



**TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK
ŞİİRİNDE GÜNEŞ**

Özlem SÜRÜCÜ

**Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Doç. Dr. Servet TİKEN
2025
Her Hakkı Saklıdır**

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

Özlem SÜRÜCÜ

ORCID ID: 0000-0001-8762-8893

TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ŞİİRİNDE GÜNEŞ

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ

Doç. Dr. Servet TİKEN

ERZURUM-2025



TEZ BEYAN BİLDİRİMİ

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esasları'nın ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum **"TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ŞİİRİNDE GÜNEŞ"** adlı tezin/raporun **tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt** adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt ederim.

☐ Tezimin Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin düzenlenmesini ve erişime açılmasını düzenleyen 5. maddesinin 1. fıkrasına göre [Ulusal Tez Merkezi, enstitü ve fakülteler tarafından Tez Otomasyon Sistemine yüklenen tezlerin bibliyografik bilgilerini kontrol eder, kataloglama kurallarına göre düzenler, konu başlıklarını belirler ve tam metin olarak internet üzerinden erişime açar.] **basılı ve elektronik kopyalarına erişim izni verdiğimi onaylarım.**

İSTİSNAİ DURUMLAR*

☐ **Patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle (2 Yıl)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesini düzenleyen 6. maddesinin 1. fıkrasına göre teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle teze erişim, Enstitümüz Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ **Yeni Teknik, Materyal ve Metotların Varlığı (6 ay)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesini düzenleyen 6. maddesinin 2. fıkrasına göre teze yeni teknik, materyal ve metotlar kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içerdiği için tez danışmanının önerisi ve ana bilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitümüz Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

☐ **Ulusal Çıkar ve Güvenlik Durumu (Gizlilik Dereceli Çalışmalar)**

Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı tarafından yayınlanan *Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*'nin gizlilik dereceli tezler bahsini düzenleyen 7. maddesinin 1. fıkrasına göre bu teze erişim, ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendirdiği için Enstitümüzün uygun görüşü üzerine Üniversitemiz Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile Üniversitemiz Yönetim Kurulu aksi karar verinceye kadar engellenmiştir.

27.02.2025

Özlem SÜRÜCÜ

* İstisnai durumlar danışmanın yazılı başvurusu ve Enstitü / Üniversite Yönetim Kurulunun onayı ile kabul edilir. .

Aslı Islak İmzalıdır





TEZ KABUL VE ONAY TUTANAĞI

TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Servet TİKEN danışmanlığında Özlem SÜRÜCÜ tarafından hazırlanan “Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde Güneş” başlıklı bu çalışma aşağıdaki jüri tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.
27.02.2025

Kabul / Ret – İmza

Jüri Başkanı	Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Ahmet SARI <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi (Danışman)	Doç. Dr. Servet TİKEN <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi	Prof. Dr. Gökay DURMUŞ <i>Kafkas Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır
Jüri Üyesi	Dr. Öğr. Üyesi Hakan SOYDAŞ <i>Karadeniz Teknik Üniversitesi</i>	Aslı Islak İmzalıdır

Bu tezin *Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği*’nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Hüseyin BAYDEMİR
Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖZET.....	IV
ABSTRACT	V
ÖN SÖZ.....	V
KISALTMALAR	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

1.1. Toplumcu Gerçekçi Şiir	9
1.1.1. Gerçekçilik.....	9
1.1.1.1. Eleştirel Gerçekçi Yaklaşım.....	12
1.1.1.2. Toplumcu Gerçekçi Yaklaşım.....	16
1.2. Türk Şiirinde Toplumcu Gerçekçiliğin Toplumsal ve Kültürel Kaynakları	34
1.2.1. Halkçılık ve Köycülük	35
1.2.2. İşçi Hareketleri.....	42
1.3. Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçiliğin Serüveni.....	49
1.3.1. Erken Dönem Toplumcu Gerçekçilik	50
1.3.2. Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçiliğin Öncüsü: Nâzım Hikmet	53
1.3.3. Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde 1940 Kuşağı.....	60
1.3.4. 1960-1980 Arası Toplumcu Gerçekçi Şiir.....	64
1.3.5. 1980 Sonrası Yeni Toplumcu Gerçekçilik Çizgisi	68

İKİNCİ BÖLÜM GÜNEŞİN MITLERDEN EDEBİYATA UZANAN YOLCULUĞU

2.1. Arkaik Anlatılarda Güneş	71
2.1.1. Pagan İnanışlarda Güneş.....	72
2.1.1.1. Tanrı Olarak Güneş	72
2.1.1.2. Kral/Hükümdar/İktidar Olarak Güneş.....	82

2.1.1.3. Eril ve Dişil Olarak Güneş	84
2.1.2. Semavi İnanışlarda Güneş	87
2.2. Arketipsel Bir Sembol Olarak Güneş	91
2.3. Güneşin Sembolleri	97
2.4. Türk Şiirinde Güneş	102
2.4.1. Klâsik Türk Şiirinde Güneş	102
2.4.2. Türk Halk Şiirinde Güneş	106
2.4.3. Yeni Türk Şiirinde Güneş	109

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ŞİİRİNDE GÜNEŞİN YANSIMALARI

3.1. Güneşin Siyasi ve Toplumsal İzlekleri	114
3.1.1. Güzel Günler Göreceğiz Çocuklar: Umut	114
3.1.2. Yaşamak Bir Ağaç Gibi Tek ve Hür: Özgürlük	143
3.1.3. Güneşin Zaptı: Devrim	164
3.1.4. Güneşin Çocukları: Devrimci	182
3.1.5. Dayan Kitap ile Dayan İş ile: Direniş	193
3.1.6. Gökten İsyân Ateşini Çalmak: Başkaldırı	206
3.1.7. Şiir Üzümün Güneşidir: Yaşamın Kaynağı	212
3.1.8. Kırac Topraklarda Güneşten Su İçmek: Emek	220
3.1.9. Güneşten Işık Yontanlar: Kahraman	226
3.1.10. Alınır Satılırın Saltanatı: Sömürü	232
3.1.11. Güvercin Kanadında Yükselen Güneş: Barış	236
3.1.12. Güneşe Sarınmak: Zenginlik	239
3.2. Güneşin Bireysel İzlekleri	241
3.2.1. Başında Güneşler Esen: Yaşama Sevinci	241
3.2.2. Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek: Aşk ve Sevgi	248
3.2.3. Üşüyorum, Kapama Gözlerini: Sevgili	255
3.2.4. Gözleri Güneş Dolu: Güzellik	262
3.2.5. Yüzü Hep Güneşe Dönük: İdeal Olanın Adı	267
3.2.6. Güneşli Arzular: Cinsellik	270
3.2.7. Güneşten Pay Almak: Umut	272

