireysel olanla birleştirilir. Ümidin yenilmeyeceğine, dolayısıyla Almanların savaşı kazanamayacağına olan inanca, hapisanedekilerin karıları—Piraye de bunlardan biridir—ve anneleri tanık gösterilir (843). Böylelikle bireysel kurtuluşa olan inançla, dünyanın kurtuluşuna olan inanç aynı düzlemde ifade imkânı bulur. Benzer bir durum Stalingrad direnişiyle ilgili anlatımda da söz konusudur:

Stalingrad dayanıyor hâlâ:

mevsim meselesi diyorlar,

yalan,

dayanmak meselesi,

dayanmanın ne olduğunu anneler bilir,

bir anne gibi dayanıyor bu şehir. (860-61)

Şiirde savaş açık siyasi bir tavırla ve belli bir perspektifle anlatılmıştır. Stalingrad'ın dayanmasını dış koşullara bağlayan yaklaşım eleştirilerek, insani yön ön plana çıkarılmış ve Stalingrad'ın düşmemesi, insan direncine olan inançla açıklanmıştır.

Görüldüğü gibi Nâzım Hikmet şiirinde bireysel olan, toplumsal olanla ilişki içindedir. Bireysel varoluşun toplumsal bir çevren içinde kurulması toplumcu edebiyatın özelliklerinden biridir. Bu konuya değinen Gennadiy Pospelov *Edebiyat Bilimi* adlı kitabında şöyle der: “Yaşamın özgül kişisel olguları ancak toplumun en asal yanlarıyla bağlantılı iseler ve bu kişisel olgular, sanat eserinde o asal yanların özel önemliliğini görünürleştiriyorlarsa, o zaman genel bir anlam kazanırlar” (500). Pospelov'un bu düşüncesiyle koşutluk içinde Nâzım Hikmet aşkının öznelinin bireyselliklerinin, toplumsal ve evrensel olanla ilişki içinde olduğu görülür. Birey yaşantısı üzerindeki etkileri gösterilerek, toplumsal ve siyasal gelişmelerin önemi vurgulanır.

Toplumcu edebiyat anlayışında perspektifin önemli bir yeri vardır. “Perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler” (38) diyen Lukacs, Toplumcu eserin ayırt edici özelliğini toplumcu bir perspektifinin olması (67) olarak tespit eder. Nâzım Hikmet'in aşkı anlatan şiirlerinde de şiiri oluşturan öğelerin seçiminde toplumcu bir perspektifin etkili olduğu görülür. Nâzım Hikmet'in aşkında ön plandaki bireyselliğin arkasında toplumcu bir bilinç bulunur.

“13 Kasım 1945” başlıklı şiirde sevgilinin mekânı olan İstanbul, aynı zamanda “namuslu, çalışkan, fakir insanların şehri” olarak betimlenir (633). “Sahici İstanbul” aşkın toplumsal gerçeklerden soyutlanarak yaşandığı bir yer olmaktan çıkar. Milleti kırıp geçiren tarif edilemez bir sefalet içinde verem illetiyle mücadele

eder. Şair İstanbul'un bu gerçekliğini, sevgilinin hayaliyle birleştirerek gözlerinde taşır. Aşkıyla toplumsal trajedi arasında bir bağ kurar. Böylece aşk şiiri, insan gerçekliğinin ve acılarının anlatıldığı bir alan hâline gelir. "14 Aralık 1945" başlıklı şiirde de sevgili ve İstanbul eşit ölçüde şairin merakının konusu olur. Sevgilinin kış koşulları ve ekonomik yoksunluk karşısındaki durumu ülkedeki ve dünyadaki benzer durumda olanların yazgısıyla birleştirilir: "Yarı aç, yarı tok üşümek: / dünyada, memleketimizde ve şehrimizde / bu işte de çoğunluk bizde... (638).

Nâzım Hikmet'in İstanbul'u "sahici" olarak nitelemesi ve onu toplumsal trajedinin yaşandığı bir mekân biçiminde sunması, İstanbul'u sadece aşkın yaşandığı bir mekân olarak algılayan şairlere karşı çıkışı ifade eder. Nâzım Hikmet'in sık sık eleştirdiği Yahya Kemal'in şiirlerinde, İstanbul aşkın mekânı olarak görülür. Şairin elitist şiir anlayışına uygun olarak, İstanbul'da aşkın geçtiği mekânlar "belli bir toplumsal kesim ile özdeşleş[miş]" mekânlardır (Mignon 31). Bu mekânların "ortak özelliği Osmanlı yönetici sınıfı ile bağlantılı ve sayfiye yerleri olmalarıdır" (31). Yahya Kemal şiirinde İstanbul, üst sınıfla özdeşleşen Bebek, Çamlıca, Kandilli ve Göksu gibi yerlerle ifade edilir. Bunun tersine Nâzım Hikmet'in "sahici İstanbul"u, kimliğini mekânlarla değil, toplumun alt kesiminden insanların trajedileriyle kazanır.

Nâzım Hikmet'in aşkı anlattığı şiirlerde "devrimci bir romantizm" in varlığı görülür. Pospelov, devrimci romantizmin "geleceğe yönelik iyimser inancı" (504) barındırdığını belirtir. Tüm olumsuzluklara karşın, Nâzım Hikmet'in aşkının önemli özelliklerinden biri geleceğe yönelik ümidin aşka eşlik etmesidir. Aşk, tutuklu bulunan şairin geleceğe ilişkin ümidinin kaynağı ve şairi yaşama bağlayan bir güç olarak ortaya çıkar. "30 Eylül 1945" başlıklı şiirde sevgili, "Seni düşünmek güzel şey / ümitli şey" (623) dizeleriyle ümidin kaynağı olarak konumlandırılır. "25 Eylül 1945" başlıklı şiirde de şöyle denir: "Yaşamak: ümitli bir iştir, sevgilim, / yaşamak :

/ seni sevmek gibi ciddi bir iştir...” (622). Yukarıdaki dizelerde yaşam, ümit ve aşk arasında bir bağ kurulur. Aşkın geleceğe yönelik ümidin kaynağı olarak işlev görmesi aynı zamanda aşkın, Nâzım Hikmet’in şiirinde, arzulanan bir gelecek kurma amacıyla girişilen siyasi mücadelenin itici gücü ve simgesi hâline gelmesine yol açar. Bu tutum, toplumcu edebiyatın, “bütün güçlerini yepyeni bir geleceği kurmaya adanmış, ruh ve ahlak yapıları bu özellikleriyle belirlenen insanları [...] yansıtmı” (Lukacs 108) ilkesiyle örtüşür. Nâzım Hikmet, “Yine Ölüme Dair” (1939) başlıklı şiirinde şöyle der:

seninle biz
birbirimizi
ve insanların en büyük davasını sevebildik
–dövüştük onun uğruna–,
“yaşadık”
diyebiliriz. (652)

Şiirde aşk siyasal mücadeleyle özdeşleşmiştir. Kadına / erkeğe duyulan aşkla “dava”ya duyulan aşk arasında koşutluk kurulmuş, aşk, yaşam ve siyasal mücadele birbirini tamamlayan bir biçimde değerlendirilmiştir.

Yukarıda görüldüğü gibi Nâzım Hikmet’in aşk şiirlerinde yeni bir dünya yaratmak için verilen bir mücadele söz konusudur. Şiirlerinde Pospelov’un toplumcu eserdeki “romantik yönseme”nin, “başka ve yeni olan bir yaşam ve yaratış temelinde gerçekleştiği” (505) şeklindeki saptamasına uygun olarak geleceğe yönelik yaratıcı bir eylemlilik söz konusudur. “Yirminci Asra Dair” (1941) başlıklı şiirde içinde yaşanılan tarihsel gerçekliğin farkında ve bu yüzyılın kendisine yüklediği sorumluluğun bilincinde olan şair, dünyadaki siyasal mücadelede “taraf” olarak “yeni bir âlem için [dövüşmeyi]” (718) üstlenir ve şöyle der: “Ve son gülenleri güzel

gülecek olan yirminci asır / senin gözlerin gibi, Hatçem / güneşli olacaktır... (718).
“5 Aralık 1945” başlıklı şiirde de “Ve senin alnın gibi hür, ferah ve ümitli bir alem /
kuracağız Piraye’ m...” (635) dizelerini yazar. Burada sevgilinin bedeni artık aşkın ve
cinsel arzunun yöneldiği bir nesne olmaktan çıkar. Geleceğe yönelik inancın,
kazanılacağına inanılan siyasal mücadelenin ve kurulacak yeni toplumsal düzenin
simgesi hâline gelir.

Kuşkusuz Nâzım Hikmet ve Piraye aşkı gerçek yaşantıya dayanan bir
ilişkinin şiirleşmesidir. Ancak şimdiye kadar yapılan değerlendirmeler doğrultusunda
şairin bu ilişkiyi, ideolojik tutumu ve estetik anlayışı doğrultusunda şiire konu
ederek, öncelikle tasavvufi edebiyatın Tanrı’ya yönelen aşkını maddi aşka
dönüştürdüğü söylenebilir. Bu durum aynı zamanda Divan şiirinde aşkın bir diğer
nesnesi olan siyasi otoritenin de reddini içerir. Geleneksel aşk anlayışını ve bu aşk
anlayışının beraberinde getirdiği otorite biçimlerini reddeden Nâzım Hikmet, birey
aşkından Tanrı aşkına gitmeyi, birey aşkından toplum aşkına gitmek şeklinde
dönüştürür. İdeolojisine paralel olarak ilk dönem şiirinde aşka olumsuz bir yaklaşım
sergileyen Nâzım Hikmet, Divan şiirinin ve modernleşme sürecindeki Türkçe şiirin
güzellik anlayışına karşıt bir sevgili tipi çizerek, sevgiliyi toplumsal gerçekliğin
içinde bir özne olarak kurar. Ancak Nâzım Hikmet’in aşk şiirindeki ben—ister
“âşık”, ister “maşuk” olsun—kendisini kolektif olana ve evrenselliğe karşı
tanımlayan ve dışı vuran bir ben değildir. Tersine şiirdeki ben kolektif olan,
toplumsal ve insani olan içinden tanımlanmıştır ve aşk geleceğe yönelik “devrimci
bir romantizmi” içermektedir. Dolayısıyla Nâzım Hikmet’in aşk şiirlerinde aşk ile
siyasal ve toplumsal alan arasında sıkı bir ilişki kurulduğu söylenebilir.

III. BÖLÜM

CEGERXWÎN ŞİİRİNDE GELENEKSEL KÜRTÇE ŞİİRDEKİ AŞKIN

DÖNÜŞÜMÜ: TANRI AŞKINDAN VATAN AŞKINA

Daha önce belirtildiği gibi Kürtçe şiir, 20. yüzyılın başlarından itibaren klasik şiirin egemenliğinin kırılmasıyla yenileşme evresine girer. Gelenekten kopuşun temel noktalarından biri klasik şiirin aşk anlayışının değişmeye başlamasıdır. Yenileşme sürecinde Cegerxwîn, bir yandan toplumsal konuları şiire taşıırken, öte yandan klasik imgeleri farklı bağlamlarda kullanarak şiirdeki değişimlere öncülük eder. Cegerxwîn, klasik şiirdeki tasavvufi arka plana dayanan aşk anlayışını ve buna göre betimlenen sevgiliyi, Marksist ve milliyetçi anlayışıyla koşutluk içinde maddileştirir. Onun şiirinde aşk, dinî karakterini gerçek bir kadına yönelir. Şiirinde somut bir aşk anlayışı benimseyen yitirerek bedeniyle var olan Cegerxwîn bir taraftan da vatan aşkını öne çıkarır. Bu şekilde kadın onun şiirinde Kürt ulusal kimliğinin inşasının simgesel düzeyde aracı olur.

A. Geleneksel Maşuktan Vatan Aşkına

Kürtçe edebiyat hakkında yapılmış çalışmaların yetersizliği nedeniyle geleneksel Kürtçe şiirdeki aşk anlayışı, sevgilinin betimlenme biçimleri, cinsiyeti, bunların dinî ve siyasi göndermeleri hakkında kapsayıcı bir değerlendirmede bulunmak güçtür. Ancak genel olarak Kürtçe klasik şiirin büyük oranda İran, kısmen de Osmanlı şiir gelenekleriyle etkileşim içinde doğup geliştiği söylenebilir. Klasik şiirin en belirgin anlatım özelliklerinden biri, bilinen mecazlar ve mazmunlarla bir güzelin betimlenmesi ve ona duyulan aşkın ifade edilmesidir. Klasik Kürtçe şiirin mecaz ve mazmunları, bu şiirin İran ve Osmanlı şiiriyle aynı kültürel coğrafyada bulunmasından ve onlar gibi dinî ve tasavvufi arka plana dayanmış olmasından dolayı, İran ve Osmanlı şiir geleneklerindeki mazmunlarla örtüşür. Klasik Kürtçe şiirde de gül-bülbül, pervane-şem', şarap, mey, meyhane, pir gibi mecazlar çerçevesinde bir aşk anlatımının varlığı görülür. Âşık ve maşuk ilişkisi yürek (*dîl*), zülûf, servi, sülûn, ok, gamze gibi mecazlarla anlatılır. Leyla ile Mecnun, Yusuf ile Züleyha, Şeyh San'an gibi efsanevi aşk anlatıları klasik Kürtçe şiirde de önemli bir yer tutar. Bu şiirde de cam-ı Cem, Hüsrev, Rüstem, Anka kuşu gibi Osmanlı ve İran şiiriyle benzer mitolojik imgeler kullanılır.

Klasik Kürtçe şiirde de İslam mistisizminin etkisindeki diğer şiir gelenekleriyle paralellik içinde sembolik bir aşk anlatımı söz konusudur. Kadri Yıldırım "Berhemên Xanî ji Aliyê Sembolizmê ve" (Sembolik Açından Xanî 'in Eserleri) başlıklı bildirisinde Doğu mistisizminde olduğu gibi, klasik Kürtçe şiirde de sembolik bir aşk anlatımının varlığından söz eder ve sembolizmi; aşk, şarap, flora, fauna alanlarında kullanılan imgelerin, sözlük anlamlarının ötesinde mistik anlamlar taşıması biçiminde yorumlar. Ehmedê Xanî'in eserlerinden yola çıkarak klasik şiirdeki aşkın sembolizmini değerlendiren Yıldırım, dilber, mahbup, dilara, huri gibi

sevgilinin isimleri; yüz, hat, ben, dudak, ebru, zülûf, kâkûl gibi güzelliğini dile getiren organlar, mey, bade, sehba, ukar, bağıın kızı gibi şarap isimleri, saki, muğbeççe, harabat gibi şarap içen ve içilen yer isimleri, fincan, şahkase cam gibi kadeh isimleriyle sembolik bir aşkın anlatıldığını dile getirir.

Yıldırım söz konusu yazısında klasik Kürtçe şiirin “flora” ve “fauna”sından söz eder. Serv, selvi, çınar gibi ağaçların, bağ ve bahçelerin, gül, sümbül, erguvan, süsen gibi çiçeklerin klasik şiirin “flora”sını, aşk sembolizminde kullanılan bülbül, kumru, yılan, ejderha gibi hayvan isimlerinin ise klasik şiirin “fauna”sını oluşturduğunu dile getirir. Klasik şiirin florası ve faunası sevgilinin betimlenmesi ve ona karşı duyulan aşkın anlatılması için kullanılır. Örneğin gül sevgilinin yüzünü; sümbül, saçlarını; menekşe, saçlardaki büklümleri; erguvan, dudakları; nergis gözlerini imler. Bülbül, sevgilisinin derdinden inleyen aşığı; kumru, muhabbeti; yılan, zülûfleri; akrep, sevgilinin öldürücü bakışlarını dile getirir.

Kadri Yıldırım, klasik şiirde yukarıda sözü edilen imgelerle anlatılan bir mücadelenin söz konusu olduğunu ifade eder ve klasik şiirin mistik karakterini vurgulayarak mücadelenin, “vahdet ordusu” ile “kesret ordusu” arasında olduğuna dikkat çeker. Söz konusu mücadelenin sevgilinin yüzündeki güzellik öğeleri üzerinden gerçekleştiğini söyler. Buna göre yüz, ben, hat “vahdet”i; ebru, saç ve kâkûl “kesret”i temsil eder. Ehmedê Xanî'nin aşağıdaki beyti sevgilinin yüzündeki “vahdet” ve “kesret” savaşını örneklemektedir: “Xemrî û qişt û zulf û xal, hemyan li ser ruxsarê al / Dîger hebun ceng û cîdal, lêk aniya bûn sef bi sef”. (Kâkûl, zülûf, sarı tüyler ve benler, kırmızı yüzün üzerinde / Saf saf durmuşlardı ve çetin bir savaş vardı).

Bu konuda çalışma yapılmamış olmasına karşın, bazı örnekler üzerinden geleneksel Kürtçe şiirde aşkın, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Walter G. Andrews'un,

Osmanlı şiirinde aşkın dinî ve siyasi göndermeleri hakkında yaptıkları saptamaya paralel bir anlama sahip olduğu söylenebilir. Tanpınar eski şiirde aşkın biri toplumsal, diğeri dinî ve tasavvufi anlam olmak üzere iki katmanlı bir “istiare” (9) olduğunu dile getirir. Andrews de buna benzer bir yorumla Divan şiirinde “tasavvufun ve dinin sesi” ile “iktidar ve otoritenin sesi”nin duyulabildiğini ifade eder. Divan şiirinin “tasavvufi bir varoluş görüşünü yansıttığı[nı]” (83) belirterek dinî ve tasavvufi örüntüye dikkat çeker. Söz konusu şiir geleneğinin “bireyin padişah karşısındaki psikolojik ve davranışsal rolünün oluşturulmasına katkıda bulun[duğunu]” (120) söyleyerek, siyasi otoritenin sağlanmasında şiirin rolüne vurgu yapar.