SONUÇ.....	275
KAYNAKÇA.....	282
ÖZGEÇMİŞ.....	303



ÖZET
DOKTORA TEZİ
TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ŞİİRİNDE GÜNEŞ
Özlem SÜRÜCÜ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Servet TİKEN

2025, Sayfa: 305+IX

Jüri: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Prof. Dr. Ahmet SARI

Prof. Dr. Gökay DURMUŞ

Doç. Dr. Servet TİKEN

Dr. Öğr. Üyesi Hakan SOYDAŞ

Toplumcu gerçekçilik, geniş bir tarihsel arka plana sahip olmakla birlikte sanatta 1934 yılında Sovyet Yazarlar Kongresi'nden sonra kuramlaştırılır ve yayılır. 1920'li yıllarda Sovyet Rusya'ya giden Nâzım Hikmet, Türk şiirine toplumcu gerçekçi anlayışı kazandıran isim olarak kabul edilir. Onun açtığı yolda 1940 Kuşağı, 1960 ve 1970 Kuşağı ile 1980 Kuşağı olarak bilinen dönemlerde toplumcu gerçekçi anlayış birçok şair tarafından benimsenmiştir.

Yeryüzündeki yaşamın kaynağı olan güneşin arkaik anlatılardaki önemi modern döneme de yansımış ve bir sembol hâline gelmiştir. Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde Nâzım Hikmet ile başlayan bir gelenekle güneş, şiirlerde kimi kavramlarla sembolleştirilerek ele alınmıştır. Bu sembolleştirme umut, özgürlük, devrim gibi daha çok siyasi ve toplumsal izleklerde olmak üzere aşk ve sevgi, sevgili, güzellik gibi bireysel izleklerde de karşılaşılan bir işleniş olmuş ve güneş, toplumcu gerçekçi Türk şiirinde belirgin bir simge hâline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: şiir, halkçılık, toplumcu gerçekçilik, güneş, sembol.

ABSTRACT
PH. D. DISSERTATION
THE SUN IN SOCIALIST REALIST TURKISH POETRY
Özlem SÜRÜCÜ

Advisor: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

2025, Pages: 305+IX

Jury: Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Prof. Dr. Ahmet SARI

Prof. Dr. Gökay DURMUŞ

Assoc. Prof. Dr. Servet TİKEN

Asst. Prof. Hakan SOYDAŞ

Although socialist realism has a broad historical background, it was theorized and spread in art after the Congress of Soviet Writers in 1934. Went to Soviet Russia in the 1920s, Nâzım Hikmet is considered to be the person who introduced the socialist realist approach to Turkish poetry. On the road he paved, the socialist realist approach was adopted by many poets in the periods known as the 1940 Generation, the 1960 and 1970 Generation and the 1980 Generation.

The importance of the Sun, the source of life on Earth, in archaic narratives was reflected in the modern period and became a symbol. With a tradition that started with Nâzım Hikmet in socialist realist Turkish poetry, the Sun was symbolized with certain concepts in poems. This symbolization has been a common theme in political and social themes such as hope, freedom, revolution, but also in individual themes such as love and affection, beloved, beauty, and the Sun has become a prominent symbol in socialist realist Turkish poetry.

Keywords: poetry, populism, socialist realism, sun, symbol.

ÖN SÖZ

Toplumcu gerçekçilik, Türk şiirinde 1920’li yıllarda Nâzım Hikmet öncülüğünde doğmuş ve farklı kuşaklarla günümüze kadar devam ettirilmiş bir anlayıştır. Siyasi ve toplumsal fikirler çerçevesinde benimsenen bir anlayış olduğu için dönemlerin şartlarına göre güncellenerek bazı ortak temalarla sürdürülmüştür. Bu ortaklıklardan biri de Nâzım Hikmet’in başlattığı, güneşi bir imge veya sembol olarak bazı kavramlara karşılık gelecek şekilde kullanma geleneğidir. Böylece siyasi engellere takılmadan vermek istedikleri mesajı halka verebileceklerini düşünen toplumcu gerçekçilerin bu ortaklığının günümüze dek sürdüğü düşünüldüğünde amaçlarına ulaşmışlardır denilebilir.

Çalışmanın amacı toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneşin bir imge veya sembol olarak karşılıklarını tespit etmek ve hangi kavramlar çerçevesinde işlendiğini ortaya koymaktır. Bu bağlamda yaklaşık bir asırdır Türk şiirinde etkinliğini sürdüren bir anlayış olarak toplumcu gerçekçi Türk şiirinin kuşaklarla bir panoraması çizilecek ve bu süreçte değişen kimi özelliklerle birlikte sadık kalınan ortak bir sembolün yansıttıklarıyla şairlerin kavramları ele alış biçimi verilmeye çalışılacaktır.

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneşin izlekleri bağlamında hazırlanmış olan ve Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri birimi tarafından desteklenmiş olan bu çalışma giriş, üç ana bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır. Çalışma bağlamında öncelikle toplumcu gerçekçi anlayışta yazılmış şiirler tespit edilmiş, bu süreçte 80’e yakın şairin şiirleri taranmıştır. Tespit edilen şiirlerde güneşin işlenişleri bağlamlarına göre taranmış ve elde edilen verilerde belli ortaklıklar çizilmiştir. Şiir seçimleri güneşin belli başlı kavramlar etrafında bu ortak işlenişlerine göre seçilmiş, güneşin işlendiği tüm şiirler çalışmaya dâhil edilmemiştir. Sonuç olarak toplamda 72 şairin şiirlerinde güneşin siyasi ve toplumsal kavramlarla birlikte bireysel kavramlarda sembolleştirildiği görülmüş ve çalışma bu verilerle hazırlanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde toplum için sanat ilkesinden yola çıkıldığı ifadesiyle kısır bir alanda değerlendirildiğini düşündüğümüz toplumcu gerçekçi görüşün siyasi ve tarihsel geçmişi ve sanatta yaptığı dönüşümler ele alınmıştır. 19. yüzyılda Avrupa’da başlayan siyasi ve toplumsal olaylarla birlikte doğan düşün akımları, karşılıklı etkileşimle 20. yüzyıla dek sürmüş, böylece hem fikrîsel hem de eylemsel bir tarih çizgisi, toplumları etkilediği kadar sanata da yansımıştır. Osmanlı’da başlayan işçi hareketleri ile

Meşrutiyet döneminde benimsenen halkçı ve köycü düşünceler, toplumcu gerçekçi şiirin siyasi ve toplumsal kaynakları olmuştur. Bu gelişmeler dönemin edebiyatına da yansyarak Nâzım Hikmet'ten önce, bugün erken dönem toplumcu gerçekçilik olarak anılan anlayışa temel sağlamıştır.