Klasik Kürtçe şiirde de dinî / tasavvufi düşüncenin yoğun izlerinin görüldüğü, buna paralel olarak “müteal” (Tanpınar 9) bir aşkın söz konusu olduğu söylenebilir. Daha önce değinildiği gibi şairlerin büyük çoğunluğu dinî eğitim kurumları olan medreselerde eğitim görmüşlerdir. Bu durum tasavvufi aşk anlayışının Kürtçe şiirde belirleyici olmasına ön ayak olmuştur. Kürtçe şiir geleneğinin kurucuları ve aynı zamanda önemli şairlerinden olan, Mela Ahmedê Cizîrî, Ehmedê Xanî, Feqîyê Teyran gibi isimlerin şiirlerinde dinî ve tasavvufi aşk anlayışının izlerini görmek mümkündür. Mela Ahmedê Cizîrî, “Ji ezel heq bi Melê daye ji ’işqê qedehek / Ta ebed mest û xerab în ji meya wê qedehe” (*Dîwan* 482) (Hak teala aşk şarabından bir kâse sunmuş Mela’ya ezelde / İşte o kadehin şarabından mest ve sarhoşuz tâ ebede) (*Dîwan* 483) beytinde Allah’ı, aşkın kaynağı ve aşkın yöneldiği merkez olarak gösterir. Ehmedê Xanî de “Ey Wahidê Pinhan” (Ey Gizli Olan Bir) şiirinde varlığın “görünmeyen bir”in “zat”ından oluştuğunu söyleyerek vahdet-i vücud felsefesine uygun bir varlık anlayışı ortaya koyar. Xanî aynı şiirde, bu varlık anlayışına paralel olarak Tanrı’yı merkeze alan bir aşk

anlayışını dile getirir: “Her yek bi wucûda xwe wucûda te dixwazin / Bil cumle xirîdarê cemala Te ne heqqa” (111) (Her biri varlığıyla, varlığını arzular senin / Kuşkusuz hepsi alıcısıdırlar cemalinin senin).

Tasavvufî etkinin yanı sıra geleneksel Kürtçe şiirde, bu şiirin içinde üretildiği egemenlik yapısının izleri de görülür. Cizirî, Xanî ve diğer şairler sevgiliyi nitelerken han, hakan, şah, padişah, serdar, server, sultan, *mîr*, sultanlık mührü, tuğra ve taç gibi siyasi otoriteyi temsil eden sıfatları kullanırlar. 20. yüzyıla kadar Kürtlerin yaşadığı coğrafyada biri yerel yönetimler olan beylikler, diğeri bu beyliklerin bağlı buldukları imparatorluklar (Osmanlı ve İran) olmak üzere iki katmanlı bir siyasi otoritenin varlığı söz konusudur. Kürt beyliklerinin çoğunluğunun egemenliğinde olduğu Osmanlı İmparatorluğunda otorite, meşruiyetini ümmet anlayışı ve halifelik kurumuyla dinden almıştır. Kürt beyliklerinin çoğunluğunun egemenliğinde olduğu Osmanlı İmparatorluğunda otorite, meşruiyetini ümmet anlayışı ve halifelik kurumuyla dinden alır. Daha önce başlangıcından itibaren Kürtçe edebiyatın, bağlı olunan yönetimlere karşı Kürt kimliğinin bir göstergesi olarak öne çıktığı belirtilmişti. Dinî ve tasavvufî etkinin, farklı mezheplere ve farklı imparatorluklara bağlı şairlerin oluşturduğu Kürtçe şiirde, bağlı olunan imparatorluklarının otoritesinin şiire nasıl yansıdığı incelenmesi gereken bir konudur. Ancak yerel otoritenin klasik Kürtçe şiire yansımasının izleri açıkça görülebilmektedir. Klasik Kürtçe şiirin temel metinlerinden olan *Mem û zîn*'in yönetici sınıfı eğitmek amacıyla yazılmış olması klasik şiir ve yerel otorite arasındaki ilişkiye örnek olarak verilebilir. Bunun yanı sıra Xanî'nin, Beyazıt beyi Muhammed Beyin ölümü üzerine yazdığı “methiye ve mersiye” klasik Kürtçe şiirdeki otoritenin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

19. yüzyılda Kürt beylerinin merkezî yönetime bağlanmasıyla, Kürt coğrafyasında yeni bir otorite merkezi ortaya çıkar. Bu süreçte tarikat şeyhleri, özellikle Nakşibendi tarikatına mensup şeyhler, toplumda önemli bir otoriteye sahip olurlar. *Ağa, Şeyh, Devlet* adlı kitabında bu duruma dikkat çeken Martin van Bruinessen, şeyhlerin kendilerine bağlı müritler aracılığıyla kitleleri harekete geçirebilecek güce sahip olduklarını belirtir (311). Şeyhlerin, devlet memurlarının aşiretler arasındaki çatışmaları sona erdirecek güce ve meşruiyete sahip olmamalarından dolayı, dinsel nüfuzlarıyla bu anlaşmazlıkları çözerek politik bir güce dönüştüklerini ifade eder (341). Şeyhlerin söz konusu siyasal ve toplumsal konumu şiire de yansır. Şeyhlerin geleneksel mazmunlarla aşkın konusu olduğu divanlar, şiirsel düzlemde tarikata bağlılığı sağlayan bir araç hâline gelir. Örneğin bu dönemin önemli şairlerinden olan Şêx Evdîrehmanê Axtepî, Nakşibendi şeyhlerine olan bağlılığını dile getirir. Seyid Eliyê Findikî ise *Dîwan*'ında müridi olduğu Şeyh Seyda'ya olan bağlılığını klasik şiirin aşk imgeleriyle betimler:

Ji hicra bejn û balayê
Wekî Mecnunê Leylayê
Dikim nakim tu nay rayê
Meded Seyda meded Seyda. (77)
Bi qurban perdeê rake
Ji hicranê me aza ke
Bi dîdarê me dilşa ke
Meded Seyda meded Seyda. (79)

(Boyuna ve bosuna uzaklıktan
Leyla'nın Mecnunu gibiyim

Ne yaptıysam göremedim seni
İmdat Seyda imdat Seyda.
Kurbanın olayım kaldır bu perdeyi
Kurtar bizi ayrı kalmaktan
Yüzünü göstererek sevindir bizi
İmdat Seyda imdat Seyda)

Söz konusu şiirde klasik aşk anlatımında olduğu gibi boyu bosu perdenin arkasında olduğu için ayrı kalınan ve yüzünün görülmesiyle mutluluk verecek bir sevgili portresi çizilmekte ve bu sevgiliye duyulan aşk dile getirilmektedir. Ancak şiirdeki aşkın yöneldiği sevgili; kadın, siyasi otorite temsilcisi ya da Tanrı değil, klasik Kürtçe şiirde 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren aşkın konusu olmaya başlayan tarikat şeyhidir.

Klasik Kürtçe şiirin dinî ve siyasi gönderimleri konusunda bu tespitler yapıldıktan sonra Cegerxwîn'in, aşk anlayışı ve sevgili tipi konusunda klasik Kürtçe şiirden nasıl ayrıldığına bakılabilir. Daha önce değinildiği gibi Cegerxwîn bir milliyetçi olarak klasik Kürtçe şiiri reddetmek bir yana, bu şiiri Kürtlerin farklı bir ulus olmasının göstergesi olarak kabul eder ve kendisini bu şiir geleneğinin bir halkası sayar. Buna karşılık klasik şiirin dinî ve tasavvufi aşk anlayışını reddeder. Klasik Kürtçe şiirdeki soyut aşk anlayışının İslam inancına dayandığının bilincinde olarak, öncelikle İslami anlayışı reddeder ve aşka bakış açısıyla dinî gelenekten kopar. “Bi Dil Herkes Gunehkar e” (Gönülde Herkes Günahkârdır) adlı şiirinde, “Evîndaran guneh nîne wisa ferman kirî Zerdeşt, / Bi dil herkes gunehkar e bi dev her kes misilman e” (199) (Aşkıkların günahı yoktur, Zerdüş buyurdu böyle / Dilde müslümandır herkes, günahkârdır yürekte) der. “Li Serayê” (Sarayda) başlıklı şiirinde de, aşk fetvasını Zerdüş, Mazdek ve Mani'den aldığını belirtir (256). Bu

şekilde ulusalcı bir yönelimle, İslam geleneğinin karşısına Kürt olarak kurguladığı millî bir dinî gelenek yerleştirir.

Farklı bir dinî geleneğe yapılan bu gönderme İslam estetiğinin soyut karakterine başkaldırının dayanak noktalarından biri olarak belirir. Cegerxwîn “Ez u Bilbil” (Ben ve Bülbül) adlı şiirinde geleneksel aşk anlayışını, “gül-bülbül” mecazında somutlaştırarak, gül bahçesinde olan bülbülün, yüz binlerce kırmızı gülün içindeyken onlara dokunmak yerine çığlıklar atıp feryat etmesini onun deliliğine bağlar (206). Cegerxwîn, sevgilisiyle arasındaki ilişkiyi, gül ve bülbül arasındaki ilişkiye benzetir, sevgilisiyle birlikte, gül ve bülbül gibi bahar aylarında bahçelerin içinde dolaştığını belirtir ve şöyle der:

Qedeh lêv û meya tê avê şêrîn,
Du seven sor xelatî bûn diyarî
Li ser singe dibûn destê me gerson,
Didin alî ji ser zêr û mirarî. (206)

(Dudakları kadeh, içindeki şarap tatlı su
İki kırmızı elma hediyemdir
Göğüslerinde iki elim dolanır
Kaldırır üzerindeki altın ve incileri)

Cegerxwîn’in, bülbülün, güle dokunmamasını eleştirmesi, onun bu eleştiriye, söz konusu sevgili tipinin gerçekçi olmamasına dayandığını gösterir ve yukarıdaki şiirde görüldüğü gibi soyut aşkın yerine, gerçek bir kadınla yaşanabilir bir aşkı yerleştirir.

Geleneğin soyut aşk anlayışı ve maddi varlığı olmayan sevgili tipine yönelik eleştirilerine rağmen Cegerxwîn’in, aşk şiirlerinde divan estetiğinden pek de

uzaklaşmadığı görülür. Cegerxwîn klasik şiirdeki imgeleri kullanır. Şiirinde aşkın geçtiği mekânlar, sevgilinin görünme biçimi çoğunlukla klasik Kürtçe şiirle örtüşür. “Ez û Yarê” Cegerxwîn’in klasik şiir imgelerini kullanarak aşkı anlattığı şiire örnek olarak gösterilebilir:

Derket ji serayê biriwan gezme reşandin?
Ba hat, li riwan da kezî û bisk vereşandin
Destê xwe bi min da û birin bexçe u bağan
Hilma guliyan çiçek û sunbil şewişandin
Em çune derê meykedeyê serxweş û rû geş
Lêvên ji gulên qend û şeker têk felîşandin. (240)

(Çıktı saraydan, kaşları ok yağdırdı
Esti rüzgar, yüzüne saçtı zülüfleri
Bağ ve bahçeye götürdü tutup elimi
Saçlarının kokusu titretti çiçek ve sümbülleri
Gittik meyhanenin kapısına sarhoş ve neşeli
Gül den dudakları tarumar etti kand ve şekerini)

Görüldüğü gibi şiirde sevgilinin görülme yerleri klasik şiirde olduğu gibi saray, meyhane, bağ ve bahçedir. Kaşların ok yağdırması, rüzgârın zülüfleri dağıtması, saçların çiçek ve sümbülle, dudakların şekerle anlatılması klasik şiirdeki imgelerin aşk anlatımında kullanıldığını gösterir. Ancak Cegerxwîn’in kullandığı klasik şiirin imgeleri, yukarıda sözü edilen klasik şiirin sembolik aşk anlatımındaki anlamından uzaklaşır. Söz konusu imgeler klasik şiirde olduğu gibi “vahdet” ve “kesret” savaşını imlemez. Sadece sevgilinin güzelliğini anlatan betimleyici öğeler olarak kullanılırlar.

Yukarıda klasik imgelerle betimlenen aşkın mistik niteliği kaybolur. Şiirde sevgilinin ulaşılmazlığı ve aşkın acı vermesi söz konusu değildir. “Camek ji şeraba dev û camek ji meya rez / Min tev kire koktêl û bı ser hev de xweşandin” (240) (Ağız şarabından bir kadehi, üzüm şarabından bir kadehle / Karıştırdım ve içtim afiyetle) dizeleriyle aşkın sevgiliyle birlikteliği içerdiği ifade edilir.

Klasik Kürtçe şiirin imgeleriyle benzerliğine karşın, Cegerxwîn’in aşk şiirlerinde sevgili somut varlığı olan bir kadındır. Bu da en çok sevgiliye duyulan cinsel arzuyla somutlanır. Cegerxwîn halk edebiyatı öğelerini kullanarak, kadın bedenini metne taşır. Kadın onun şiirinde daha çok halk şiirinde karşılaşılan doğa benzetmeleriyle görünür hâle gelir. Sık sık bir bahçeye benzetilen kadın bedeni gül, çiçek, nesrin, nar, elma, turunç gibi motiflerin dudak ve göğüsleri imlemeleriyle cinsel çağrışımlar içerir. Bunun yanı sıra Cegerxwîn şiirinde, kadın bedeninin yer yer beyaz memeler, diri kalçalar gibi cinselliği dolaysız ifade eden nitelemelerle yazınsallaştığı da görülür.

Sevgilinin cinselliğe sahip gerçek bir kadını imlemesinin yanı sıra, Cegerxwîn’in geleneksel aşk anlatımına, modern imgeler katarak bir dönüştürüme gittiği görülür. Geleneksel içki sofrası, bazı şiirlerde modern bir salonda ve masa etrafında kurulur. Saki yerine garson, şarap yerine konyak gibi klasik aşk şiirinde kullanılmayan imgeler göze çarpar. “Du Bade” (İki Kadeh) adlı şiirde sevgiliden şarap yerine viski istenir ve anlatıcı sevgiliye aşk dersi vermek istediğini ifade eder. Ancak bu aşk dersi artık tasavvufî aşkın öğrenildiği meyhanede verilmez. Tersine sevgililer “sedef” bir masanın etrafında bir araya gelirler. Anlatıcı ben “harabat piri değilim” (206) diyerek geleneksel aşk anlayışını benimsemediğini ortaya koyar.

Cegerxwîn bir yandan yukarıda değinildiği gibi geleneksel şiirin mistik aşk anlayışını ve soyut sevgili tipini maddi aşka ve dokunulabilir sevgiliye

dönüştürürken, öte yandan vatan topraklarını bir kadın biçiminde betimleyerek yeni bir sevgili tipi oluşturur. Buna işaret eden Perwîz Cihanî, “Evîna Yar u War” (Yar ve Vatan Aşk) başlıklı sunumunda Cegerxwîn’in, geleneksel sevgili “yar”ın yerine, “welat” (vatan) aşkını yerleştirmesinden söz eder. Klasik şiirde aşkın yerdeki sevgiliden gökteki sevgiliye yönelirken, Cegerxwîn şiirinde kadına olan aşkın ülke aşkına dönüştüğünü dile getirir.

Vatan aşkının ön plana çıkması, Cegerxwîn’in *Dîwan* (Divan) olarak adlandırdığı şiir kitaplarının biçimsel dizilişinde de görülür. Cegerxwîn’in bazı şiir kitaplarında bölüm sayısı daha fazla olmakla birlikte, kitapların genelde “Vatanseverlik”, “Sosyal Olaylar” ve “Aşk” bölümleri olmak üzere üç bölüm şeklinde biçimlenmiş olduğu görülür. “Aşk” bölümü tüm kitaplarda son bölümde yer alır. Geleneksel divanların naat ve münacat gibi Tanrı’ya yakarış ve peygambere övgü içeren bölümlerle başladığı göz önünde bulundurulursa, onun divanlarını “Vatanseverlik” bölümüyle başlatmasını ve bu bölümde vatani, sevgili ve âşık olunan bir kadın biçiminde betimlemesini, geleneksel aşk anlayışının değişiminin bir göstergesi olarak değerlendirmek olasıdır.

“Divê Em Bibin Yek” (Bir Olmamız Gerek) adlı şiirde, “Edîb û şairên kurdan, bi biskên şêr mijûl mabûn” (29) (Kürtlerin edip ve şairleri aslanın perçemleriyle uğraştılar) diyerek geleneksel edebiyatı eleştiren Cegerxwîn’in, “Bilbil Digot” (Bülbül Söylüyordu) şiirinde, bülbül artık yanı başındaki gül için değil, Kürtlerin derdinden dolayı feryat edip bağırır (26). “Evîna Welêt” (Vatan Aşk) ve “Evîndarê Welat im” (Vatanın Âşığıyım) başlıklı şiirler, karşı birer manifesto gibi geleneksel olandan farklı bir aşkı dile getirirler. “Vatan Aşk”nda başlığın dışında söz konusu sevgilinin vatan olduğunu imleyen herhangi bir betimleme bulunmaz ve âşık ve maşuk ilişkisi klasik imgelerle anlatılır. Bu sevgilinin de birçok âşığı bulunur.

Sevgili âşıklarına iyi davranmaz, onları oklarla öldürür. Perdenin arkasındadır ve âşıklarına yüzünü göstermez. Zülûflerinin uçlarında âşıklarının yüreği asılıdır (36). Vatanın klasik şiirdeki güzel gibi betimlenmesi, Cegerxwîn'in aldığı geleneksel eğitimin izleri olarak değerlendirilebilir. Ancak şairin yazdığı dönem göz önünde bulundurulduğunda, onun sevgilinin kimliğini şiirin başına yerleştirip dönemin egemen estetik formasyonu çerçevesinde bir güzel betimleyerek, geleneksel aşkı vatan aşkına çevirmeyi amaç edindiği söylenebilir.

Cegerxwîn, ilk şiirlerinde milliyetçi düşüncesini meşrulaştırmak için geleneksel formları kullanır. “Pendname” adlı şiirde “vatan sevgisi imandandır” hadisi, milliyetçi düşüncenin meşrulaştırılması için “delil” ve “yol gösterici” olarak sunulur (42). Benzer bir durumu İran milliyetçi söyleminde bulmak mümkündür. Afsaneh Najmabadi, “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak” adlı yazısında, İranlı yazarların da milliyetçi düşüncelerinin köklerini Fars / İslam düşüncesiyle temellendirmek için bu hadisi kullandıklarını belirtir. Hadisin sufiler tarafından “aşk yoluyla Tanrı’yla bir olmaya çalışan sufünün çabası” (137) şeklinde anlaşıldığını ifade eden Najmabadi, İran milliyetçilerinin bu alegorik anlamı değiştirerek vatani coğrafi sınırları belli olan bir ülke biçiminde tasarladıklarını söyler (138). Benzer bir durum Cegerxwîn için de geçerlidir. Çünkü Cegerxwîn için de vatan Tanrı’ya ulaşılacak yer değil, Kürtlerin yaşadıkları coğrafyadır. Nitekim Cegerxwîn birçok şiirinde, “Kürdistan” olarak tanımladığı vatanın kapsadığı dağ, ova, nehir, köy, kasaba ve kentin ismini vererek bir bakıma siyasi bir harita çizer.

Cegerxwîn coğrafi bir haritayla çizilen ve yurttaşların üzerinde yaşadığı vatan toprağı kadar, bir ulusun varlığı için tarihsel bir geçmişin tahayyül edilmesi, inşa edilmesi gerektiğinin bilincinde olarak birçok şiirinde binlerce yıllık bir Kürt hükümdarlığının, Kürt ülkesinin ve Kürt kültürel geleneğinin varlığından söz eder.

İçinde yaşadığı ve Kürtlerin ulusal bir devletinin olmadığı çağdaş zamanı, doğal akışın kesintiye uğradığı bir an biçiminde niteler. Dolayısıyla sık sık geçmişi idealize ederek romantik bir özlemlerle anar. “Şam Şekir e Welat Şêrîntir e” (Şam Tatlıdır, Vatan Daha Tatlıdır) şiirinde sevgilinin bedeni Kürt tarihinin ve dinî, edebî geleneğinin önemli figürleri kullanılarak betimlenir:

Serî taca Silaheddînê Kurd î
Enî roj e, di birca asîman î
Du birhên te kevanê Rustemê Zal
Du zulfên te ji tîrên qehremanî
Riwê te agirê Zerdeşt û Mezdik
Ji te hêstir şeraba Kamiran î
Du lêvên te kitêba Hacî Qadir
Zimanê te ji benda şêxê Xanî
Çena te gohê Cud û Şax û Hebler
Qirik eywan û taqa kesrewanî
Di singa te kitêba Zend Avista
Memik ferfure tê de neqşê Manî
Du destên te tixubên Tirk û Îran
Hero ceng e bi tîrên zerveşanî
Ji singa te bi jêr de gelyê Laleş
Ziyaretgah e bo me her zamanî. (53)

(Başın Kürt Selahattin'nin tacı,
Onun alını güneş, gökyüzündeki burçtadır.
İki kaşın Zal oğlu Rüstem'in yayı,

Yapılmış kahramanlık oklarından iki zülfün.
Yüzün Zerdüşt ve Mazdek'in ateşi,
Gözyaşların mutluluk şarabı.
İki dudağın Hacî Qadir'in kitabı,
Dilin, mısralarından Şeyh Xanî'nin.
Çenen Cudi, Şax ve Hebler dağları,
Boğazın, avlusu ve kemeri sarayın.
Göğüslerinde Zend Avesta kitabı,
Memelerin kadeh, üzerinde nakışları Mani'nin.
İki elin Türk ve İran sınırı,
Savaştır her gün altın yaldızlı oklarla.
Göğüslerinden aşağısı Laleş vadisi,
Ziyaretgâhımızdır her zaman için)

Şiirde Kürt tarihi ve edebî geleneği, sevgilinin bedeni üzerinden inşa edilmiştir. Kadın bedeni, vatan toprağı biçiminde betimlenip coğrafi bir bölgeyi, belli bir topluluğun vatanı kılan tarihsel geleneğin imgelerini taşıyarak, ulusun inşa edildiğı bir alana dönüştürülmüştür.

Aynı şiirde Zarif, narin, şuh, nazlı, beyaz tenli, tatlı ve güzel gibi kadınsı nitelermelerle anılan sevgiliyle iki yüzyıldır sevişilmediğı dile getirilir (54). Söz konusu iki yüzyıl, yukarıda değinilen, geçmiş zamandaki Kürtlerin ülkelerini yönettiğı dönemlerden sonraki zamanı imler. Böylece Kürtlerin kendi coğrafyalarına egemen olmaması cinsel ilişkisizlikle anlatılırken, vatan topraklarında iktidar sahibi olmayla, sevgiliyle cinsel ilişki arasında bir bağ kurulur.

Kadına duyulan arzunun vatana aktarılması milliyetçi söylemlerde sık karşılaşılan bir durumdur. Afsaneh Najmabadi, İran milliyetçi söylemini incelediğı

yazısında vatanın sevgili olarak betimlenmesiyle birlikte eski aşkın, milliyetçi söylemde yeni bir anlam kazandığını ifade ederek şöyle der: “Bu girişimler aşka yeni anlamlar kazandırdı. Vatan ile cinselliği, ulus ile toplumsal cinsiyeti birbirine bağlayan bir kategori olarak aşk, ilahî, çoğunlukla da homoerotik sufi aşkıdan, cinsel heteroerotik aşka dönüştü” (133).

Cegerxwîn’in şiirlerinde de vatan ile cinsel çekimi birbirine bağlayan aşkın “cinsel heteroerotik aşk”a dönüştüğü söylenebilir. Cegerxwîn şiirinde sevgili olarak betimlenen vatana karşı cinsel bir arzunun duyulduğu görülür. Bu arzunun öznesi erkektir ve erkeğin arzusu kadını kuşatır. Sevgili olarak vatan, erkek arzusunun nesnesidir. Sevgilinin / vatanın özgürleşmesi, erkeğin sevgilisine karşı duyduğu arzunun gerçekleşmesinin koşulu olarak belirir. Vatanın yabancı egemenliğinde olduğu kurgulanan bir dönemde yazılan şiirlerde, sevgililerin ayrılığı söz konusudur. Vatanın özgürleşmesinin sevgiliye yönelik cinsel arzuyu gerçekleştirme koşulu olarak konması, özgürlük mücadelesine katılmanın motive edici bir ögesi olur.

“Zencîr ji Gerdenim Şikest” (Kırıldı Boynumdaki Zincirler) adlı şiirde anlatıcı feryat ve çığlıklarla uyanır ve kendisini bir savaşın ortasında bulur. Düşman ülkeyi işgal etmiştir. Anlatıcı ülkeyi işgal edenlere karşı verilen savaşa katılır, zindana girer. Aç kalır, çıplak gezer ve zincire vurulur. Bu şekilde geçen uzun yıllardan sonra bir gün anlatıcı zincire bağlanmış saç başı dağınık üç genç kız görür. Onlarla konuşur, kim olduklarını sorar. Onlar “Kürdistan” olduklarını söylerler. Bu hâlde olmalarının nedeni de düşman elinde tutsak olmalarıdır. Bunu duyan anlatıcı inleyip ağlar. Bu kızlardan biri bağlarını çözer ve eliyle ona dokunur. Bu anlatıcı için Hekim Lokman’ın eli işlevini görür ve onu iyileştirir:

Çevên min vebun, min xweş lê nêrî

Xem pîr sivik bûn, zîman xweş gerî

Min go: – Bi qurban, min bike hembêz
Ba bi xwîn bibin, ev xeml û ev xêz
Maçek ji lêvan, derman e derman
Eger dixwazî nemrim, Kurdistan
Dam ber singa xwe, piçan li min mil
Berdan ser lêvan, du lêv wek sorgul
Neman bi carek, ne derd ne birîn. (90)

(Açıldı gözlerim, güzelce baktım ona
Azaldı üzüntüm, dönmeye başladı dilim
Dedim:– Kurbanın olayım, beni kucakla.
Kana bulansın bu süsler, bu püsler
Dermandır bir öpücük dudaklarından
Ölmemi istemiyorsan eğer ey Kürdistan.
Kucakladı beni, doladı kollarını boynuma
Kırmızı gülden dudaklarını yapıştırdı dudaklarıma
Kalmadı ne yaram, ne de derdim)

Şiir 14 Temmuz Irak devrimi üzerine yazılmıştır. Irak'ta 1958 yılında gerçekleşen devrimle, Iraklı Kürtler anayasal tanınma elde eder. Devrim sonrası ilan edilen geçici anayasayla Irak, Kürtlerin ve Arapların ortak vatani ilan edilir. Dolayısıyla Kürtler o dönem Irak'ta görece bir özgürleşme yaşar. Şiirde sevgilinin özgürleşmesi bu olaya gönderme yapmaktadır. Şiirde özgürleşen sevgiliye yönelik anlatıcının cinsel arzusunun ön plana çıktığı görülür. Bu tutum, “Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet...” başlıklı yazısında, “anavatan[ın] kadınlara [...] erotik çekimle kuşatıld[ığı]” (232) ifade eden Rubina Saigol'un sözleriyle örtüşür. Şiirde

sevgilinin bağımsızlığı erkeğin iyileşmesi, mutlu olması için yeterli görülmez.

Dolayısıyla kadının / vatanın özgürlüğü kendi başına bir anlam ifade etmez ve özgürlük erkeğin cinsel arzusunun, iktidarının bir aracı olarak görülür.

Cegerxwîn'in bazı şiirlerinde âşık olunan kadın ve vatan birleşerek tek bir sevgiliye dönüşür. Bazı şiirlerde başlangıçta vatan olarak betimlenen sevgili, sonra gerçek bir kadına dönüşürken, bazı şiirlerde de kadın sevgili, vatana dönüşür. Vatan ve sevgilinin aynileşmesini ve tek sevgiliye dönüşmesini her zaman anlatıcının, başka bir deyişle erkeğin cinsel arzusu takip eder. "Nizanim Ez Nizanım" (Bilmiyorum Ben Bilmiyorum) adlı şiirde, anlatıcı ve sevgilisi arasında bir tartışma yaşanır. Sevgili, anlatıcıya, kendisini başka bir kadınla aldattığı için küsmüştür. Ondan kendisini rahat bırakmasını ve gidip yeni sevgilisiyle eğlenmesini ister. Anlatıcı ise böyle bir ilişkisinin bulunmadığını belirterek, sevgilisinin kimi kastettiğini öğrenmeye çalışır. *Torî*, *Sorî* gibi Kürt aşiretlerinden mi yoksa Şamlı, Bağdatlı, Hintli mi olduğunu sorar. Sevgili sadece "hayır" ve "bilmiyorum" şeklinde cevap verir. Anlatıcı Tevrat, İncil, Kuran ve Avesta'ya yemin ederek başka sevgilisinin olmadığını söyler (53-55). Sonunda sevgilisi, kendisini aldattığı diğer kadını şu sözlerle betimler:

Go: Yeke pozbilind e

Gelek delal û rind e

Bê xwedî û xwedan e

Navê wê Kurdistan e. (55)

(Dedi:– Burnu havada biri

Çok güzel ve nazlı

Sahipsiz ve koruyucusuz

Kürdistan'dır adı)

Bunun üzerine anlatıcı “doğrudur, biliyorum” (55) şeklinde cevap verir.

Kadın “Tu tim li ser dibêjî / Pir ronîkan dirêjî” (56) (Sürekli ondan söz ediyorsun / Çok gözyaşı döküyorsun) diyerek sitem eder. Burada kadının şikâyeti anlatıcının milliyetçi ideolojisine yönelik bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Ancak bu noktadan sonra kadının sesi duyulmaz. Anlatıcı şöyle der:

Bezîme herdu lêvan

Me dest birin du sêvan

Min go: Rast e bi qurban

Tu wî tu wî Kurdistan

Ji te pê ve nizanîm. (56)

(Aceleyle vardım dudaklarına

El uzattım göğsündeki iki elmaya

Dedim: Kurbanın olayım, haklısın

Sensin, sensin Kürdistan

Senden başkasını tanımam)

Görüldüğü gibi sevgilinin başka bir kadınla kendisini aldattığını söylediği anlatıcı, sevgilisinin şikâyetine, onu ideolojisiyle özdeşleştirerek cevap verir. Aynı zamanda anlatıcı “Ji te pê ve nîn e kes ne faris u ne çerkes” (56) (Senden başkası yok, ne Fars ne de Çerkez) dizesiyle kendisinden başka bir sevgili tanımadığını söylerken, “Fars” ve “Çerkez” gibi diğer etnik / ulusal kimlikleri ötekileştirerek, kadın imgesi üzerinden Kürt ulusal kimliğinin etnik sınırlarını inşa eder.

Şiirde Sevilen kadın ve ülke arasında bir bağ kurulur. Kadın, kadın kimliğinden sıyrılarak vatana dönüşürken, vatan kadınlaşarak erotik bir çekim

merkezi hâline gelir. Kadın ve vatanın özdeşleşmesi anlatıcı erkeğin arzusunu uyandırır ve sevgilisinin dudaklarını öper, göğüslerine dokunur. Onu kucaklar ve onunla eğlenir (56). Kadın ve vatanın özdeşleşerek anlatıcının arzusunun nesnesine dönüşmesi, Cegerxwîn şiirinde, Andrew Parker’ın *Nationalism and Sexualities* (Milliyetçilik ve Cinsellik) adlı kitabın “Önsöz”ündeki sözleriyle söylenirse, “erotikleştirilmiş bir milliyetçili[ğin]” (1) varlığını gösterir.

Yukarıda gösterildiği gibi Cegerxwîn, geleneksel aşk anlayışını dönüştürür. Yeni bir aşk anlayışı geliştirirken aynı zamanda geleneksel aşk anlayışının dinî ve siyasi arka planına ideolojik bir karşı çıkışı gerçekleştirir. Marksist felsefesiyle koşutluk içinde sevgili olarak somut bir kadını betimler. Cinsel arzuyu aşkın bir parçası olarak değerlendirmesi, aşkın mistik boyutunu yadsıması ve buna bağlı olarak kurulan dinî otoriteyi reddetmesi anlamını taşır. Dinî otoritenin yok sayılması, meşruiyetini dine dayandıran otorite biçimlerinin reddini de içerir. Cegerxwîn, vatani aşkın konusu yaparak bir yandan ümmet anlayışını ön plana çıkaran tutumu olumsuzlarken, öte yandan ağalar ve beylerin yerel otoritesini, bunların yanı sıra güçlerini dinsel konumlarından ve devletle olan ilişkilerinden alan şeyhlerin otoritesini de yadsır.

B. Ulusun Oğulları, Evin İşçileri

Cegerxwîn, vatan aşkına vurgu yaparak geleneksel aşk anlayışını dönüştürürken, sevgilinin değişimiyle koşutluk içinde âşığın niteliklerini de değiştirir. Geleneksel şiirde âşık pasif ve itaatkâr bir biçimde sevgilinin verdiği acıya katlanıp lütfunu beklerken, Cegerxwîn’in vatanın sevgili olarak belirlediği şiirlerinde âşık, sevgiliye kavuşmak için mücadele eder ve savaşı. Burada “ağyar” ve “rakip”le

ilişkisi göz önünde bulundurularak klasik şiirdeki âşığın aktif olduğu düşünülebilir. Ancak “ağyar” ve “rakip” âşığın mücadele etmesine, maşuka kavuşmak için savaşmasına yol açmaz. Âşık, sık sık maşuku, “ağyar”ın tuzaklarına karşı uyarmasına karşın, “ağyar”a karşı herhangi bir eylemde bulunmaz. Tersine sevgilinin, çoğunlukla “ağyar”a meylettğini ve onunla birlikte olduğunu düşünür. Buna karşın sevgiliye duyduğu aşk devam eder ve sevgilinin uzaktan kendisine bakmasıyla yetinir. Dolayısıyla Cegerxwîn şiirinde sevgilinin değişmesiyle birlikte yeni bir âşık tipinin de yaratıldığı görülür. Cegerxwîn’in yarattığı yeni âşık tipi, Kürt ulusal kimliğinin inşasının bir ögesidir.