İkinci bölümde günümüz sanatına bir imge ve sembol olarak yansıyan güneşin önemi, mitik dönemlerden bugüne, pagan inanışlardan semavi dinlere kadar çeşitli bağlamlardaki yansımaları ve arketipsel çağrışımları üzerinde durulmuştur. Tanrı olarak güneşin veya güneş tapınmacılığının yaygınlığına değinilmiş, çeşitli coğrafyalarda benzer ritüellerle sürdürülen güneş inanışının ilkel dönemdeki yerinin önemi verilmeye çalışılmıştır. Pagan inanışlarına ait bu özellikler, semavi dinlerde daha dar bir alanda ama yok olmayarak varlığını sürdürmüş, önemli din büyükleri güneşle sembolize edilmiştir. Bu durum modern döneme arketipsel bağlamda yansyarak insanın kolektif bilinci hâline dönüşmüş, aynı zamanda arkaik anlatıların edebiyata dâhil edilmesiyle farklı bağlamlarda sürdürülmüştür.

Çalışmanın üçüncü bölümünde toplumcu gerçekçi Türk şiirinde sembol alınan güneş, işaret ettiği kavramlar çerçevesinde incelenmiştir. Buna göre umut, özgürlük, devrim, devrimci, direniş, başkaldırı, yaşamın kaynağı, emek, kahraman, sömürü, barış ve zenginlik gibi siyasi ve toplumsal kavramlar ile yaşama sevinci, aşk ve sevgi, sevgili, güzellik, ideal olan, cinsellik ve umut güneşle sembolize edilerek veya güneş imgesi etrafında ele alınan kavramlar olarak değerlendirilmiştir. Güneşin arkaik dönemdeki zengin arka planının toplumcu gerçekçi Türk şiirinde de toplumsal ve bireysel anlamda önemli bir kaynak hâline dönüştüğü üzerinde durulmuştur.

Süreç boyunca en mutlu anlarımda da en zor zamanlarımda da yanımda olan, sunduğu akademik özgürlükte her türlü çalışmama rehberlik ederek bana hep inanan danışman hocam Doç. Dr. Servet TİKEN'e, tüm katkıları ve katacakları için teşekkürlerimi sunuyor, birlikte çalışmaktan onur duyduğumu belirtmek istiyorum.

Çalışmada yol gösterici dikkatleri ve fikirleri için saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK, Prof. Dr. Ahmet SARI, Prof. Dr. Gökay DURMUŞ ve Dr. Öğr. Üyesi Hakan SOYDAŞ'a teşekkür ederim. Aynı zamanda yeterliliğimi aşan konularda bana her zaman kapılarını açan ve katkı sağlayan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Gülhan

ATNUR ve Doç. Dr. Ahmet TOPAL’a ve kaynak temininde yardımını esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Veli KILIÇARSLAN’a teşekkür ederim.

Bu süreçte maddi manevi destekleriyle yanımda olan sevgili arkadaşım Arş. Gör. Dr. Aslıhan SÜMBÜLLÜ’ye teşekkürlerimi sunuyorum.

Son teşekkürüm elbette ağabeyim Mesut SÜRÜCÜ’ye, küçük bir kız çocuğuna inandığı için.

Erzurum - 2025

Özlem SÜRÜCÜ



KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AP	: Adalet Partisi
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	: Çeviren
Der.	: Derleyen
DİSK	: Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DP	: Demokrat Parti
Ed.	: Editör
Haz.	: Hazırlayan
KUTV	: Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi
M. Ö.	: Milattan Önce
MİSK	: Milliyetçi İşçi Sendikaları Konfederasyonu
OECD	: Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü
OEEC	: Avrupa Ekonomik İşbirliği Örgütü
SİF	: Selânik İşçi Federasyonu
ss.	: Sayfa sayısı
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
t.y.	: Tarih yok
THKO	: Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu
TİP	: Türkiye İşçi Partisi

GİRİŞ

İlkel dönemlerden günümüze kadar varlığını sürdüren semboller insanlığın kavrayış, inanç, düşünce ve duygularının ifadesi olmuştur. İnsanların gündelik yaşantısını, yaşama biçimlerini, inanç dünyalarını yansıtan semboller, tarihsel süreç içinde insanlığın değişim ve gelişim gösteren toplumsal, kültürel ve siyasal tarihini aydınlatmıştır. İlgi ve merak uyandıran semboller, günümüzün düşünce, sanat ve inanç dünyasında da izlerini korumakta ve varlığını hissettirmektedir.

Sembol; bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı veya düşünceyi belirten gözle görülür ve anlamı bilinir işarettir. Bir anlam, nitelik, soyutlama ya da nesneyi göstermek, ifade etmek için kullanılan sözcük, işaret ya da mimik olarak sembol, kendisine ortak bir sözleşme, anlaşma, uzlaşma ya da gelenek aracılığıyla belli bir anlama aktarılan uzlaşımın işareti, belirli bir nesne, süreç veya işlemi ima etmeye yarayan şeyi tanımlar (Cevizci, 2020: 1676). Gündelik yaşamda, inanç ve düşünce geleneklerinde varlık gösteren sembollerin yarattığı simgesel düşünce, dolaysız gerçeği parçalamakta ama bunu daha önemsiz ve değersiz kılmadan yapmaktadır. Evren onun bakış açısı içinde kapalı değildir, hiçbir nesne kendi varoluşsallığı içinde soyutlanmış değildir. Her şey sıkı bir karşılıklı ilişkiler ve özümlemeler sistemiyle bir arada durmaktadır (Eliade, 1992: 216).

İlkel insanların yaşadığı dünyayı ve varlığını kavrayabilmek için “temsil etme” sıfatıyla değer atfettiği semboller, çeşitli simgesel eylem biçimleri yaratmıştır. İlkel insanların ürettikleri sanat eserleri, törenleri, dansları, şarkıları, şarkıları, formülleri ve oyunları bunların kanıtıdır. İnsanlar, bunlardan aldıkları estetik zevk dışında, ruhlar, yağmur ve şimşek, hayvan ve bitki türlerinin vs. “efendileri” ya da “sahiplerini”, gerçekleştirdikleri simgesel eylemlerle etkilediklerinden emin görünmektedirler. İlkel insanların silahlarını kaplayıp araçların, kutsal nesnelerin, kısaca belli bir amaca yönelik olarak ürettikleri hemen her şeyin üzerini örttükleri süslerin geçmişte ve günümüzde sahip olduğu anlam budur. Bunlar, süs olmadan önce simgedirler (Lévy-Bruhl, 2006: 188).