Cegerxwîn’in milliyetçi söylemle yazılmış şiirinde âşık erkektir. Aktif ve savaşçı karakteri âşığı ön plana çıkarırken, sevgili olarak vatan onun mücadelesine bağımlı hâle gelir ve erkek aşığa göre ikincil bir konum kazanır. Dolayısıyla Cegerxwîn’in vatan aşkını işleyen şiirlerinde yeni birer kimlik olarak inşa edilen “âşık” ve “maşuk”un, erkek ve kadının toplumsal cinsiyetleriyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Cegerxwîn’in yeni bir âşık tipi yaratarak, ulusal kimliğiyle ön plana çıkan bir bireyi nasıl betimlediğini ortaya koyabilmek için “kimlik” konusunda yapılmış çalışmalara değinmek yerinde olur. Bu konuda yapılan çalışmalar, kimliklerin sabit ve değişmez özlere dayandığı düşüncesinin geçerliliğini yitirmesine neden olmuştur. Bazı araştırmacılara göre kimlikler belirli dinamikler üzerinden bir süreç içerisinde inşa edilirler. Örneğin Stuart Hall, kimlikleri “birer sosyal inşa” olarak değerlendirir (aktaran Çağlayan *Analar, Yoldaşlar, Tanrıçalar...* 24). Kimliklerin oluşumuna yönelik inşacı yaklaşım ulusal kimliğin tanımlanması konusunda da önemli değişimlerin ortaya çıkmasına yol açar. Ulusal kimliğin oluşumunda Eric Hobsbawm’ın “geleneğin icadı” ve Benedict Anderson’ın “hayalî cemaatler”

kavramları milliyetçilik, ulus ve etnisite konularında farklı düşünme olanakları sağlar. Abbas Vali “Milliyetçilik ve Köken Sorunu” başlıklı makalesinde, aralarındaki farklı yaklaşımlara rağmen temelde ulusal kimliği bir milletin geçmişiyle temellendiren ve milliyetçiliği “ulusun belli bir siyasi sonucu” olarak değerlendiren ilkselci ve etnisist yaklaşımların aksine inşacı yaklaşımın, milliyetçiliğin ulusal kimliği öncelediği düşüncesini kabul ettiğini belirtir (20).

Kimliklerin inşa edilmiş olduğu düşüncesinden yola çıkan feminist araştırmacılar da, toplumda var olan erkeklik ve kadınlık algılarının inşa edilmiş kimlikler olduğunu dile getirirler. Bu araştırmacılara göre biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramları çerçevesinde inşa edilen kadın ve erkek kimlikleri, ulusal kimliğin inşasının bir parçasıdır. Feminist araştırmacılar milliyetçi söylemle inşa edilen ulusal kimliklerin, aynı zamanda cinsiyetlendirilmiş kimlikler olduğunu savunurlar. Nira-Yuval Davis, *Cinsiyet ve Millet* adlı kitabında “Kadınlığın ilişkisel bir kategori” olduğunu söyleyerek “ulus oluşumunun genellikle kendine özgü “erkeklik” ve “kadınlık” kavramları içerdiği”ni ifade eder (17).

Milliyetçilik ve erkeklik arasında karşılıklı bir ilişkinin varlığına dikkat çeken Joane Nagel, “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulus İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik” başlıklı makalesinde, “erkeklik kültürü”yle “milliyetçilik kültürü” arasındaki yakın birliktelikten söz eder (75). Carol Pateman, “toplumsal sözleşme” hakkındaki teorileri inceleyerek “yurttaşlık yasası”nı, “erkek kardeşler arası bir sözleşme” olarak değerlendirir. Ona göre bu teoriler sivil toplumu “özel alan” ve “kamusal alan” şeklinde ikiye ayırarak, kadını “özel alan”a yerleştirir ve kadın toplumsal sözleşmeden dışlanır (aktaran Çağlayan 22).

Yukarıda milliyetçilik ve erkeklik arasındaki ilişki hakkında söylenenler göz önünde bulundurularak incelendiğinde Cegerxwîn’in şiirinde erkeklerin ön planda

olduğu bir ulus inşasının söz konusu olduğu görülür. Cegerxwîn, daha önce belirtildiği gibi öncelikle tarihte sürekli egemen olmuş bir Kürt iktidarı inşa ederek, çağdaş Kürt ulusunu bunun devamı olarak kurar. “Di Qeyd u Bendan Ranazin” (Zincirli ve Bağlı Yatamayız) şiirinde, “Em kurên Selahidîn, Erdeşîr, Keykawis u Xesro” (30) (Biz Selahattin, Erdeşir, Keykavus ve Hüsrev’in oğullarıyız) diyen şair, “Bê [Te] Hêç im Welat” (Sensiz Hiçim Vatan) adlı şiirde de, “Şêr im kurê mitaniya [...] / Doza me axa mîdiya” (22) (aslanım, Mitanilerin oğlu / [...] İsterim Medlerin toprağını) dizelerini yazar. Bu dizelerde Kürt olarak değerlendirdiği tarihte güçlü devletler kurmuş padişahların oğullarına seslenir ve onları sözü edilen ataların topraklarının mirasçısı olarak konumlandırır.

Cegerxwîn Kürtleri sadece güçlü devletler kurmuş padişahların ardılları olarak kurgulamaz, onları aynı zamanda tarihsel ve mitolojik Kürt kahramanlarının oğulları olarak da betimler. “Navtêdan” (Kışkırtma) adlı şiirde şöyle der:

Ey kurên Gohderz û Ristem, wek pilinga herne ceng;

Zengila cenga welêt, wa lêdixî qêrîn û deng.

Serxwebûn doza me ye,

Lê

Pêşveçun bo me divê.

Herne pêş, herne pêş,

Herne pêş ey xortê kurdan. (131)

(Ey Rüstem ve Guhderz’in oğulları, kaplanlar gibi savaşa gidin

İşte vatan için savaşın çanı çaldı, bağıriş ve haykırışlar yükseldi

Özgürlüktür kavgamız

Bize İlerlemek gerek

İlerleyin, ilerleyin

İlerleyin ey Kürt gençleri)

Rüstem ve Guhderz, Firdevsi'nin *Şehname* adlı eserinde sözü edilen iki kahramandır. Aynı zamanda Kürt halk anlatısında özellikle Rüstem'le ilgili birçok kahramanlık efsanesi anlatılır. Şair gençlere seslenerek onları sözü edilen kahramanların “oğulları” olarak niteler. Ataların kahramanlıklarına vurgu yaparak, genç erkekleri vatan uğruna savaşmaları için “kışkırtır”.

Çağdaş Kürt erkeklerinin, güçlü padişahların ve mitolojik kahramanların oğulları olarak betimlenmeleri, bir yandan ortak bir kökene vurgu yapıp bunu öne çıkarırken, öte yandan sözü edilen ortak köken mitine dayanarak, bir iktidar kurulması için mücadele çağrısı yapar. Tarihsel olarak savaş ve iktidarın büyük oranda erkeklerin alanı olduğu bilinir. Dolayısıyla siyasal ve kamusal alan, otorite çatışmasının yaşandığı alan olduğu için erkeğin denetiminde kalır ve ulus “erkekler” tarafından oluşturulur.

Cegerxwîn'in, milliyetçi ideolojinin belirgin olduğu şiirlerinde inşa edilen ulusun bir erkeklik alanı olarak erkek kardeşler, amcaoğulları ve erkek akrabaların üyesi oldukları bir “erkek kardeşler birliği”nden oluştuğu söylenebilir. Şair “Bextreşîya Kurd” (Kürtlerin Talihsizliği) adlı şiirde “Em kurd tev yek in / Mirov û pismam” (26) (Biz Kürtler hep biriz / Erkek ve amcaoğulları) diyerek ulusu oluşturan eril kimliği ortaya çıkarır. Şiirde geçen “*mırov*” kelimesi Kürt dilinde insan anlamına gelir. İnsan kelimesinin diğer bazı dillerde olduğu gibi Kürtçede de eril bir karaktere sahip olması, bunun yanı sıra “*mırov*” kelimesinin sadece erkek anlamında da kullanılması sözü edilen kimliğin erkeklik üzerine inşa edildiğini gösterir. Nitekim “Ola Me Xortan” (Biz Delikanlıların Dini) adlı şiirde geçen, “Ola me xortan miletperestî, / Ji me dur dixî xarî û sistî” (118) (Vatanseverliktir biz delikanlıların

dini / Beri kılar gevşeklik ve kaypaklıktan bizi) dizelerinde vatanseverlik delikanlılığa, erkeğe ait bir alan olarak sınırlanır. Bu alan delikanlıların aşkları uğruna mücadele edebileceği bir biçimde tasarlanır. Bu da kadının bu alandan dışlandığı anlamına gelir. Bu noktada Cegerxwîn şiirinde babanın ulus inşasında bir rolünün olmamasına dikkat çekilebilir. Baba, Kürt toplumunda biyolojik babalığın yanı sıra geniş ailenin reisi olarak kurulmuştur. Bu durum genç erkeklerin gözünde babanın savaşçı niteliğinin olmadığı anlamına gelir. Dolayısıyla baba da kadın gibi ulus inşasında birinci derecede rol almaz.

Cegerxwîn şiirinin, Kürt milliyetçi söyleminde yeni bir aşama olduğu söylenebilir. 20. yüzyılın başlarına kadar Kürt milliyetçi söyleminin büyük oranda dinî kişiliği olanlar ve ağa, bey gibi elit sınıflar tarafından üretildiği görülür. Cegerxwîn Şeyh Sait gibi milliyetçi hareketlere öncülük yapan şeyhleri öven şiirler yazmasına karşın, Marksist ideolojisinin yol göstericiliğinde dinsel ve feodal kurumlar olan şeyhlik ve ağalığı eleştirir ve bu kurumları Kürt coğrafyasında egemenlik kuranlarla işbirliği yapıp Kürtlere ihanet etmekle suçlar. Köylüye, çiftçiye ve işçiye seslenir; onları ulusun temel bir bileşeni olarak kabul eder. “Em Ne Kole Ne” (Köle Değiliz) adlı şiirde şöyle der:

Em hemî yekdest bira ne, êdî kurd navê sitem
Serbilind em dê bijîn tev şah û gavan dem bi dem.
Ger nejin em tev wekî hev ser xwe najî ev welat,
Rengê kevnare me navê, me divê jîn û felat. (119)

(Kürt artık zorbalık istemiyor, hepimiz erkek kardeşleriz,
Başı dik yaşayacağız, şahtan çobana her zaman
Hepimiz eşit olmazsak, yaşayamaz bu vatan

İstemiyoruz eskiyi, kurtuluş ve yaşamaktır arzumuz)

Şiir “erkek kardeşler” olarak tanımladığı Kürtler arasındaki sınıfsal ayrımı ortadan kaldırarak, en alt sınıftan, en üst sınıfa kadar toplumu oluşturan tüm katmanların eşitliğini, canlı bir organizma olarak tanımladığı vatanın yaşamını sürdürebilmesinin koşulu olarak belirler. Bu yaklaşımı Cegerxwîn’in inşa ettiği ulusun, halkın egemenliğine ve aktif katılımına dayalı modern bir ulus anlayışına dayandığını gösterir.

Cegerxwîn şiirinde erkeklik alanı olarak kurulan ulusun içinde kadının, erkeğin arkasında ikincil bir konumda yer aldığı görülür. Kadın özgürlük savaşının bir öznesi değildir. Daha çok “özel alan”ın sorumlusu ve savaşan erkeğin yardımcısı olarak belirir. “Keça Kurd” (Kürt Kızı) adlı şiirde kadın “içerinin işçisi” (136) olarak konumlandırılır. Şiirde kadına okuması ve bilgilenmesi yönünde bir çağrı söz konusudur. Ancak bu kadının bir birey olarak özgürleşmesinden çok, “içeridekileri” eğitebilmesi amacına yöneliktir. Okuduğu takdirde iyi bir eğitimci olabilecek (136), Anthias ve Yuval-Davis’in sözleriyle söylenecek olursa “kültürün aktarıcısı” (aktaran Walby “Kadın ve Ulus” 38) görevini yerine getirebilecektir. “Şêrîn” (Şirin) adlı şiirde de “Kürt kızı”, “içerinin hocası” olarak betimlenir. Yeni uyanmış ve tüm arzusu “ilerlemek” olan anlatıcı, şöyle der: “Paqijî karê me ye seydayê hundir her em in, / Dayika Guhderz û Ristem kurd perest in dîlxem in” (137) (Temiz olmak işimiz, içerinin üstatları biziz / Rüstem ve Guhderz’in anaları, Kürt severler biziz). Burada da kadın “iç alan” içinde konumlandırılır ve kadının kültür aktarıcılığının yanı sıra Kürtlerin anneleri olarak “ulusun biyolojik üreticileri” (Anthias ve Yuval-Davis’ten aktaran Walby 38) olma rolüne vurgu yapılır.

Ulusun içinde kadının konumu, savaşan erkeklere yardımcı olma, onlara erkek kimliği kazandırma ve savaş için cesaretlendirme işlevi yükler. Kadın, anne ve

sevgili olarak bu işlevi yüklenir. Kürtlerin aile ilişkileri temel alınarak yapılan çağrılarda anne, annelik hakkını ön plana çıkarıp erkekleri savaşa çağırırken, amcakızı (dotmam) zaferin ödülü olarak kendisini ona sunacağını vaat eder.

“Lorî” (Ninni) adlı şiirde kocası savaşta öldürülmüş bir kadın oğluna şu şekilde seslenir:

De lorî, lorî kûrê mi lorî
Bavê te kuştin dayik bi gorî
Gernas û mêrxas divê tu negrî
Millet ku sax bî nema tu dimrî. (110)

(Ninni, ninni oğlum, ninni
Babanı öldürdüler, kurban sana anan
Cesur ve yiğitsin, ağlamamalısın
Millet yaşarsa, sen ölmezsin)

Şiirde anne, oğluna halkın uyandığını ve kendilerini çoluk çocuk demeden öldüren, özgürlüklerini ellerinden alan düşmana karşı savaştıklarını söyler. Kendisinin altınlarını, düşmanla savaşılacak silah alınması için savaşıtlara göndereceğini belirtir (111). Anne, çocuğunun geleceğini milletin yaşamasına bağlayıp savaşı yüceltir ve oğlunu, ulusun bir üyesi olarak yetiştirerek milliyetçi söylemin “ideolojik yeniden-üretiminde” merkezî bir rol alır (Anthias ve Yuval-Davis’ten aktaran Walby 38).

“Here, Here” (Git, Git) başlıklı şiirde de toplumu savaş için cesaretlendiren bir ses duyulur: “Here, here, here, here... / Lawo here, keko here, bavo here / Pismam here, domam here em bi were” (38) (Gidin, gidin, gidin, gidin / Oğul git, ağabey git, baba git / Amca oğlu git, amca kızı git, sizinleyiz biz” Şiirde oğul, ağabey, amca

oğlunun yanı sıra baba ve amca kızı da mücadeleye çağrılır. Ancak kadın ve babanın Cegerxwîn'in ulusal savaşı anlatan şiirlerinde neredeyse hiç görülmemesinden dolayı, şiirde baba ve kadına da savaş çağrısı yapılmış olmasını, bunların inşa edilen ulusun üyeleri olarak kabul edildikleri biçiminde yorumlamayı güçleştirmektedir. Tersine Cegerxwîn'in milliyetçi söylemle yazılmış şiirleri göz önünde bulundurulduğunda bu çağrıyı, topyekûn bir savaş çağrısının işareti olarak değerlendirmek doğru görünmektedir.

Şiirde vatan topraklarının işgali gerekçe gösterilerek, ülkenin kurtarılması için çağrı yapılır. “Şerm e bo te kurê Rustem / Wer bimênin mat û serserem” (38) (Ayıptır ey Rüstem'in oğlu / Sersemleşerek donup kalman) sözleriyle ulusun mitolojik kahramanları hatırlatılır. Öncülleri gibi olamayan çağdaş erkek gururuna seslenilir. Şiirde, Enloe'nun deyimiyile ulusun erkeklerine “erkekleştirilmiş aşağılanma” (aktaran Nagel “Erkeklik ve Milliyetçilik...” 45) hatırlatılır. Yaşanan ayıbın nedeni vatan topraklarının ve toprak üzerindeki iktidarın düşman tarafından ele geçirilmesidir. Milliyetçi söylemde iktidar erkek alanı olarak kurulduğu için de şiirde, yine Enloe'nun sözleriyle söylenecek olursa “erkekleştirilmiş umutlar” (Nagel 45) için mücadele çağrısı yapıldığı görülür.

“Dengê Perîşanê” (Perişan'ın Sesi) isimli şiirde ise özgürlük mücadelesi için cesaretlendiren kadın anne değil, sevgili olarak kadındır. Perişan, kızın ismidir ve aynı zamanda onu nitelemektedir. Anlatıcı amca kızı (*dotmam*), seslendiği erkeğe amca oğludur (*pısmam*). Amca kızı, amca oğluna seslenerek neden başını kaldırıp yukarı dağlarda düşman askerlerini dağıtmadığını sorarak şöyle der:

Lo lo pismamo zanim xweşmêr î

Pismamê Rustem yan Ezdîn şêr î

Roja halanê roja lêdanê

Mêr û gernas î dotmam bi gorî. (174)

(Hey amca oğlu bilirim, yiğitsin,

Amcası oğlusun, Rüstem'in ve Êzdîn Şêr'in.

Haykırış günüdür, vuruş günü!