Sembollerin tarihi; doğal nesnelerin ya da insan eliyle yapılmış olanların hatta soyut biçimlerin simgesel anlam kazanabileceğini göstermiştir. Gerçekte bütün evren potansiyel bir simgedir. İnsan, simgeleştirici yetisiyle bilinçsiz olarak nesne ve biçimleri sembollere dönüştürmüş, bunları da gerek inancında gerekse sanatında dışa vurmuştur

(Jaff , 2009: 232). Bu bağlamda geçmişten günümüze süzülen semboller, düşünce dünyasında varlıklarını sürdürmelerinin yanı sıra bilinçli ya da bilinçdışı kullanımlarıyla sanatın da önemli ilham kaynaklarından olmuştur.

 lkel insanların mağara resimlerinden, tören, dans, şarkı ve çeşitli ritüellerinden günümüze kadar varlığını sürdüren ve sanatın en önemli ilham kaynakları arasında yer alan sembollerden biri güneştir. Farklı coğrafyalarda birbirinden ayrı inanç ve kültür dairelerinde kendini gösteren güneş sembolü; resim, heykel, tiyatro, şiir ve roman gibi sanatın geleneksel ya da modern formlarında var olmuş evrensel düzlemde sanat tarihinin en dikkat çeken sembollerinden olmuştur.

Fonetik, görsel ve ritmik sanatların bütününün ilgisini çeken güneş sembolü, tarihsel süreç içinde geniş bir çağrışım alanı oluşturmuştur. Çoğu kültür, tarihinin bir döneminde, her şeyin gelişip büyümesini sağlayan ulu ve evrensel güç olarak güneşe tapmıştır. Sıcaklık kaynağı olarak güneş canlılık, tutku ve gençliği simgelemiştir. Işık kaynağı olarak aydınlanmayı temsil etmiş, doğup batışı ile doğum, ölüm ve dirilişin sembolü olmuştur. Genellikle eril olarak kişileştirilmiş, bazen de dişi sayılmıştır. Zararsız, dölleyici bir güç olduğu kadar ateşli bir yok edici olarak da g r lm ştur. Kozmosun sembolik merkezi olarak resmedilen bu gök cisimlerinin en parlağı, krallık ve imparatorluklara yaraşır bir görkemin de sembolü olmuştur (Wilkinson, 2011: 16-17).

Zengin sembol dünyasına sahip olan insanlık tarihi için evrensel bilgi, ilke ve düşüncelerin açıklayıcısı işleviyle önem kazanan güneş, güzel sanatların sayısız ifade ve duyarlılık  eşitliğiyle kendisine geniş bir hareket alanı oluşturan şiir sanatı için de geniş çağrışımlar sunmuştur. Güneş, tarih öncesi devirlerden başlayan gizemli yolculuğunu, günümüze kadar şairlerin mısralarında s rd rm ştur. Kuşkusuz yaşam döngüsünün ana kaynağı olan güneşin şiirlerde sıklıkla görülüşü şaşırtıcı değildir. Dili, milliyeti ve inancı olmayan güneş, insanlığın ortak sembolü olarak farklı dillerdeki ve sanat anlayışlarındaki yerini almıştır. şiir sanatının doğası gereği şairlerin mısralarında sembol veya metafor olarak ya da öznel bir yorumlamaya evrilerek imgeye d n şm ştur.

Güneş sembolünün evrenselliğiyle özdeş olarak yorumlanabilecek sanat akımlarından biri olan toplumcu gerçekçi şiir anlayışını sürdüren şairler, mısralarında güneşe oldukça geniş  l de yer vermiştir. Toplumcu gerçekçi şairlerin şiirlerinde güneşe ve onun etrafında oluşturdukları çağrışımlara yönelmelerinde güneşin sanata ilham veren

evrensel bir sembol olmasının yanı sıra, bu şairlerin yaslandıkları siyasal gelenekte de güneşin etkili bir anlatım aracına dönüşen sembol olması etkilidir. Sosyalist düşüncenin öncü metinlerinden itibaren aydınlanmayı temsil eden güneş sembolü, özel anlamlar kazanarak varlığını sürdürmüştür. Böylelikle güneş sembolü, ilkel çağlardaki tanrısali simgeleyen alanından uzaklaşıp büyük ölçüde profanlaşmıştır. Eşitlikçi ve özgürlükçü bir siyasal arzuyu yansıtan güneş sembolü başka bir ülküsel değere dönüşerek özgürlük, barış, devrim ve başkaldırıya işaret eden siyasal içeriklere bürünmüştür.

Dünya edebiyatlarında toplumcu gerçekçi şiir anlayışının öne çıkan şairleri, şiirlerinde güneş sembolüne yer vermiştir. Toplumcu gerçekçi şairlerin büyük önem attığı şairlerden Pablo Neruda, Federico Garica Lorca, Vladimir Mayakovski, Louis Aragon gibi şairlerin dizelerinde güneşin özgün kullanımlarına ait örnekler mevcuttur. Pablo Neruda, İspanya halkına hitaben yazdığı coşkulu şiirine “Halkın Ordusuna Güneş Türküsü” adını vererek bir savaş atmosferinde özgürlük mücadelesini işler (Neruda, 1991: 80-84). İspanyol şair Federico Garcia Lorca’nın şiirlerinde güneşin özel bir kullanımı olmasa da şair, özellikle bireysel temalarda güneşi kişileştirerek ele almıştır (Lorca, 2006). Toplumcu gerçekçi Türk şairlerin Lorca’ya büyük önem atfederek şiirlerinde yer vermelerinin sebebi, şairin şiirlerinden çok, verdiği mücadeleden ve kurşuna dizilmesinden kaynaklıdır. Aynı şekilde Fransız şair Louis Aragon da toplumcu gerçekçi anlayışın temsilcilerinden biri olduğu için şairlerin şiirlerinde yer verdikleri isimlerdendir. Aragon’un “Elsa’ya Ağıt” (2009: 215) şiirindeki “Dünya kavgadan uzak bir güneş türetecek / Savaşın defolup gitmesi gerek / Ne var ki kazananı insan olmalı bunun” mısralarıyla, toplumcu gerçekçi şairlerin güneşle arzuladıkları umuda ve barışa örnek sunar. Nâzım Hikmet’i ve dönemin toplumcu gerçekçi şairlerini etkileyen ve şiirlerinde güneşi sembolleştiren isimlerden bir diğeri de Rus fütürist şair Vladimir Mayakovski’dir. “İnsan” başlıklı şiirinde güneşin çığırtkanı olduğunu ifade eden şair, onu özel bir bağlamda işler:

Güneş çağırıyor yine
ateşten voyvodalarını.
Tramperet çalıyor tan
iler,
yeryüzünü çamurunun üzerine!
Güneş
unutma sakın
hiç yoktan
çığırtkanın
olduğumu (Mayakovski, 1986: 88).