Erkek ve kahramansın, kurbandır sana amca kızın)

Sevgili olan kadın da mitolojik kahramanlara gönderme yapar, erkekliği savaşçılık ve yiğitlikle özdeşleştirir. Erkeğe savaş alanında yiğitçe durmasını, gerekirse ölmesini aksi hâlde kara çarşafını başına dolayacağını söyleyerek (174) savaşmaması durumunda onu kınayacağını belirtir. Erkekliğin ulusal kimliğin temel ögesi biçiminde kurularak kadınlığın karşısında ve ona göre üstün bir güç olarak inşa edilmesi erkeğin savaşabilme özelliğine dayanır. Dolayısıyla erkek savaşmadığında bu kimliğini kaybeder ve kadınsılaşır. Şiirin anlatıcısı kadın, erkek söylemini kullanarak, erkeklik gururuna dokunur ve özgürlük mücadelesi için erkeği cesaretlendirir. Savaş sonunda ise kadın kendisini erkeğe sunacaktır. Bu durum şiirde, “Pismamê min î, dotmama te me / Mij ter kildane çavên belek e” (175) (Amcamın oğlusun, amca kızınım senin / Sürme çektim alaca gözlerime senin için) denilerek ifade edilir.

Şiirde açık bir cinsel gönderme olmaması ve amca kızının kendisini amca oğluna sunmasının sadece gözlere sürme çekme imgesiyle anlatılması dikkat çekicidir. Geleneksel Kürt toplumunda amca çocukları doğal sözlü sayılırlar. Wadie Jwaideh *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi: Kökenleri ve Gelişimi* adlı kitabında Kürtler arasındaki evlilik hakkında şunları söyler: “Birinci dereceden kuzenle evlilik, özellikle amca kızıyla evlilik Kürtler arasında ideal evlilik olarak kabul edilir” (84). Dolayısıyla şiirde geçen erkek ve kadın ilişkisinin, aynı zamanda kültürel bir ilişki

olduğu ve geleneksel aile mahrem sayıldığı için, cinselliğin açık biçimde ifade edilmediği söylenebilir.

Buna karşın kadın ve erkek arasında geleneksel evlilik dışında bir ilişki söz konusu olduğunda, kadına yönelik arzunun açık bir biçimde ifade edildiği görülür.

“Awirek li Jînê” (Yaşama Bir Bakış) adlı şiirde şöyle denir:

Delalê, ji lêvên şêrîn, bide min peyalek şerab

Da bi xurtî gavan bavêjim, bê lertzîn tirs û tab

Tu di bîra min de bî, kengî mirin tê bîra min?

Xwarina rê ji min re deyne, de rabe ser xwe, rab. (122)

(Ey güzel, ver bana tatlı dudaklardan şarap kadehini

Güçlüce adımlar atabileyim, titremeden, korkup yorulmadan

Sen zihnimdeyken, nasıl hatırlayabilirim ölümü

Kalk ayağa, kalk da hazırla yol azığımı)

Şiirde anlatıcı erkeğin korkusuz ve güçlü olabilmesi sevgilinin dudaklarını ona sunmasına bağlanır. Cegerxwîn şiirinde dudaklar cinsel arzunun en belirgin imgelerinden biridir. Dolayısıyla tatlı dudaklardan sunulacak şarap kadehi, cinsel arzunun ifadesi olarak değerlendirilebilir. Geleneksel evlilik ilişkisiyle, aile kurumunun dışındaki erkek ve kadın ilişkisinde cinselliğin dışa vurma tonlarının farklılığı, şiirlerdeki anlatıcıların konumuyla da ilintilidir. Birincisinde anlatıcı kadın olduğu için onun cinsel arzusu görünmez ve cinselliği sadece erkek için bir ödül olarak öne çıkar. İkincisindeyse anlatıcı erkektir ve sevgilisine duyduğu cinsel arzuyu açıkça ifade etmiştir.

Görüldüğü gibi Cegerxwîn’in milliyetçi ideolojiyle yazılmış şiirlerinde ulus eril bir karakterde “erkek kardeşler birliği” olarak inşa edilir. Erkeğin etkin ve

birincil bir konumda olduğu ulusal inşada kadın “özel alan”la sınırlanır. Kadınlar ulusun “biyolojik”, “kültürel” ve “ideolojik yeniden-üretim”ini sağlamanın yanı sıra, savaşın arka planında erkeğin destekleyicisi, savaş sonrasında da savaşçıların sahip olacakları ödüller olarak konumlandırılır. Şiirlerde yer yer anne ya da sevgili olarak kadının konuştuğu görülür. Ancak bu konuşmalarda kadının sesi boğulur ve kadın, erkeğin kendisi için inşa ettiği sınırlar içinden ve erkek bakış açısıyla konuşur. Başka bir deyişle bir yandan erkeklik onuruna dokunarak militarist bir biçimde savaş çağrısı yaparken, diğer yandan kendilerini savaşın ödülü olarak erkeğe sunar ve erkek egemen söylemin kadınlar için belirlediği roller çerçevesinde kendisini ifade eder.

C. Erkeğin Namusu olarak Savaş Alanına Dönen Kadın Bedenleri

Milliyetçi söylem bir yandan ulusu “erkek kardeşler birliği” olarak inşa ederken, öte yandan, kadına simgesel düzeyde ulusun hayal edilebilirliğini sağlama işlevi yükler. Yöneticisi erkek olan bir aile biçiminde tahayyül edilen ulus kavramında, anne figürü birleştirici bir rol oynar. Annenin ailedeki erkek kardeşliğinin kaynağı olduğu düşüncesi, vatan topraklarının ulusu oluşturan erkek kardeşlerin annesi olarak algılanmasına yol açar. Natarjana, annenin “efsanevi ortak kökenleri hatırlat[tığını]” belirtir ve anne ile toprak arasındaki ilişkiye dikkat çekerek “ulusal talepler her zaman toprak talepleriyle desteklenir” der (aktaran Saigol Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet... 234).

Kadın ve vatan arasındaki bu imgelem vatan topraklarının çoğu kere kadın bedeni olarak temsil edilmesine yol açar. Andrew Parker, “ulusun gücünden söz edildiğinde çoğunlukla bir vatan aşkından söz edil[diğini]” belirterek, bunun “erotikleştirilmiş bir milliyetçilik” olduğunu ileri sürer (1). Vatan toprakları, kadın

bedeni biçiminde inşa edilmesiyle birlikte, erkeğin arzusunun konusu olur. Erkek âşık olur, sahiplenir ve sevgiliyi düşmandan korumak için savaşır. Kadın bedeni olarak inşa edilen vatan, sadece ulusu oluşturan erkeklerin aşkının nesnesi değildir. Aynı zamanda düşmanın cinsel arzusunun nesnesi olabilme olasılığı da vardır. Buna bağlı olarak kadın bedeni, üzerinde milliyetçi savaşların yapıldığı bir alana dönüşür. Rubina Saigol, “anavatan[ın], kadınlara, özellikle ‘anne’ye erotik çekimle kuşatıld[ığını]” ifade ederek, “vatan hem romantik ve erotik hem de annelikle ilgili güçlü yan anlamları bulunan kelimelerle temellük ve temsil edilir, kontrol altına alınır” (232) der.

Daha önce sözü edildiği gibi politik alandan dışlanmış ve erkeğe göre ikincil olarak konumlandırılmış kadın, vatani imlediği zaman, edilgin bir durumda erkeğin aşkına, şefkatine ve korumasına muhtaç olarak kurulur. Kadın milliyetçi söylemde, erkeğin fethedeceği ya da düşmandan kurtaracağı bir alan olarak değerlendirilir. Buna karşılık erkek, ulusu oluşturan etkin bir güç olarak kadını ve vatani kurtarma, koruma sorumluluğunu üstlenir.

Milliyetçi söylemin vatani bir kadın bedeni biçiminde kurgulayarak, ulusun “erkek kardeşler birliği”ne dayanan koruyucularına emanet etmesi, “namus” olgusunun milliyetçi söylemde merkezî bir yer edinmesine yol açar. Ataerkil yapılanmada ailenin kadın üyeleri, ister anne isterse eş, sevgili ya da kız kardeş olsun, cinsel özgürlüğe sahip değildirler ve cinsellikleri erkeklerin kontrolündedir. Kadın namus kavramının göstereni olsa da öznesi değildir ve erkek namusunun taşıyıcısıdır. Dolayısıyla bir kadının yasal olmayan cinsel ilişkide bulunması, erkek namusunun yitimi olarak değerlendirilir. Aile namusunu koruyamayan erkek toplumsal değerini yitirir. Dolayısıyla kadın ve vatan arasında kurulan imgesel bağ,

vatanın saldırıya uğraması durumunda, onun savaşılarak korunmasının “namus” meselesi olarak algılanmasına yol açar.

Joane Nagel milliyetçi söylemlerin kadınlara, özellikle de kadının cinselliğine çok önem verdiklerini belirterek şöyle der: “Gelenekçi erkekler kendilerini ailenin ve ulusun koruyucuları olarak görürlerken, kadınların da ailenin ve ulusun namusunu temsil ettiğini düşünürler: Kadınların utancı ailenin utancısıdır, ulusun utancısıdır ve erkeğin utancısıdır” (84). Nagel’e göre kadın cinselliği iki nedenden dolayı ulusal bir sorun hâline gelir ve ulus erkekleri tarafından korunmaya alınır. İlk kadın, milliyetçi söylemde anne rolüyle “ulusun yuvasını temsil eder” (86). İkinci olarak, “kadınlar eşler ve kızlar olarak erkeklerin namusunun taşıyıcıları”dırlar (86).

Vatanın kadın bedeni biçiminde inşa edilmiş olması onu, ulus onurunun odağı hâline getirir. Bunun kadın bedeninin erkek namusunun taşıyıcısı biçiminde inşa edilerek kutsanmasına dayandığı söylenebilir. Kadının erkeğin namusu olarak kodlanması ve böylelikle kadın bedeni üzerindeki egemenliğin erkeğin onurunun ölçütü olarak kabul edilmesi, simge düzeyinde kadın bedeni biçiminde inşa edilen vatan topraklarının korunmasını, erkekler açısından namus meselesi haline getirir.

20. yüzyıl boyunca ulusal kimliğin tanınması için mücadele eden Kürt milliyetçi söyleminde de kadın bedeni ve vatan arasında simgesel düzeyde bağ kurulmuştur. Bu duruma dikkat çeken Handan Çağlayan, *Analar, Yoldaşlar, Tanrıçalar: Kürt Hareketinde Kadınlar ve Kadın Kimliğinin Oluşumu* başlıklı kitabında 1980 sonrası Kürt milliyetçiliğinde aile, kadın ve vatan arasındaki ilişkiyi şu biçimde değerlendirir:

“Eski aile” eleştirisi, namusu dar anlamda kadın bedeni üzerine odaklanmaktan çıkartmış, anlam alanının genişlemesine, vatan sathına yayılmasına yol açmıştır. Bu operasyon sayesinde

namusun yeni ölçütü dar anlamda kadın bedenine yabancı elin değmesi olmaktan çıkmış, “vatan toprağının korunması” bağlamında inşa edilebilmiştir. (106)

Çağlayan’ın bu tespiti doğru olmakla birlikte zamanlama açısından sorunlu görünmektedir. Çünkü 1980’lerden önceki Kürt milliyetçi söyleminde de, en azından Cegerxwîn şiirinde, erkeğin namusunun kadın bedeni üzerinden vatan topraklarıyla ilişkili olarak inşa edildiği görülmektedir.

Daha önce erkeklerin, Kürt ulusunun temel ögesi olarak kurgulanırken, kadının “iç alan”da ve ikincil derecede konumlandırıldığı ifade edilmişti. Bunun yanı sıra Cegerxwîn şiirinde kadın, simge düzeyinde vatani temsil ederek erkeğin arzusunun ve mücadelesinin, dolayısıyla erkek onurunun odağı hâline gelmiştir. “Welat Hêj Keç e” (Vatan Hâlâ Kızdır) şiirinde “Me go ey keç tu Kurdistan î, ez kurd” (106) (Dedik:–Ey kız, sen Kürdistan’sın ben de Kürt) dizesi erkeği Kürt olarak kurarken, kadın vatani simgeler. Cegerxwîn, şiirinde erkek ve kadın ilişkisi hakkındaki geleneksel değerlere dayanarak erkek ve vatan arasında ilişki kurar, vatanseverlik ve milliyetçilik sorununu “namus” meselesine dönüştürür.

“Mêrane Rabin Xortên Kurdistan” (Erkekçe Kalkın Kürdistan Delikanlıları) şiirinde sevgili olarak vatan, kendisini ülkenin doğasıyla özdeşleştirerek yıllardır süren savaşın sonunda, “bağ ve bahçeler” dolayımında ülkenin düşman tarafından ele geçirildiğini dile getirir. “Kürdistan delikanlıları”nı “erkekçe” mücadeleye çağırır (16). Sevgilinin hitap ettiği delikanlı şöyle cevap verir: “Axîn welatêm zanim tu qîz î / Çibkim ko dijmin bi te dilîzî / Qêrîn dikim ez kes nabihîzî” (16) (Ah vatanım hâlâ KIZSIN, bilirim seni / Çaresizim düşman oynar seninle / Feryat ederim kimse duymaz beni). Bağ ve bahçelerin düşman tarafından ele geçirilmesi ve düşmanın sevgiliyle oynaması, sevgiliye yönelik cinselliği çağırıştır. Erkek, kadının “Dijmin tev girtin ev

bax û bustan” (16) (Düşman aldı bu bağ ve bahçeleri) sözlerini, sevgilisinin bedenine yapılan bir saldırı olarak değerlendirir. Kadın, erkeğin bakış açısıyla, “Namûs e rabin xortên Kurdistan” (16) (Namustur kalkın Kürdistan delikanlıları) sözleriyle olayı “namus” çerçevesine yerleştirir. Şiirde kadın erkeklik onuruna dokunacak sözler söyler. Düşmanın onun önünde kendi elini tuttuğunu ve kucakladığını belirtir. Ancak burada sadece namus kavramına gönderme yapılarak özgürlük mücadelesine çağrı yapılmaz. Bununla birlikte kadına olan erotik çekim de kullanılır. Kadın, “Eger bi xurtî hun min bixwazin / Li we bipêçim zendên bi bazin / Dilxoş û bê xem li ser mi razin” (18) (Güçle isterseniz beni / Sararım bilezikli kollarımla sizi / Uzanırsınız mutlu ve tasasız üzerimde) sözleriyle cinsel cazibesini kullanarak erkek savaşçıyı mücadeleye çağırır.

Cegerxwîn, vatani kadın olarak kurguladığı şiirlerinde siyasi iktidar ile cinsel iktidar arasında bir koşutluk kurar. “Dezgirtiya Xortan” (Delikanlıların Sözlüsü) adlı şiirde bu durum belirgin bir biçimde ortaya çıkar:

Xemlandî me seranser dezgirtiya xorta me;
Gerden sêvek sor û zer, li hêvîya merda me,
Qelen xwîn e ne gewher, Kurdistana kurda me.
Bê tang û top û leşker, îro we ez berda me.
Kurdistana delal im; her kes tê min dixwazî;
Ez pir şox û şepal im, min deng daye bi nazî.
Ev bun bist û du sal im, li ser min cengebazî
Kurdo wer min bixwaze, belê bi ser firazî. (16)

[...] Dosta weme ya sax im, ji bil we kes min navê (17)

[...] Xorto! Eger tu rabî, wek başoke herî çûk;

Ne xurt û şehreza bî, tu nastênî ji min mûk.

Ne wek şêr û gur û gura bî, bukê didî bi tûtûk.

Ko bê tac û sere bî, tê çawan min bikî bûk. (17)

(Delikanlıların sözlüsüyüm, süslendim baştan ayağa,

Beklerim yiğitleri, gerdanım sarı kırmızı bir elma,

Kürtlerin Kürdistan'ıyım, mücevher değil kandır başlığım.

Bu gün askersiz, tanksız ve topsuz, bıraktınız beni

Güzel Kürdistan'ım, her kes ister beni

Çok şuh ve alımlıyım, naz ile nam saldım

İşte yirmi iki yıldır savaş var üzerimde

Ancak başın dik olarak, ey Kürt gel beni iste.

[...] Sevgilinizim, istemem başka kimseyi yaşadıkça.

[...] Kalk delikanlı ve atmaca gibi saldır kuşa

Bir tüyümü bile alamazsın güçlü ve hünerli olmazsan

Gelini verir düdüğü alırsın, kurt ve aslan gibi olmazsan

Beni nasıl gelin edeceksin, Tacın ve sarayın olmazsa)

Şiirde geleneksel evlilik kalıpları içinde, vatan delikanlılar için süslenmiş bir sevgili olarak betimlenir. Aşkın nesnesi olan kadın / vatan, kendisine sahip olmak isteyenlerin çokluğuna rağmen bir “Kürdün” gelip kendisine sahip olmasını bekler. Bu imgeyle Kürt coğrafyasında Kürt egemenliği öngörülür. Ancak sevgiliye / vatana sahip olmak koşullara bağlanır. Bu koşullar erkeğin savaşması, kanını vermesi ve bu şekilde bir iktidar kurmasıdır. Taç ve saray gibi otoriteyi temsil eden simgelerin erkeğin kadına sahip olabilmesinin şartı olarak öne sürülmesi, alegorik olarak vatan topraklarına egemen olmayı ifade eder. Şiirdeki erkek ve kadın ilişkisi, milliyetçi söylemin erkeği güçlü, saldırgan ve otoriter olarak tanımlayan anlayışı üzerinden

kurulur. Böylelikle kadın üzerindeki cinsel denetim, ülke toprakları üzerindeki siyasi otoritede karşılığını bulur.