Toplumcu gerçekçi anlayışın Türk şiirinde Nâzım Hikmet ile başladığı görüşü yaygın olsa da erken dönem toplumcu yönelişten söz edebilmek mümkündür. M. Kayahan Özgül'ün "Ehl-i İştirâkiyyûn" (2000: 551) şeklinde tanımladığı Meşrutiyet dönemi şairleri, özellikle Selânik'te esen sol rüzgârlarının da etkisiyle sosyalizmi ve işçi sınıfını konu alan şiirler kaleme almışlardır. Fakat bu isimlerin Rus Devrimi'nin henüz gerçekleşmemiş olduğu dönemde eser verdiği düşünüldüğünde toplumcu gerçekçi anlayışı benimseyerek sosyalist şiire yöneldiği hususu tartışmaya açık bir konudur. Bu şairlerin hem dönemin Rusya'sında ve Avrupa'sında verilen mücadelelerden hem de Rus edebiyatı çevirilerinden etkilendikleri açıktır. Bu etkiyle kaleme aldıkları eserler erken dönem toplumcu anlayış şeklinde değerlendirilebilirken toplumcu gerçekçi Türk şiirinin tüm çizgileriyle Nâzım Hikmet ile başladığı hususunu değiştirmemektedir. Öte yandan çalışmanın konusu bağlamında güneşi sembolleştirme geleneği de toplumcu gerçekçi Türk şiirinde birçok konuda geçerli olduğu üzere Nâzım Hikmet öncülüğünde başlamıştır. Erken dönem olarak anılan toplumcu anlayışta böyle bir gelenekten söz etmenin mümkün olmadığı, bu geleneği "Güneşi İçenlerin Türküsü" şiiriyle Nâzım Hikmet başlattığı için çalışmanın miladı da buna göre şekil almıştır.

Güneş, Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi şiirlerde geniş çağrışımlarla karşılık bulmuştur. Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneşin ele alınışında Nâzım Hikmet'in etkisi büyüktür. Güneşe özgün anlamlar yükleyerek sembolleştirme, Nâzım Hikmet'in "Güneşi İçenlerin Türküsü" şiiriyle başlamış, hem şairin diğer şiirlerinde farklı bağlamlarda sürdürülmüş hem de onun çizgisinden ilerleyen 1940 Kuşağı, 1960 Kuşağı, 1970 Kuşağı, 1980 Kuşağı ve toplumcu gerçekçi kuşaklarda anılmayan bağımsız birkaç isimle de devam ettirilmiştir.

Güneşin toplumcu gerçekçi Türk şiirinde yansımalarını incelemeyi amaçlayan bu çalışmada güneş, siyasi ve toplumsal çağrışımlarının yanı sıra bireysel çağrışımlarıyla da ele alınmıştır. Çalışma doğrultusunda incelenen eserlerde güneşin hem bir imge ve izlek olarak hem de sembol olarak şiirlerdeki yeri ve çağrışımları incelenmiş, ortak bağlamlar veya sembollerin yansıtıldığı şiirler değerlendirmeye alınmıştır. Siyasi görüşleri çerçevesinde incelenen siyasi ve toplumsal izleklerde şairlerin belli başlı fikir ve duygu ortaklıkları bağlamında güneşe yer verdikleri ve benzer anlamlarda işledikleri görülmüştür. Örneğin; umut kavramı gelecek güzel günler fikri etrafında yoğunlaşır ve güneşle sembolize edilirken sevgili, genellikle gözlerinde güneş olan bir aşk öznesi olarak

yansıtılmıştır. Bu değerlendirmeler sonucu güneşin ortak izleklerde görülen işlenişleri çalışmaya dâhil edilmiş ve şiirler bu çerçevede tasnif edilerek belli başlı kavramlar etrafında toplanmıştır.

Şairin güneş anlayışından yola çıkılarak araştırıldığı ve belirlendiği için çalışmaya alınan ilk isim Nâzım Hikmet'tir. Onun ilk takipçileri sayılan 1940 Kuşağı şairlerinden Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, M. Niyazi Akıncıoğlu, A. Kadir, Mehmed Kemal, Enver Gökçe, Ömer Faruk Toprak, Arif Damar, Ahmed Arif, Şükran Kurdakul ve Attilâ İlhan ile birlikte kimi araştırmacıların bu kuşağa dâhil ettiği İlhami Bekir Tez, Suat Taşer, Cahit Irgat ve Nevzat Üstün, çalışmada yer alan şairlerdir. Bununla birlikte bir sonraki toplumcu kuşağı olarak görülen 1960 ve 1970 kuşağı şairlerinden Hasan Hüseyin Korkmazgil, Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Özkan Mert, Egemen Berköz, Süreyya Berfe, Refik Durbaş, Eray Canberk, Sennur Sezer, Afşar Timuçin, Gülten Akın, Ahmet Oktay, Can Yücel, Ülkü Tamer, Behçet Aysan, Ahmet Telli, Nihat Behram, Tahir Abacı, Erol Çankaya, Veysel Çolak, Ahmet Ada, Hüseyin Yurttaş, Ahmet Günbas, Kemal Burkay, Hidayet Karakuş, Abdülkadir Budak, Yaşar Miraç, İsmail Uyaroğlu, Metin Altıok, Osman Serhat, Turgay Fişekçi, Ali Yüce, Ruşen Hakkı, Aydın Hatipoğlu, Ahmet Özer, Mehmet Başaran, Ceyhun Atuf Kansu, Necati Cumalı, Kemal Özer, Vedat Türkali, Arkadaş Zekai Özger, Seyfettin Başcılar, Haluk Aker, Metin Demirtaş ve Adnan Yücel, şiirlerinde güneşi sembolleştirmeleriyle çalışmada yer alan isimler olmuşlardır. Son olarak 1980 Sonrası veya 1980 Kuşağı olarak adlandırılan dönemin yeni toplumcu anlayışına bağlı şairleri Ahmet Erhan, Salih Bolat, Emirhan Oğuz, Orhan Alkaya, Nevzat Çelik, Hüseyin Haydar, Akif Kurtuluş, Şükrü Erbaş, Tuğrul Keskin, Ali Asker Barut ve Yılmaz Odabaşı, güneş sembolü bağlamında dikkat çekici örnekler sunan isimler olmuşlardır.

Bu isimler arasında İkinci Yeni akımı şairleri arasında sayılan Ülkü Tamer, genellikle bireysel şiirleriyle bilinen Arkadaş Zekai Özger ve 1980 Kuşağı şairleri arasında sayılmayan Yılmaz Odabaşı da incelemeye dâhil edilmiştir. Sanat hayatının iki dönemden oluştuğu kabul edilen İkinci Yeni şairlerinden Ülkü Tamer, ilk dönem modern insanın kaçış temasını ele alırken ikinci dönemi topluma ulaşmayı seçen bir anlayış şeklinde tanımlanır (Bekmezci, 2019: 99). İlk dönem şiirlerinden oluşan *Soğuk Otların Altında*, *Gök Onları Yanıltmaz* ve *Virgülin Başından Geçenler* adlı eserler çalışmaya dâhil edilmemiş; toplumcu anlayışının baskın olduğu, savaş, barış, adalet ve özgürlük gibi

kavramların hâkim olduğu *İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür, Sıragöller, Antep Neresi ve Bir Adın Yolculuktu* adlı eserleri toplumcu gerçekçi şiir bağlamında bu çalışmada yer almıştır. Bireysel şiirleriyle bilinen Arkadaş Zekai Özger, 1970’li yıllarda bireysel temalı şiiri bırakarak dönemin atmosferine uygun bir biçimde toplumcu anlayışa yönelir (Uyaroğlu, 1997: 158). Aslında hem Ülkü Tamer hem de Arkadaş Zekai Özger, 1960’lı yıllardan itibaren ülkede yaşanan toplumsal olaylardan etkilenecek bireysel konularla başladıkları şiirde toplumcu gerçekçi çizgiye kaymışlardır. Bu durum dönemin birçok şairi için geçerlidir. Araştırmacıların 1980 Kuşağı şairleri arasında yer vermediği isimlerden Yılmaz Odabaşı, gerek toplumcu gerçekçi şiir anlayışından dolayı gerekse 1980’li yıllardan itibaren etkinliği bilinen şair olduğu dolayısıyla (Koyuncu, 2019) çalışmaya dâhil edilmiştir.

Toplumcu gerçekçi şiir anlayışında eserler kaleme almış olan şairlerin tamamını tespit etmek mümkün olmadığı gibi çalışmaya da bu şairlerin veya toplumcu gerçekçi anlayışla yazılmış şiirlerin tamamı dâhil edilmemiştir. Özellikle 1960 Kuşağı’nda toplumcu gerçekçi anlayışta yazılmış şiirlerin sayısı oldukça fazla olmakla birlikte kimi isimler, güneşe sembolik bir anlam atfetmemiş oldukları için elenmiştir. Aynı şekilde bir şairin bütün eserlerine ve bütün şiirlerine, güneş konusu bağlamında gerekli malzemeyi sağlamadığı için çalışmada yer verilmemiş, bazı isimlerin yalnızca bir eseri veya tek bir şiiri incelemeye dâhil edilmiştir. Bunun sebebi çalışmanın konusunun güneş olması ve toplumcu gerçekçi şairlerin ortak bir kullanımla hem siyasi ve toplumsal izlek hem de bireysel izlek anlamında güneşi kendilerine özgü bir işlenişle sembolleştirmeleridir. Dolayısıyla çalışmanın çerçevesini toplumcu gerçekçi anlayışa mensup şairlerin veya bu anlayışla yazılmış şiirlerin tamamı oluşturmamış, aksine güneş sembolü etrafında çizilen bir çerçeveye yapılan inceleme ortaya koymuştur.

Toplumcu gerçekçi Türk şiiri ile ilgili yapılan akademik çalışmalar, genel itibarıyla bu şiir anlayışını bütünlüklü bir yaklaşımla ele almamıştır. Toplumcu gerçekçi hikâye ve romana yönelik araştırmalar daha fazla rağbet görmüş, şiirle ilgili yapılan akademik çalışmalarda ise bu akıma mensup şairlerin şiirlerinin yapısal ya da izleksel incelemesi olarak öne çıkmıştır. Toplumcu gerçekçi Türk şiirini genel hatlarıyla ele alan Ahmet Oktay’ın çalışması (Oktay, 2003), Yeni Türk edebiyatı sahasında yapılan akademik araştırmalara büyük ölçüde kaynaklık etmiştir. Toplumcu gerçekçi Türk şiiri üzerine 1960-1980 yılları arasındaki toplumcu gerçekçi şiiri ve problemlerini ele alan

doktora tezi (Kayabaşı, 2011) ile 1923-1950 arasındaki süreli yayınlarda yer alan toplumcu gerçekçi şiirleri inceleyen doktora tezi (Yalçın, 2024) literatüre katkı sağlamıştır. Toplumcu gerçekçi Türk şiirine yönelik çalışmamızda, literatürde eksiklik olarak değerlendirdiğimiz iki hususa katkı yapılmaya çalışılmıştır. Çalışmada toplumcu gerçekçi şiirin oluşum süreci gerek dünyadaki gerekse Türkiye’deki siyasal ve kültürel gelişmeler ekseninde değerlendirilmiştir. Böylelikle çalışmalarda yer verilmemiş olan toplumcu gerçekçiliğin siyasal kaynakları değerlendirilerek toplumcu gerçekçi şiirin dayanakları ele alınmıştır. İkinci olarak da toplumcu gerçekçi Türk şiirinin günümüzdeki örneklerini de değerlendirecek şekilde bütünlüklü olarak incelemeye dâhil edilmiştir. Böylelikle uzun soluklu olmayı başarabilmiş bir şiir anlayışının süreç içindeki gelişimi ve değişimi dikkatlere sunulmaya çalışılmıştır.

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneşin işlenişini ele aldığımız çalışmanın hareket noktasını teşkil eden güneş, akademik çalışmalarda büyük ölçüde kozmik bir unsur olarak ele alınmış ve klasik Türk edebiyatı metinleri kapsamında değerlendirilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “saray istiaresi” ile dikkat çektiği güneş sembolünün Klasik Türk edebiyatındaki yaygınlığı akademik çalışmalara da yansımıştır. Bu anlamda güneş sembolü, Klasik Türk edebiyatı sahasındaki metin incelemelerinde araştırmacıların dikkatini yönelttikleri bir başlık olmuştur. Klasik Türk edebiyatı sahasında Gönül Alpay Tekin’in güneş ile ilgili dikkatlerini ortaya koyduğu makaleleri (Alpay Tekin, 2020) oldukça önemlidir. Klasik Türk edebiyatı sahasında yapılan Bâkî, Fuzûlî, Hayâlî Beğ, Nev’î, Yahyâ Beğ’in divanlarındaki kozmik unsurları ele alan doktora tezi (Deniz, 1992) ve güneşin 15. ve 16. Yüzyıl Klasik Türk şiirinde işlenişinin değerlendirildiği yüksek lisans tezi (İstanbul, 2020) bu çalışmalara örnektir.

Yenileşme dönemi Türk şiiri ve modern Türk şiirine yönelik akademik çalışmalarda Klasik Türk edebiyatı sahasında yapılan çalışmaların aksine güneşin sembol veya imge olarak ele alınışı ise oldukça sınırlı kalmıştır. Oktay Rifat’ın şiirindeki güneşin işlenişini ele alan yüksek lisans tezi (Akgül, 2005) bu bağlamdaki tek örnek olarak görülmektedir. Modern Türk şiirinde yaygın bir şekilde varlık gösteren güneşin Yeni Türk edebiyatı sahasındaki akademik çalışmalarda yer almayışı, tezimizin literatüre katkı sunma amacına dayanak oluşturmuştur. Güneşin Türk şiirinde yaygın olarak kullandığı şiir anlayışı olan toplumcu gerçekçi şiirle bu literatüre sunulmaya çalışılan katkının çerçevesi belirlenmiştir.