Erkeğin kurtarıcı konumuna karşın kadın çoklukla düşman eline düşmüş çaresiz ve güçsüz, erkeğin korumasına ve özgürleştirmesine ihtiyaç duyan bir biçimde inşa edilir. “Şam Şekir e Welat Şêrîntir e” (Şam Tatlıdır, Vatan Daha da Tatlı) şiirinde “Herê bûkê pepûkê jar û mestê / Li ser singa te zava man biyanî” (55) (Evet sıksa, zavallı ve esrik gelin / Göğüslerinde, yabancılar damat kaldı) dizisinde kadın, kendisinin ataerkil söylemdeki toplumsal cinsiyetinin inşasına karşılık gelecek şekilde, güçsüz ve korumasız olarak betimlenir.

Şiirlerde kadın bedenine egemen olmakla vatan topraklarında iktidar kurmak arasında kurulan simgesel ilişki çoklukla kadın bedeninin, üzerinde ulusal özgürlük mücadelesinin verildiği bir savaş alanına dönüşmesine yol açar. Bu durum aynı şiirde “Bi talan û bi kuştin, hem bi sotin / me konê şer li ser singa te danî” (54) (Talan ederek, öldürerek ve yakarak / Kurduk göğsünde savaş çadırlarını) dizelerinde açık biçimde dile getirilir. Burada kadın talan, öldürme ve yakma gibi eylemlerin ne öznesi ne de nesnesidir. Öldüren de öldürülen de erkeklerdir. Kadın burada bütünüyle edilgin bir durumda, erkekler arası otorite savaşının simgesel alanı olarak kurulmuştur.

Birinci Dünya Savaşı sonrası Kürtlerin karşılaştığı sosyal ve siyasi koşullar, Cegerxwîn’in vatan aşkını işleyen şiirlerine yansır. Savaş sonrası Kürt coğrafyasının birden fazla ulus devletin egemenliğine geçmesi, Cegerxwîn şiirinde kadın bedeni üzerinde görünür hâle gelir. “Welat Dêrdê te Dijwar e” (Vatan Çetindir Dêrdin) başlıklı şiirde karşı karşıya kalınan bölünme şu biçimde betimlenir: “Li ser singa te sê çar xet kişandin / Wekî berzex ji hevdî raqetandin / Li her alî milên me raşidandin” (40) (Çekteler göğüslerinin üzerine üç dört çizgi / Kopardılar

birbirimizden berzah gibi / Her taraftan gerdiler kollarımızı). Şiirde göğsü Kürt coğrafyasını imleyen ve Kürtlerin yaşadığı bölünmeyi, bedeni coğrafi bir haritaya dönüştürerek gösteren kadın, annedir. Bu bölünme annenin oğullarını birbirinden koparmıştır. Üzerinde yaşanan toprakların bölünmesinin, ulusun temel bileşenleri olan erkekleri ayırdığı için siyasi otorite kaybına ve inşa edilmiş ulusun çöküşüne yol açtığı söylenebilir. Anne olarak betimlenen vatan topraklarına çizilen çizgilerin oğulların birbirinden ayrılmasına yol açması, vatan ve ulusu oluşturan bireyler arasındaki ilişkinin, imgesel olarak anne ve çocuk arasındaki ilişki biçiminde konumlandırıldığını gösterir.

Vatan topraklarının bölünmesinin, annenin bedeninde temsil edilmesinin yanı sıra Kürtlerin yaşadıkları coğrafyanın, Kürtlerin dışındaki iktidarların denetiminde olması da şiirlerde imgesel karşılığını bulur. Vatanın Kürtlerin dışındaki siyasi otoritelerin denetiminde oluşu, erkeğin kadın bedenine ilintilenmiş namus algısında bir kriz yaratır ve erkekliğini aşağılar. Geleneksel toplumlarda bekâret büyük bir erdem olarak algılanır ve kadının evlilik dışı cinselliği büyük bir suç sayılarak onu değersizleştirir. Yasal olmayan yollardan cinselliği yaşayan kadın, kendi bedenine yönelik cezaların yanında onurlu bir erkekle evlenebilme statüsünü de kaybeder. Aynı şekilde ulus erkeklerinin egemenliğinde olmayan topraklarda da bir ulusun inşa edilmesi mümkün değildir. Dolayısıyla ulusal iktidar kriziyle, erkeklik krizi arasında bir bağ kurulabilir.

“Welat Hêj Keç e” (Vatan Hâlâ Kızıdır) şiiri, başlığıyla böyle bir rahatsızlığın dışavurumu olarak okunabilir. Şiirde kadın, erkeğin “Me go qîz î, we yaxud bûye jinbî” (106) (Dedik: –Kız mısın yahut dul?) sorusuna, “Go ez qîz im, Cegerxwîn zêr û zor next” (106) (Dedi:–Kızım Cegerxwîn, altın ve güçtür başlığım) şeklinde cevap verir. Cegerxwîn, Kürt ülkesi olduğuna inandığı toprakların başka ulusların

denetiminde olmasının verdiği rahatsızlıkla, sevgili olarak kurguladığı ülkesinin bekâretine vurgu yapar. Çünkü başka bir erkeğin kontrolünde olan kadının, dolayısıyla ülke topraklarının bekâretini ve saflığını koruyamayacağı açıktır.

“Evîndarê Welat im” (Vatanın Âşığıyım) adlı şiirde bu kriz sevgilinin bedeni önemsizleştirilerek aşılmaya çalışılır. Vatan, bedeni düşmanın elinde, gönlü ise şaire ait bir kadın olarak betimlenir:

Eger çendan bi dest dijmin belê yara min e şêrîn
Bi navê wê bilind bûme giham gerdûnê seyyar e.
Bi wan lêvên şekerbarîn bi min da soz û peymanek
Ji min pêve ku dil nadî kesî ew yarê bêçare
Eve soza me jî pê re ku dil her dem bidim desta
Netirsim ez ji zindan û ji lê dan û ben û dar e. (43)

(Başkasının elinde de olsa benim sevgilimdir Şirin
Onun adıyla yüceldim ve ulaştım dönen göğe
Şekerden dudaklarıyla söz verip ahdetti bana
Benden başkasına gönül vermeyeceğine o biçare
Benim de ona sözüm var, her zaman yüreğimi vereceğim eline
Korkmayacağım zindandan, dayaktan ve darağacından)

Kürtlerin üzerinde yaşadıkları topraklarda siyasi bir iktidar kuramaması, sevgilinin bedensel olarak başka erkeğin elinde olmasıyla koşutluk içinde simgesel ifadesini bulur. “Biçare” olarak nitelenen kadın açısından, başkasının elinde olmak gönüllü bir birliktelikten çok, maruz kalınan bir durumu ifade eder. Dolayısıyla sevgili arzusuyla başkasına gitmediği, başka bir deyişle alıkondduğu için bedenine sahip olmasa da yüreğine sahiptir ve yüreğini gerçek aşkına vereceğini vadeder. Sevgilinin

sözü, onun için mücadele etme gücü ve kararlılığı bulunan erkekle kadın arasındaki bağı oluşturur ve erkeğe kurtarıcı rolü vererek, onu mücadeleye ve savaşıma yönlendirir. Erkek ve kadın arasındaki bu ilişki, ulusun erkekleri ile sevgili olarak vatan arasında da benzer bir bağ kurar. Aidiyet ilişkisi, fiziksel ve maddi düzlemden çıkarılarak duygusal ve zihinsel biçimde kurulur ve sevgiliye / vatana yeniden sahip olmayı bir amaç olarak ortaya koyar.

Yukarıda gösterilmeye çalışıldığı gibi Cegerxwîn'in milliyetçi ideolojiyle yazılmış şiirlerinde ulus eril bir karakterde “erkek kardeşler birliği” olarak inşa edilir. Buna paralel olarak kadın “özel alan”ın sorumlusu ve savaşan erkeğin yardımcısı olarak konumlandırılır. Kadınlar ulusun biyolojik, kültürel ve ideolojik “yeniden üretim”ini sağlamanın yanı sıra savaşın arka planında erkeğin destekleyicisi olarak ulusal mücadelede ikincil bir konumda yer alırlar. Bunun yanı sıra milliyetçi mücadelede kadının simgesel değeri ön plana çıkar. Milliyetçi şiirlerde vatan bir kadın bedeni biçiminde kurularak, ulusun “erkek kardeşler birliği”ne dayanan koruyucularına emanet edilir. Şiirlerde kadın bedenine egemen olmakla vatan topraklarında iktidar kurmak arasında simgesel ilişki kurularak, erkeğe kurtarıcı rolü verilir. Buna bağlı olarak kadın erkeğin korumasına muhtaç biçimde çizilir. Bu saptamalar feminist çalışmaların, milliyetçi ideolojiye yönelttikleri, milliyetçi söylemin ulus ve vatan kurgusunu, erkek ve kadının toplumsal cinsiyet rollerini belirleyen bir şekilde kurduğu, ulusal bağımsızlık kazanıldıktan sonra bu rolleri pekiştirerek, kadın üzerindeki ataerkil baskıyı sürdürmeye devam ettiği biçimindeki eleştirileriyle örtüşür.

Peki, Cegerxwîn'in tüm şiirleri göz önüne alındığında, kadının erkeğe oranla gerçekten ikincil konumda değerlendirildiği, kamusal alan erkek alanı olarak çizilirken, kadının özel alanla sınırlandırıldığı, “namus” olgusundan hareketle kadın

cinselliğinin erkeğin kontrolüne verildiği iddia edilebilir mi? Bu soruya olumlu cevap vermek mümkün görünmemektedir. İçinde yaşadığı dönemin sosyal, siyasal ve toplumsal yapılanmalarının etkisiyle, Cegerxwîn şiirinde birden fazla ideolojik biçimlenmenin izlerini görmek mümkündür. Feodal ve ataerkil bir toplumsal yapılanmanın içinden yazması, şiirinde kadınla ilgili zaman zaman ataerkil bir anlayışın izlerinin görünmesine neden olsa da, kadın sorunu Cegerxwîn'in şiire taşıdığı toplumsal konuların başında gelir. "Erê Xuşkê" (Evet Bacı) şiirinde, "Te ji singa xwe em afirandin / Em bê te îro çê dikin însan" (184) (Sen göğsünden yarattın bizi / Bizse sensiz kuruyoruz insanlığı) dizeleriyle kadının dışlanmışlığını eleştirir. Evliliğin kadının zincirsiz olarak bağlayan bir kurum olarak işlev gördüğüne dikkat çeker ve erkeğe "üç söz"le kadını boşama hakkı tanıyan dinî düşünceyi yerer: "Zedeşt û Mûsa, Taha û Îsa, / Tu bin dest hiştin, kirin perişan" (184) (Zerdüşt, Musa, İsa ve Taha⁴ / Bağımlı bıraktılar, perişan ettiler seni). Cegerxwîn'in kadın konusunu ele alırken, diğer koşullarda Kürt olarak kabul ettiği ve Kürt kimliği inşasının bir aracı olarak kullandığı Zerdüşt'ü de eleştirmesi konuya verdiği önemi gösterir. Aynı şiirde kadın erkek arasında herhangi bir ayrımın olmadığına vurgu yapılır.

Cegerxwîn'in, milliyetçi söylemle yazılan şiirinde kadının ikincil rolüne karşın, Marksist ideolojinin belirgin olduğu şiirlerinde kadının mücadeleye önemli katkılarda bulunduğu görülür. Ağa ve şeyhlere karşı başkaldırıyı işleyen bazı şiirlerde kadın mücadelenin aktif katılımcısı olarak görünür. "Cotkar û Zevî" (Çiftçi ve Tarla) başlıklı anlatı şiirde sömürü sistemine karşı isyan, "Faté" isimli yaşlı bir kadının önerisiyle başlar. Mücadeleye kadın ve erkek tüm halk birlikte katılır. Mücadelenin başarıyla bitmesi sonucu Marksist ütopya gerçekleşir. Mutlak eşitlik sağlanır, erkek ve kadın birlikte özgürleşir (116-120). Kadın ve erkeğin birlikte

⁴ Hz. Muhammed'in Kuran'da geçen adlarından biri.

kurtuluşu ve birbirini tamamlayan bir biçimde kurulması, Marksist ütopyanın işlendiği şiirlerin ana temalarından birini oluşturur. İşçi ve köylülerden söz edilirken kadın, kamusal alanın bir ögesi olarak belirir. Sermaye sahiplerinin çalışanların emeğini sömürmesi üzerine kurulan “Pembiwê Me ye Lê Em Tazî Ne” (Pamuk Bizimdir, Fakat Biz Çıplağız) başlıklı şiirde, ağa ve beylere karşı çıkıp eşitliğin sağlanmasının gerekliliği vurgulanır ve şöyle denir: “Bi serbestî, dilxweşî bikin kar û barê xwe, / Mêr û jin keç û kur rûgeş herin karê xwe” (199) (Neşe içinde ve özgürce yapın işlerinizi / Erkek ve kadın, kız ve oğlan gülümseyerek gidin işlerinize). Böylelikle kadın barışçıl bir ortamda erkekle birlikte kamusal alanın bir ögesi olarak kurulur.

Kürtçe şiirde sevgiliyi ilk kez somut varlığıyla gerçek bir kadın biçiminde betimleyen ve kadın cinselliğini şiirde görünür kılan Cegerxwîn, şiirlerinde kadının “perde” arkasında kalmasını eleştirir ve onu kendisini kısıtlayan koşullara karşı başkaldırıya çağırır. “Perde” ve “çarşaf” simgeleriyle bir yandan kadını sınırlayan dinsel ve toplumsal inançlara gönderme yaparken, diğer taraftan kadın cinselliğinin gizlenmesine karşı çıkar. “Ev Perde Çi ye” (Bu Perde Nedir) başlıklı şiirde şöyle der:

Sed tif li wê perda te bî,

Ko daye ber xalên di qer

Dîna li pişta perde bî,

Peyda dikî êş û keder. (208)

(Yüzlerce tüh olsun seni örten perdeye,

Örttü siyah benleri.

Perdenin arkasında görmek seni,

Keder ve acı verir)

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi Cegerxwîn birçok şiirinde kadını, erkekle birlikte kamusal alanın aktif bir öznesi olarak kurar. Bu durumda onun milliyetçi ideolojiyle yazılmış şiirlerinde kadının ikincil konumu ve özel alanla sınırlanmış olması, iki biçimde açıklanabilir. İlkin, iletişim imkânlarının kısıtlılığından dolayı Kürt milliyetçilerinin edebiyatı, özellikle de şiiri, propaganda aracı olarak kullanmaları göz önünde bulundurulduğunda, şiirleri halk arasında en çok bilinen şairlerden biri olan Cegerxwîn'in, feodal bir toplumsal yapı içinde olan Kürtlere, söz konusu yapının "erkeklik" ve "namus" gibi değerleri üzerinden seslenerek, özgürlük mücadelesine aktif katılımlarını sağlamayı amaç edindiğini söylemek mümkündür.

İkinci olarak Cegerxwîn'nin milliyetçi söylem içinden yazılmış şiirinde kadının ikincil konumunun, milliyetçi ideolojinin doğasından kaynaklandığı söylenebilir. Milliyetçilik bir ulus inşa eder ve bu ulusun üzerinde yaşadığı topraklarda egemenlik kurmasını öngörür. Bu da çoğunlukla başka ulus devletlerle savaşmak anlamına gelir. Ulusal egemenlik ve savaş arasındaki bir bakıma zorunlu ilişki, ulusun kadınların ikincil planda olduğu "erkek kardeşler birliği" biçiminde kurulmasının nedeni olarak değerlendirilebilir. Çünkü ataerkil anlayış erkeği, savaşçı, güçlü, koruyucu, kahraman, girişken ve fatih olarak kurgularken; bunun karşılığında kadını, güçsüz, korumaya muhtaç, edilgen ve pasif olarak inşa eder.

Bu noktada tüm şiirleri birlikte değerlendirildiğinde Cegerxwîn'in milliyetçi söylemle yazılmış şiirlerinde kadının ikincil konumunun, erkeğin bakış açısıyla kadın için belli toplumsal sınırlar çizen ve ona belirli görevler veren siyasal bir projenin bilinçli bir propagandası olmadığı söylenebilir.

SONUÇ

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn'in aşk anlayışlarını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, Türkçe ve Kürtçe edebî gelenekleri içinden yazan iki şairin aşk anlayışlarının, ideolojik tutumlarınca belirlendiğini ve iki şairin de aşka ideolojik anlamlar yüklediklerini göstermektedir. Her iki şair de bireysel ideolojileriyle koşutluk içinde bir aşk anlayışı benimseyip buna göre bir sevgili tipi oluştururken, içinde üretimde buldukları estetik ideolojileri dönüştürmüşlerdir. Şairlerin estetik ideolojilere karşı tutumları, içinde yaşadıkları toplumun egemen ideolojilerine ve egemen ideolojilerin şiirde görünen otorite biçimlerine karşı çıkışı ifade etmektedir.

İki şairin aşk anlayışlarında benzer yönlerden biri, içinde üretimde buldukları şiir geleneklerini olumsuzlayarak, bu gelenekleri ideolojik tutumları doğrultusunda dönüştürme çabasını göstermiş olmalarıdır. Marksist ideolojileri, Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn'in gelenekle kurduğu ilişkide belirleyicidir. İki şair de ideolojileriyle koşutluk içinde, karşı oldukları şiir geleneklerinin aşk anlayışlarının biçimlenmesinde etkili olan dinî ve tasavvufî düşünceleri reddederler.