Yeni Türk edebiyatı sahasında akademik düzeyde yeterince ilgi görmemiş toplumcu gerçekçi şiir ile güneş sembolü çalışmamızın temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda literatüre özgün bir yaklaşımla katkıda bulunmak hedeflenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK

1.1. Toplumcu Gerçekçi Şiir

Kaynağını Marksist felsefeden alan toplumcu gerçekçi düşünce, 20. yüzyılın başlarında gelişmeye başlamış, Rus Devrimi'nden sonra Sovyet Rusya'da kabul gören ve oradan da tüm dünyaya yayılan bir fikir ve sanat akımı hâline gelmiştir. Sovyet aydınları ve yazarları tarafından aynı zamanda kuramsallaştırılarak resmî bir sanat görüşüne, oradan da sanat akımına dönüştürülmesi 1930'lu yıllardan sonra vuku bulmuş olsa da kökeni Sanayi Devrimi'ne, burjuva toplumunun oluşumuna, gerçekçilik fikrinin yaygınlaşmasına ve bu fikrin çelişen kimi dogmalarına yöneltilen tartışmalara kadar uzanır. Çoğunlukla sanatın toplum için yapılması gerektiği gibi dar bir görüşe mahkûm edilerek, bu süreçte gerek düşünsel gerekse fiziksel mücadeleleriyle tarihte yerini almış isimler göz ardı edilerek açıklanmaya çalışılan toplumcu gerçekçiliğin oldukça geniş olan tarihî ve sosyolojik geçmişine kısaca değinmek gerekmektedir.

1.1.1. Gerçekçilik

Sanatta gerçeklik kavramı, bu kavramın tam olarak neye tekabül ettiği fikri ve gerçeğin neyi yansıttığı ya da yansıtması gerektiği düşüncesi, çok eski çağlardan beri tartışılabilen bir konudur. Sanatın içinde barındırdığı gerçeklik de bu tartışmalara göre şekillenmiş, asırlar içinde buna uygun olarak birçok gerçeklik düşüncesi belirmiş ve kitleleri etkileyen zenginlikte farklı akımlar meydana getirmiştir.

Gerçekçi sanatın temelinin antik çağlardaki sanatın ne olduğu tartışmalarına kadar dayandırabilmek mümkündür. Çünkü sanatın ne olduğu veya ne olması gerektiği sorusu, o çağlardan günümüze dek doğanın bir benzetmesi veya yansıtması fikrinde birleşerek cevaplanmıştır (Moran, 2001: 17). Platon'a göre sanat bir benzetme, sanatçı ise yalnızca bir benzetmecidir ve gerçeğin birebir kendisini yansıtmaz. Şairlik de uygun kelimeler ve cümlelerle, uygun renklerle bir benzetme sanatından başka bir şey değildir:

Şair de herhalde ele aldığı sanata, kelimeler ve cümlelerle uygun renkler veriyor, aslını bilmediği şeyin öyle bir benzerini yapıyor ki, onun gibi yalnız kelimelerden anlayan kimseler, ölçüye, ritme, düzene kapılarak, şairin kunduracılığı da, savaş sanatını da tam olduğu gibi verdiğini sanıyorlar. Sözlerini öyle süslüyor ki

sürüklüyor insanları. Şairlerin söylediğini şiirin renklerinden sıyrıp da yalın söze çevirdin mi ne hâle gelir bilirsin; denemiştir sen de bunu (2020: 343).

Platon'un yansıtmacı sanat anlayışından bugüne sanatta gerçekçilik ya da yansıtmacı kuram, "ayna" sembolüyle belirli aralıklarla gündeme gelen bir husus hâline gelmiştir (Moran, 2001: 18). Gerçekliğin görüneni yansıtması gerektiği fikri, farklı söylem ve ifadelerle de olsa birçok sanatçı ve aydın tarafından desteklenen, genel kabul gören bir sanat görüşüdür. Bu genel görüş, yansıtılması gereken gerçekliğin hangi gerçeklik olduğu, bir sanatçının fikir süzgecinden geçen gerçekliğin ne kadar gerçeklik olduğu, sanatın saf bir gerçekliği yansıtıp yansıtamayacağı veya yansıtmasının gerekliliği gibi birçok farklı kola ayrılrsa da aslında herhangi bir imgenin temeli gerçekliktir. Tarih öncesi dönemlerden bugüne sanatın insanlığın konuşmakta olduğu özel bir dil olduğu kabul edildiğinde bu düşünce gayet doğaldır. Nasıl kendisini karşılayan bir kavram olmadıkça bir sözcük var olamazsa, sanatta gerçeklik de bir imgeyi kendi muhtevasından, nesnel olarak var olan belli bir şey ile olan ilişkiden soyutlayamaz. Bu imgenin içeriği ister doğada ister insan düşüncesi ve duyguları alanında olsun, durum değişmez. Bunlar maddi dünyanın kendisi kadar gerçekliğin parçası olan şeylerdir (Suçkov, 1982: 11).

Gerçekçilik yüzyıllar boyu yol kat ederek, sürekli gelişim içinde olmuştur. Gerçekçilik fikri ve kavramın kendisinin oluşumu 19. yüzyılın ortalarına tekabül eder. Dönemin Rus yazar veya eleştirmenleri ayrı çağlarda yaşamış olsalar da toplumsal görüşleri, eserlerindeki konu bütünlüğü, sorunsal taraf ve heyecan verici bağlanımları birbirinden çok ayrı olan birçok yazarın ortak bir niteliğinden söz ederler. Bu ortaklık daha sonrasında edebiyat bilimcilerince de doğrulanır. Böylelikle Shakespeare, Cervantes, Stendhal, Balzac, Dickens, Thackeray, Gogol, Tolstoy, Gorki ve Şolohov gibi farklı çağlardan seslenen son derece ayrı dünyaların yazarlarını "gerçekçiler" olarak tek bir kefeye koyarlar (Pospelov, 2014: 188). Fakat bu durum, bu isimlerin tamamının gerçekçi bir sanat anlayışı güderek eser kaleme aldıklarını ispatlar mı?