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn öncelikle aşkı şiirde görece önemsizleştirirler. Nâzım Hikmet'in ilk dönem şiirlerinde aşkı anlatan şiir sayısı çok azdır. Bu dönemde ideolojik şiirler ön plana çıkar ve aşka olumsuz bir yaklaşım görülür. Nâzım Hikmet, ancak Piraye'yle tanışıp aşkı, toplumcu ideolojisiyle koşutluk içinde işleme imkânı bulunca aşk, şiirinde ön plana çıkar. Nâzım Hikmet aşkı konu ettiği şiirlerinde Türkçe şiir geleneğinin aşk anlayışı ve estetik tutumuna karşıt bir sevgili tipi yaratır.

Benzer bir durum Cegerxwîn için de geçerlidir. Cegerxwîn aşkı konu edinen şiirlerini divanlarının son bölümüne yerleştirerek geleneksel aşk anlayışını ikincilleştirir. “Vatanseverlik” bütün divanlarının birinci bölümünü oluşturur. Bu bölümde şairin ideolojisiyle koşutluk içinde vatan aşkı ön plana çıkar.

Nâzım Hikmet dinî ve tasavvufi söylem içinden somut varlığı olan bir sevgiliyi betimleyerek mistik aşkı maddileştirir. Sevgiliyi bir yandan “Işık”, “cemal”, “yaşı ve cinsiyeti olmayan”, “hakikat”, “hazır ve nazır” gibi tasavvufi söyleme ait imgelerle niteleyerek tasavvuftaki sevgiliye benzer bir sevgili tipi oluşturur. Diğer yandan sevgiliyi, şairin “dul karısı”, “etin daveti”yle âşığını cezbedebilen biri biçiminde betimler. Sevgilinin kelimeleri, “yüreği”, “kafası” ve “eti”yle gerçek bir “kadın”ı imler. Sevgiliyi toplumsal yaşamın gerçekliği içine yerleştirir. Böylece sevgiliyi dinî ve tasavvufi içeriğinden soyutlayarak birey aşkını öne çıkarır.

Benzer bir durum Cegerxwîn için de geçerlidir. Şair öncelikle klasik Kürtçe şiirdeki aşk anlayışının arka planını oluşturan İslamî etkiyi yadsır. Aşk konusunda, Kürtlerin peygamberi olarak kabul ettiği Zerdüş’tün fetvasına dayandığını belirtir ve Zerdüş’t’e göre aşkın haram olmadığını dile getirir. Tanrısal aşk İslamî düşüncede olumsuzlanmaz. Dolayısıyla Zerdüş’tün fetvasına dayanarak benimsenen aşk, Tanrı aşkının dışında, Cegerxwîn’in İslamî düşüncede haram kabul edildiğini ileri sürdüğü bireysel aşktır. Cegerxwîn klasik Kürtçe şiirdeki imgelerle sevgilisini betimlerken, bu imgelere gerçekçi anlamlar yükler. Nâzım Hikmet’te olduğu gibi sevgiliyle cinsel bir birlikteliği şiirde işleyerek geleneksel sevgiliyi dönüştürür. Cegerxwîn halk edebiyatında görülen imgeleri kullanarak sevgilinin cinselliğini görünür kılar. Sevgilinin bedeni gül, nar, elma, gibi doğaya ait imgelerin dudak ve göğüsleri imlemesiyle cinsel çağrışımlar içerirken, zaman zaman “beyaz memeler”, “diri

kalçalar” gibi cinselliği dolaysız ifade eden niteliklemlerle yazınsallaşır. Bu şekilde aşk dinî / tasavvufî boyutundan soyutlanarak dünyevi bir nitelik kazanır.

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn geleneksel edebiyatın aşk anlayışını, dinî ve tasavvufî içeriğinden soyutlayarak somut gerçekliği olan birey aşkını ön plana çıkarmalarına karşın, bireyci bir aşk anlayışını benimsemezler. Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn’in, şiirlerinde dinî ve tasavvufî aşk anlayışını dönüştürerek, dünyevi birey aşkını benimsemelerinin ideolojik ve siyasi içerimleri bulunur. İki şair de kendi klasik şiirlerindeki aşk anlayışını dönüştürürken, söz konusu şiir geleneklerinde beliren otorite merkezlerini reddederler. Nâzım Hikmet, Tanrı’nın ve sultanın otoritesi yerine bireysel ve toplumsal iradeyi yerleştirir. Aşk şiiri toplumsal mücadelenin görüldüğü bir alana dönüşür. Cegerxwîn de vatan aşkını ön plana çıkararak klasik Kürtçe şiirde beliren Tanrı’nın, yerel beylerin ve şeyhlerin otoritesi yerine ulusun ve ulusu oluşturan bireyin otoritesini yerleştirir.

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn’in şiirde reddettikleri geleneksel otorite biçimleri yerine yerleştirdikleri otorite merkezleri, şairlerin Marksizm’i alımlayışı tarafından belirlenir. Marksizm’in Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn tarafından alımlanma biçimi, Türklerin ve Kürtlerin siyasal koşullarıyla ilintilidir. Birinci Dünya Savaşı sonrası Türkiye işgale uğramasına karşın, verilen mücadele sonucu yeni bir devlet kurulmuş ve Türkler yaşadıkları yerlerde otorite sahibi olmuşlardır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti bir yandan bir burjuva sınıfı oluşturmaya çalışırken, öte yandan Türkiye toplumunda sınıfların varlığını reddetmiş ve sınıfsal sorunların ön plana çıkarılmasını yasaklamıştır. Bu koşullarda Marksizm, Nâzım Hikmet tarafından sınıf ideolojisi biçiminde algılanmış ve şair kendisini işçi sınıfının şairi olarak tanımlamıştır.

Cegerxwîn'in ideolojik tutumunun oluşmasını sağlayan faktörler, Nâzım Hikmet'inkine göre farklılık gösterir. Birinci Dünya Savaşı sonrasında Kürtlerin yaşadığı coğrafyanın Türkiye, İran, Irak gibi ulus devletlerin otoritesine tabi kılınması ve bu devletlerin Kürt kimliğini inkâr etmeleri, Kürtler arasında milliyetçi ideolojinin gelişmesine yol açmıştır. Buna paralel olarak 20. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu içinde bir öge biçiminde tanımlanan Kürt kimliği, Türk, Arap ve Fars kimliklerinden farklı bir kimlik biçiminde inşa edilmiştir. Milliyetçiliğin egemen ideoloji olduğu bu koşullarda Cegerxwîn, Marksizm'i sınıfsal eşitliğin yanı sıra, halkların özgürleşmesi biçiminde alımlamıştır.

Nâzım Hikmet ile Cegerxwîn'in aşk anlayışları ve betimledikleri sevgili tipi arasında temel bir fark bulunmaktadır. Nâzım Hikmet'in bu tezde değerlendirilen aşk şiirlerinin öznesi / nesnesi somut gerçekliği olan bir kadındır. Ancak Cegerxwîn sevgiliyle, cinselliğin yaşandığı somut bir birlikteliği içeren aşk anlayışına sahip olmasına karşın, şiirindeki aşkın gerçek hayatta bir öznesi / nesnesi yoktur. İki şair arasındaki bu farklılık, içinde buldukları edebiyat ortamlarıyla ilişkilendirilebilir. Tanzimat'ın bireysel konuların Türkçe edebiyata girmesinin koşullarını oluşturması, böylece Nâzım Hikmet dönemine kadar Türkçe şiirde konusunu gerçek bir kadının oluşturduğu şiirlerin yazılmış olması, Nâzım Hikmet'e gerçek bir kadını aşkın öznesi / nesnesi olarak şiire konu etme olanağı vermiştir. Ancak Kürtçe edebiyatın görece geç modernleşmeye başlaması ve bireysel yaşantıların o döneme kadar şiirde yansıtılmamış olması, somut ve bireysel aşk anlayışıyla klasik aşkı dönüştüren Cegerxwîn'in şiirinde, Nâzım Hikmet'te olduğu gibi bireysel yaşantıya dayalı bir sevgilinin aşkın öznesi / nesnesi olarak betimlenmesine olanak vermemiştir.

Cegerxwîn şiirinde aşkın gerçekçi bir betimlemesinin olmaması bir yandan içinde bulunduğu edebî gelenekle ilintiliyken, öte yandan aşkın yöneldiği sevgilinin

doğasından kaynaklanır. Cegerxwîn, klasik Kürtçe şiirdeki soyut aşk anlayışını maddileştirirken, maddi sevgilinin yanı sıra yeni bir soyut sevgili oluşturur.

Cegerxwîn'in aşkının nesnesi olan vatan, gerçekte maddi gerçekliği olmayan, aynı aidiyet duygusuna sahip insanların uzlaşmalarıyla var olabilen bir kavramdır. Bunun ötesinde Cegerxwîn'in aşkının yöneldiği vatan, egemenler tarafından varlığı kabul edilmeyen bir coğrafyayı temsil eder. Dolayısıyla vatanı konu edinen aşk şiirlerinde vatan ve sevgili arasındaki özdeşleşmeyle betimlenen sevgili, bireysel yaşantıya sahip değildir.

Nâzım Hikmet şiirindeyse benzer bir durum söz konusu değildir. İşçi sınıfının lehine yönetim biçimini eleştirmesine karşın, Nâzım Hikmet'in aidiyet bağıyla bağlı bulunduğu bir ülkenin varlığı söz konusudur. Dolayısıyla Piraye'ye yazdığı şiirlerde sevgili, vatan yerine, zaman zaman hapiste olmaktan dolayı uzak kalınan memleketle, İstanbul'la, birlikte anılmıştır. Ancak Nâzım Hikmet şiirinde memleketle sevgili arasında bir özdeşleşme bulunmaz. Âşık ve maşukun memleketi olan İstanbul, coğrafi bir anlama sahip değildir. Kimliğini orada yaşayan “namuslu, çalışkan, fakir insanlar”dan alır. İstanbul'un şiirlerde kişileştiği görülür. Ancak birlikte anıldıkları şiirlerde, eşit ölçüde şairin merakına konu olmalarına, şairin İstanbul'un gerçekliğiyle, sevgilinin hayalini birlikte düşünmesine karşın sevgili ve İstanbul özdeşleşmeden kalırlar.

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn, geleneksel aşk anlayışını dönüştürürken, yeni bir âşık ve maşuk tipi yaratırlar. Geleneksel aşk anlayışında, âşık ve maşuk arasında ontolojik bir ayrım bulunur ve âşık, maşuka kavuşmak için herhangi bir eylemde bulunmaz. İtaatkâr bir biçimde sevgilinin verdiği acıya katlanıp lütfunu bekler. Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn şiirinde ise sevgililer arasındaki ontolojik ayrım ortadan kalkar. Âşık ve maşuk çevresel koşullar sonucu birbirinden ayrılmışlardır.

Ancak âşıklar bu durumu kabul etmezler ve sevgiliye kavuşmak için mücadele ederler. Bundan dolayı Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn şiirinde âşıkların politik eylemci kişilikleri ön plana çıkar. Nâzım Hikmet şiirinde siyasal düşüncelerinden dolayı hapiste olan âşık, sosyalist toplumsal düzenin kurulacağına olan inancını yitirmez. Kendisini dünyadaki mücadelede taraf olarak görür ve sosyalist toplumun inşasının eylemcisi olarak betimler.

Nâzım Hikmet'in şiirinde siyasal eylemci olarak betimlenen âşık, Cegerxwîn'in milliyetçi söylemle yazılmış şiirlerinde ulusu oluşturan bireye dönüşür. Cegerxwîn vatanı aşkın nesnesi olarak konumlandırarak, âşıkları ona ulaşmak için savaşmaya çağırır. Böylelikle temelini vatana âşık olan erkeğin oluşturduğu bir ulus inşa eder. Çağdaş Kürt erkeklerini, Kürt olarak kabul ettiği, tarihte güçlü devletler kurmuş padişahların oğulları ve onların topraklarının mirasçıları olarak kabul eder. Kürt mitolojisindeki kahramanların ardılları olarak nitelediği erkeklere, atalarının izinden giderek ülkeleri için savaşma çağrısında bulunur. Bu şekilde aktif ve savaşçı bir âşık tipi oluşturur.

Cegerxwîn'in milliyetçi söylemle yazılmış şiirinde vatanın sevgili olarak betimlenmesi gerçek yaşamdaki kadını ikincilleştirir. Erkeğin savaşçı kimliği ön plana çıkarılırken kadın, sevgiliye / vatana ulaşma savaşımında erkeğe yardımcı bir konumda yer alır. "Özel alan"ın sorumlusu olarak; "içerinin işçisi" ve "içerinin hocası" olarak betimlenir. Kadın, bu rolüyle koşutluk içinde anne ve sevgili olarak, savaşan erkeklere yardımcı olma, onlara erkek kimliği kazandırma ve savaş için cesaretlendirme işlevlerini yüklenir. Gerçek yaşamdaki kadın milliyetçi söylemle yazılmış şiirlerde aşkın öznesi / nesnesi değildir. Kadın söz konusu şiirlerde aşk gerçekleştiği yani vatan özgürleştiği zaman, savaşarak bunu sağlayan erkeğe sunulacak bir ödül biçiminde konumlandırılmıştır.

Burada Cegerxwîn şiirinde annenin, simgesel düzeyde ulusun hayal edilebilirliğini sağlama işlevi yüklenerek, ulusun “erkek kardeşler birliği” biçiminde inşa edilmesini sağlayan bir figür olarak vatani imlerken, Nâzım Hikmet şiirinde anne figürünün, şairin siyasal ideolojisini imleyecek bir biçimde yer almadığını belirtmek gerekir. Cegerxwîn şiirinde anne zaman zaman savaşıp kurtarılması gereken vatani temsil ederken, bazı şiirlerde de erkekleri ulusal savaşa katılmaları için cesaretlendirir.

Cegerxwîn’in söz konusu şiirlerinde ister anne, ister sevgili olsun, kadının bağımsız bir özne olarak kurulmadığı görülür. Her iki durumda da kadın, milliyetçi söylem içinden erkeğin bakış açısıyla konuşur. Ancak Milliyetçi söylemle yazılmış şiirlerde kadının “özel alan”la sınırlanmış konumu, Cegerxwîn’in tüm şiirleri göz önünde bulundurulduğunda geçerliliğini yitirir. Kadının toplumsal konumunu dinî düşünceye dayandırarak eleştiren Cegerxwîn, özellikle Marksist ideolojinin belirgin olduğu ve sınıfsal mücadelenin ön plana çıktığı şiirlerinde kadını, erkekle eşit düzeyde kamusal alanı paylaşan bir özne olarak konumlandırır. Buna dayanarak Cegerxwîn’in milliyetçi söyleminde kadının konumunun belirlenmesinde, milliyetçi ideolojinin savaşı, dolayısıyla erkeğin katılımını öne çıkaran doğasının etkili olduğu söylenebilir. Cegerxwîn’in Kürt erkeklerinin ulusal mücadeleye katılımlarını sağlamak amacıyla, geleneksel değerleri kullanması, kadın / vatan ilişkisinin ataerkil bir söylemin içinde kurulmasının başka bir nedenidir.

Cegerxwîn’in tersine gerçek bir kadını ve merkezinde bireyin olduğu bir aşkı anlatan Nâzım Hikmet’in şiirinde, sevgili kendi gerçekliği içinde aşkın öznesi olarak betimlenir. *Ayşe'nin Mektupları*'nda sevgili, âşığı olan erkeğin yaşantısından bağımsız olarak ortaya çıkar. Sevgili kadın, aşkın nesnesi olma konumundan âşık olan bir bireye dönüşür ve erkeğe olan aşkını dile getirme imkânına sahip olur.

Kadının erkeğe duyduğu aşk da, Nâzım Hikmet'in aşkında olduğu gibi cinselliği içerir ve sevgili, erkeğe karşı duyduğu cinsel arzuyu dile getirir. *Ayşe'nin Mektupları*'nda sevgili olan kadın, erkeğin aşk anlayışını, "muhabbet"le sınırlı olduğu gerekçesiyle eleştirir. Bu eleştiri, Nâzım Hikmet'in karşılıklı bir ilişki biçiminde konumlandığı aşkın diğer öznesi olan kadının bağımsızlığını ortaya koyar.

Nâzım Hikmet'in, sevgilinin güzelliğine vurgu yapmaması, Cegerxwîn'in betimlediği sevgili tipiyle karşıt bir durumu gösterir. Nâzım Hikmet, aşk anlayışıyla Türk şiirinin estetik ölçütlerini ve güzellik anlayışını reddeder. Piraye'ye yazdığı şiirlerde bir "dilber", bir "maşuka" ya da bir "güzel" betimlemez. Onun şiirinde sevgili tek başına aşkı kendisinde toplayacak biçimde idealize edilmez. Tersine ekonomik sıkıntılar içinde betimlenen kadına duyulan sevgi, diğer insanlara ve doğaya duyulan sevgiyle birleşir. Bunun tersine Cegerxwîn şiirinde sevgili olarak vatanın güzelliğine vurgu yapılır ve vatan çoğu kez klasik şiirdeki güzellik imgeleriyle anlatılır. Cegerxwîn'in bu tutumunun, şairin sevgili olarak vatani, erkeğin arzusunu uyandırarak, savaşa katılımını sağlayacak biçimde betimleme amacından kaynaklandığı söylenebilir.

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn'in aşk şiirlerinde kadın bedeninin siyasal ideolojiyi temsil etmesi ortak bir noktadır. Nâzım Hikmet şiirinde, Cegerxwîn'e oranla az olmakla birlikte sevgilinin bedeninin siyasal ideolojinin temsil alanı biçiminde betimlendiği görülür. Bu tür şiirlerde kadının bedeni aşkın ve cinsel arzunun yöneldiği bir nesne olmaktan çıkar. Gözler geleceğe yönelik beklentilerin görüldüğü bir alan hâline gelir. İşçi sınıfının özlemlerinin gerçekleşeceğine inanılan 20. asırdaki güzelliğin habercisi olur. Kadının alını, şairin siyasal mücadelesinin

amacı olan ve gelecekte kurulacağına inanılan “hür, ferah ve ümitli bir alem[le]” özdeşleşir.

Cegerxwîn şiirinde ise milliyetçi ideolojisine paralel olarak kadın, bağımsız Kürt vatanının simgesine dönüşür. Kadın bedeni Kürt coğrafyasının, tarihinin ve edebî geleneğinin önemli öğelerine yapılan göndermelerle betimlenir. Kürt coğrafyasının farklı ulusların egemenliği altında olması, kadın bedenine çizilen çizgilerle ifade edilir. Kadına duyulan arzu vatana aktarılarak vatan erotik çekimin merkezi olur. Cegerxwîn’in milliyetçi söyleminde kadın, simgesel düzeyde vatan topraklarını temsil eder. Cegerxwîn erkek ve kadın arasındaki geleneksel ilişkiyi, erkek ve vatan arasında kurar. Böylece ulusal mücadeleyi “namus” meselesine dönüştürür. Kadın bedenine sahip olmakla vatan toprakları üzerinde iktidar olmak arasında bağ kurar. Savaş çadırlarının sevgilinin göğsü üzerinde kurulduğunu ifade eder. Böylece kadın bedeni, üzerinde özgürlük mücadelesinin verildiği bir savaş alanına dönüşür.

Nâzım Hikmet ve Cegerxwîn’in şiirinde aşk ve ideoloji arasındaki koşutluk vurgulanması gereken başka bir noktadır. Nâzım Hikmet şiirinde aşk, yaşam ve geleceğe yönelik ümit arasında bir özdeşlik kurulur. Kadına ve erkeğe duyulan aşkla “dava”ya, duyulan aşk arasında koşutluk söz konusudur. Aşk siyasal mücadelenin motive edici gücüne dönüşür. Benzer bir durum Cegerxwîn şiirinde de görülür. Sevilen kadın biçiminde betimlenen vatana duyulan aşk ve erotik çekim, vatanın özgürleşmesi için girişilen savaşın nedenidir. Dolayısıyla iki şairin aşk şiirlerinde âşık ve maşuk arasındaki kavuşmanın / birleşmenin siyasal amaçlarının gerçekleşmesini imlediği söylenebilir. Nâzım Hikmet, sevgilisine kavuşmayı, savunduğu toplumsal düzenin kurulmasıyla birlikte düşünür ve her iki arzusunun gerçekleşeceğine olan inancını dile getirir. Cegerxwîn şiirinde ise aşkın

gerçekleşmesi, uğruna verilecek mücadeleye bağlıdır. Verilecek mücadele sonucunda sevgiliye, vatana kavuşmak söz konusudur. Dolayısıyla aşkın gerçekleşmesi Kürt coğrafyasının bağımsızlaşması anlamını taşımaktadır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Adorno, Theodor W.. “Lirik Şiir ve Toplum”. *Edebiyat Yazıları*. Çev: Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 115-136.

Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Çev: Yavuz Alagon. Ankara: Doruk Yayımcılık, 2002.

Ahmedzade, Haşim. *Ulus ve Roman: Fars ve Kürt Anlatısal Söylemi Üzerine Bir Çalışma*. Çev: Azad Zana Gündoğan. İstanbul: Pêrî Yayınları, 2004.

Ahmet Haşim. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can yayınları, 1983. 200-215.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri: 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990.

Althusser, Louis. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev: Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.

Altınkaynak, Hikmet. *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*. İstanbul: Yaylacık Basımevi, 1977.

“Amaç, Meslek”. *Rojî Kurd 1-2-3-4*. İstanbul: Weşanên War, 2002. 14-15.

Andrews, Walter. G. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*. Çev: Tansel Güney. İstanbul, 2003.

“Armanc, Awayê Xebat u Nivisandina Hawarê”. *Hawar 1 (1-23)*. Stokholm: Weşanên Nudem, 1998. 23-24.

"Atatürk'ün İzmir İktisad Kongresi Konuşması." Vikikaynak. 2006. 18 Sep 2008
<http://tr.wikisource.org/wiki/Atat%C3%BCrk'%C3%BCn_%C4%B0zmir_%C4%B0ktisad_Kongresi_Konu%C5%9Fmas%C4%B1>.

Bedirxan, Kamiran. "Edebiyata Welatî". *Hawar 1 (1-23)*. Stokholm: Weşanên Nudem, 1998. 27.

Bezirci, Asım. *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1996.

— *Orhan Veli: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı ve Eserleri*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 1991.

Bruinessen, Martin van. *Ağa, Şeyh, Devlet*. Çev: Banu Yalkut. İstanbul: İletişim Yayınları. 2003.

Cegerxwîn. "Awirek li Jînê". *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 121-24.

—. "Bextreşîya Kurd". *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 25-27.

—. "Bê [T]e Hêç im Welat". *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002: 21-22.

—. "Bilbil Digot". *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 26-27.

—. "Bi Dil Herkes Gunehkar e". *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 199.

—. "Cotkar u Zevî". *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 116-120.

—. "Dengê Perîşanê". *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 174-75.

—. "Dezgirtiya Xortan". *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 16-17.

- . “Di Qeyd u Bendan Ranazin”. *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 30.
- . “Divê Em Bibin Yek”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 29.
- . “Em Ne Kole Ne”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 119.
- . “Erê Xuşkê”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 184.
- . “Ev Perde Çi ye”. *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 208.
- . “Evîna Welêt”. *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 36.
- . “Evindarê Welat im”. *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 43.
- . “Ez û Bilbil”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 206-07.
- . “Ez û Yarê”. *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 240.
- . “Fatê û Mela”. *Dîwan 4: Ronak*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 101-103.
- . *Hayat Hikayem*. Çev: Gazi Fincan. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2003.
- . “Here Here”. *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 38-39.
- . “Hey Qehreman Milletê Kurd”. *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 19-21.
- . “Keça Kurd”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 136.
- . “Ki me Ez?”. *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 13-20.
- . “Li Serayê”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 256-57.
- . “Lorî”. *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 110-11.

- . “Mêrane Rabin Xortên Kurdistan”. *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 16-18.
- . “Navtêdan”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 131-32.
- . “Nizanim Ez Nizanim”. *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 53-56.
- . “Ola Me Xortan”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 118.
- . “Pembiwê Me ye Lê Em Tazî Ne”. *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 198-99.
- . “Pendname”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 39-42.
- . “Şam Şekir e Welat Şêrintir e”. *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 53-55.
- . “Rêberê me Seydayê Xanî”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 58-59.
- . “Şêrîn”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 137.
- . “Welat Derdê te Dijwar e”. *Dîwan 2: Sewra Azadî*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 40.
- . “Welat Hêj Keç e”. *Dîwan 1: Agir u Prusk*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 106.
- . “Zencîr ji Gerdenim Şikest”. *Dîwan 3: Kî me Ez*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 86-95.
- Celilê, Celil. *Kürt Aydınlanması*. Çev: Arif Karabağ. İstanbul: Avesta Yayınları, 2001.
- Cîhanî, Pervîz. “Evina Yar u War”. Yayımlanmamış Sunum. Erbil: 10 Şubat 2008.
- Çağlayan, Handan. *Analar, Yoldaşlar, Tanrıçalar: Kürt Hareketinde Kadınlar ve Kadın Kimliğinin Oluşumu*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Eagleton, Terry. *Eleştiri ve İdeoloji*. Çev: Esen Tarım ve Serhat Öztopbaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Ehmedê Xanî. “Ey Wahidê Pinhan”. *Şerha Dîwana Ehmedê Xanî Felsefe u Jîyana Wî*. Haz: Abdurrahman Durre. İstanbul: Avesta Yayınları, 2002. 111.

Gürsel, Nedim. *Doğumunun Yüzüncü yılında Dünya Şairi Nazım Hikmet*. İstanbul: Can Yayınları, 2001.

Hakkı, Babanzade İsmail. “Kürdlük ve Müslümanlık”. *Rojê Kurd 1-2-3-4*. İstanbul: War Yayınları, 2002. 49-51.

Hassanpour, Amir. *Kürdistan’da Milliyetçilik ve Dil*. Çev: İbrahim Bingöl ve (?) Cemil Gündoğan. İstanbul: Avesta Yayınları, 2005.

Hilav, Selahattin. “Nâzım Hikmet Üzerine Notlar”. *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993. 25-55.

“İdeoloji”. *Marksist Düşünce Sözlüğü*. Haz: Tom Bottomore. Çev: Mete Tuncay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001. 292-96.

Jwaideh, Wadie. *Kürt Milliyetçiliğinin Tarihi: Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

Kaplan, Mehmet. *Tevfik Fikret ve Şiiri*. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1946.

Kurdakul, Şükran. *Çağdaş Türk Edebiyatı 3: Cumhuriyet Dönemi*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2000.

Lukacs, Georg. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çev: Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi, 2000.

Mela Ahmedê Cizîrî. “Ey Nesîmê Seherê ma di mecala sibehê...”. *Dîwan Metnê Kurdî û Türkçe Tercümesi*. Çev: Osman Tunç. İstanbul: Nûbihar Yayınları, 2008. 430-32.

———. “Mehubi bi dil bit me bi evrazi çi hacet...”. *Dîwan Metnê Kurdî u Türkçe Tercümesi*. Çev: Osman Tunç. İstanbul: Nûbihar Yayınları, 2008. 266-68.

- . “Me bi dil nêrgizên xasse divên...”. *Dîwan Metnê Kurdî u Türkçe Tercümesi*. Çev: Osman Tunç. İstanbul: Nûbihar Yayınları, 2008. 214-224.
- Memet Fuat. “Serbest Nazım”. *Nazım Hikmet Üstüne Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları, 2001. 89-92.
- Mevlana, “290”. *Mevlana'nın Rubaileri: Seçmeler*. Çev: M. Nuri Gençosman. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1965. 61.
- . “CXXXI”. *Mevlana: Seçme Rubailer*. Çev: Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. 1968. 33.
- Mignon, Laurent. *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları, 2002.
- Nagel, Joane. “Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulus İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik”. *Vatan Millet Kadınlar*. Der: Ayşegül Altınay. Çev: Aksu Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 65-101.
- Najmabadi, Afsaneh. “Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak”. Der: Ayşegül Altınay. Çev: Aksu Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 129-65.
- Nazım Hikmet. “Ayşe'nin Mektupları”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 830-67.
- . “Bir Cezaevinde Tecritteki Adamın Mektupları 1”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 665-66.
- . “Cevap”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 115-17.
- . “Çankırı Hapishanesi'nden Mektuplar 3”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 675.
- . “Çömeldim bakıyorum toprağa...”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 886.

- . “Elektirik yanıyor...”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 784-88.
- . “Karıcığım...”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 823.
- . “Mor Menekşe, Aç Dostlar ve Altın Gözlü Çocuk”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 135-36.
- . *Nâzım ile Piraye: Mektuplar I*. Der: Memet Fuat. İstanbul: Adam Yayınları, 1995. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- . “Ne güzel şey hatırlamak seni...”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 617-18.
- . “Orkestra”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 32-33.
- . “Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 615-38.
- . *Piraye'ye Mektuplar-I*. Der: Memet Fuat. İstanbul: Adam Yayınları, 1998.
- . “Promete, Pipomuz, Gül, Bülbül V. S.”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 128.
- . “Rubailer”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 727-48.
- . “San’at Telakkisi”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 52-53.
- . *Sanat ve Edebiyat Üstüne*. Haz: Aziz Çalışlar. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1987.
- . “Yaşamak Kasideleri”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 777-78.
- . “Yeni Sanat”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

- . “Yine Ölüme Dair”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 651-52.
- . “Yirminci Asra Dair”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 718.
- . “Yumzum Gözlerimi” *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 887.
- . “Dört Hapishaneden İstanbul 2”. *Nâzım Hikmet Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007. 645.

Nikitin, Bazil. *Kürtler: Sosyolojik ve Tarihi İnceleme*. Çev: Hüseyin Demirhan ve Cemal Süreya, İstanbul, 2002.

Oktay, Ahmet. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Tümsamanlar Yayıncılık, 2000.

———. *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı: 1920-1950*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Parker, Andrew. *Nationalism and Sexualities*. New York: Routledge, 1992.

Parla, Jale. "Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing." *The South Atlantic Quarterly* 102, 2/3. Spring/Summer 2003 535-550. 18 Sep 2008 <http://muse.jhu.edu./login?uri=/journals/south_atlantic_quarterly/v102/102.2Parla.html>.

Pospelov, Gennadiy. *Edebiyat Bilimi*. Çev: Yılmaz Onay. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.

Saigol, Rubina. “Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri”. *Vatan Millet Kadınlar*. Der: Ayşegül Altınay. Çev: Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 227-259.

Saime Göksu ve Edward Timms. *Romantik Komünist: Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eseri*. Çev. Barış Gümüşbaş. İstanbul: Doğan Kitap, 2001.

Sazyek, Hakan. “1920-1950”. *Türk Edebiyatı Tarihi* 4. Ed: Talat Sait Halman ve

Diğer. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006. 21-46.

Schimmel, Annemarie. *Tasavvufun Boyutları*. Çev: Ender Gürol. İstanbul: Adam Yayınları, 1982.

Seyid Eliyê Findikî. *Dîwan*. “Meded Seyda meded Seyda...”. Haz: Selman Dilovan. İstanbul: Nûbîhar Yayınları, 2004. 77-83.

Sülker, Kemal. *Nazım Hikmet'in Polemikleri*. İstanbul: Ant Yayınları, 1968.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2003.

Tevfik Fikret. “Hân-ı Yağma”. *Tevfik Fikret: Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği ve Seçme Şiirleri*. Haz: Memet Fuat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 162-171.

———. “Sis”. *Tevfik Fikret: Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği ve Seçme Şiirleri*. Haz: Memet Fuat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 225-26.

Tunç, Gökhan. “Çağdaş Mesnevinin Peşinde”. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2006.

———. “Nâzım Hikmet ve Geleneğin İcadı”. *Hece : Türkçenin Sürgün Şairi Nâzım Hikmet Özel Sayısı 121 (Ocak 2007): 273-76*.

Vali, Abbas. “Giriş: Milliyetçilik ve Köken Sorunu”. *Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2005. 19-33.

———. “Kürtlerin Soykütükleri: Kürt Tarih yazımında Ulus ve Ulusal kimliğin İnşası”. *Kürt Milliyetçiliğinin Kökenleri*. İstanbul: Avesta Yayınları, 2005. 83-134.

Walby, Sylvia. “Kadın ve Ulus”. *Vatan Millet Kadınlar*. Der: Ayşegül Altınay. Çev: Meltem Ağduk-Gevrek. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004. 35-63.

Yahya Kemal. “Aşk (Lirizm)”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti. 1984 34-40.

———. “Şiir ve Müddeâ”. *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1984. 26-29.

Yavuz, Hilmi. “Nâzım: Aşma ve Avangard”. *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005. 194-97.

Yurdakul, Mehmet Emin. “Anadolu”. *Mehmet Emin Yurdakul*. Haz: Enver Naci Gökşen. Ankara: Ankara Basımevi, 1963. 31-32.

———. “Ahretlik”. *Mehmet Emin: Hayatı, Sanatı, Eseri*. Haz: A. Ferhan Oğuzkan. İstanbul: Varlık Yayınları, 1953. 23.

———. “Benim Şiirlerim”. *Mehmet Emin: Hayatı, Sanatı, Eseri*. Haz: A. Ferhan Oğuzkan. İstanbul: Varlık Yayınları, 1953. 22.

———. “Bırak Beni Haykırayım”. *Mehmet Emin: Hayatı, Sanatı, Eseri*. Haz: A. Ferhan Oğuzkan. İstanbul: Varlık Yayınları, 1953. 33.

Yuval-Davis, Nira. *Cinsiyet ve Millet*. Çev: Ayşin Bektaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. Çev: Yasemin Saner Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

ÖZGEÇMİŞ

Ömer Faruk Yekdeş 1979 yılında Muş'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini Muş'ta tamamladı. 2001 yılında Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi'nden mezun oldu. 2004-2005 eğitim öğretim döneminde Diyarbakır'ın Çüngüş ilçesinde Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi öğretmenliği yaptı. 2005 yılında öğretmenlikten istifa ederek Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümünde yüksek lisans programına başladı. Feridun Cüneydi'nin, Firdevsi'nin *Şehnâme* adlı eserinden derlediği, *Zal ile Rudabe* ve *Rüstem ile Efrasiyab* adlı kitaplarla, Behmen Ghobadi'nin *Kaplumbağalar da Uçar* adlı filminin senaryosunu Farsçadan Türkçeye çevirdi. Yazıları *Milli Folklor* ve *Zend* dergilerinde yayımlandı.