Bu noktada sanatta gerçekliğin ne ölçüde bir gerçeklik olması gerektiği, gerçekliğe ne ölçüde sadık kalınırsa gerçekçi bir sanat olacağı tartışması gündeme gelmiştir. Boris Suçkov'a göre sanat eserinin oluşturduğu dünya, gerçekliğin körü körüne bir kopyası olmamakla birlikte dünyanın rengini ve dokusunu kendinde muhafaza eder. Çünkü sanat, her daim doğanın ve insan yaşamının en özlü yanlarını ele almıştır. Buna

mukabil, bir sanat eserinin var olabilmesinin temel şartı ve yaşamsal unsuru olarak her gerçek sanat eserinin bir bildirisi olmalıdır. Sanat, gerçekliğin büyük disiplinine boyun eğse de ona yardım edemez. Fakat bu durum, sanatın hep gerçekçi olduğu anlamına gelmez (Suçkov, 1982: 13). Ernst Fischer ise sanatta gerçekçilik kavramının esnek ve belirsiz olduğu görüşündedir. Gerçekçilik bazen nesnel bir gerçekçiliği tanıyan bir tutum, bazen de bir anlatım şekli ya da metodu olarak tanımlansa da bunları ayıran çizgi her zaman net değildir. Sanatta gerçekçiliğin özü belli nesnel bir gerçekçilik sayılacaksa, bu gerçekçilik sadece bizim duygu dünyamızın dışında kendi başına var olan dış dünyaya indirgenmemelidir. Çünkü bizim duygu dünyamızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Gerçeklik insanın yaşama ve anlayış becerisiyle katılabileceği sayısız ilişkileri içine alır. Manzara resmi yapan bir ressam fizikçilerin ve kimyacıların bulduğu yasalara uymuş olsa da yaptığı resim kendisini soyutladığı bir doğa değildir. Görmüş olduğu manzara yalnızca kendi duygularının ve yaşantısının parçalarını taşımakla kalmaz, aynı zamanda belli bir çağın, sınıfın, bir milletin aracılığıyla oluşturulur. Bu anlamda ressam duyu organının yalnızca bir yardımcısı değil, kişiliğini, yaradılışını ve yaşayışını da o resme aktaran kişidir. Bütün bunlar birleşerek bulutların, ağaçların, kayaların fiziki gerçekliğinden daha geniş bir gerçeklik yaratırlar. Gerçeklik özne ve nesne arasındaki ilişkilerin toplamı olarak yalnız geçmişteki değil gelecekteki ilişkileri, yalnız olayları değil bireysel yaşantıları ve duyguları yansıtır. Bu sebeptendir ki Shakespeare'in Goya'nın cadıları ülküleştirilmiş köylülerden, Gogol'un ve Kafka'nın verdikleri günlük hayatın yavanlığı birçok natüralist betimlemeden, Don Kişot ve Sancho Panza'nın maceraları, örneği "hayattan alınmış" ve titizlikle çizilmiş yüzlerce romandan daha gerçektir. Gerçekliği bir yöntem değil de bir tutum olarak tanımlarsak neredeyse bütün sanat gerçekçi bir sanattır (Fischer, 1995: 103-104). Neredeyse bütün sanatın gerçekçi bir sanat anlayışı güttüğü fikri, gerçekçilik anlayışının antik çağlardan bugüne tartışılmasına yol açan temel bir savdır.

Lukacs'a göre gerçeklik, sabit ve değişmez bir şey değil, aksine sürekli değişim hâlinde olan bir olgudur. Araştıran için tükenmez özü olduğu gibi görmesini bilen göze belirli ve basit olmayan bir istikamet gösterir. Bir yandan yepyeni özleri ortaya çıkarırken eski özlerin gözden kaybolmasına sebep olur. Ancak özne araştırarak ve kendini gerçekliğin değişimine kaptırarak önemi anlaşılmamış şeyleri bulabilir. Yeni biçimler gerçekliğin bu etkin araştırılmasına bağlıdır ve bu anlamda sanatta bir ilerleme olarak

görülebılır. Fakat bütün sanat eserleri, bu gelişmenin hangi evresinde olurlarsa olsunlar, estetik olarak eşit değeriendirilirler (2013: 109-110). Lukacs'ın gerçekliğin sabit değıl sürekli değışim hâlinde olduğu fikri, genel olarak toplumcu gerçekçiler tarafından benimsenen bir fikir olmasıyla birlikte yadsınamaz bir doğruluğu da bulunmaktadır.

Gerçeklik anlayışı, toplumcu gerçekçiliğin yanı sıra eleştirel gerçekçi anlayışla da varlık göstermiş, bu iki temel anlayış hem etkileşim içinde olmuş hem de birbirinin açıklayıcısı olmuştur. Bu açıda toplumcu gerçekçi düşünceye geçmeden önce, bu düşünceye giden yolun taşlarını döşeyen önemli görüşlerden biri olarak eleştirel gerçekçiliğe dikkat çekmek gerekir.

1.1.1.1. Eleştirel Gerçekçi Yaklaşım

İçinde bulunduğu dünyayı gerçekçi bir anlatımla sanata taşıma kaygısı, elbette farklı birçok etkenin katkısını göz ardı etmeyerek, eleştirel bir tavra bürünmüş, ortaya belirli bir kesimin eleştirisini yapan gerçekçi bir edebiyat çıkmıştır. Ernst Fischer'e göre eleştirel gerçekçilik, kimsesiz "ben" in romantik başkaldırısıyla burjuva değerlerine karşı soyluların ve halkın tepkilerinin tuhaf karışımıdır. Romantiklerin burjuva kesimine karşı çıkışı zamanla, karşı çıkan "ben" in niteliğini kaybetmeden o kesimin eleştirisine dönüşmüştür. Fischer romantizm ile gerçekçiliğin birbirine tamamen aykırı görüşler olmadığı, romantizmin eleştirel gerçekçiliğin ilk evrelerinden biri olduğu fikrindedir. Çünkü tutum kökten değışmemiş, sadece yöntem daha soğukkanlı, daha nesnel ve daha uzaktan bakan bir hâl almıştır (Fischer, 1995: 102).

Eleştirel gerçekçilik, çözünmeye başlayan bir toplumda bireyin çatışmasına odaklanarak bu çatışmayı burjuva kesimine yönelttiği eleştiriyle ele alır. Bu anlamda özellikle Avrupa edebiyatında, burjuva toplumundaki rahat yaşantının iç sıkıntısını işleyen romanlar türemeye başlar. Gogol, romanın burjuva toplumunun eposu olduğunu düşünmüştür. Fakat onun bahsettiği roman, toplumsal romandır. Eleştirel gerçekçi roman hiçbir zaman epik olmamıştır. Çünkü epik, folklorik anlatılarda, yani tarihsel gelişimin ilk evrelerindeki toplumsal ilişkilerin gerçek özelliğini yansıtır ve birey ile toplumun birlikteliğine dayanır. Bu anlatılarda kahraman, her şeyden önce toplumsal çevrenin bir ürünüdür ve ona bağlıdır. Oysa modern dönemde epik anlatıdaki öznel unsur, kaçınılmaz olarak bireyin toplumla bağını gevşetmiştir. Eleştirel gerçekçi eserlerin ana teması, birey ile çevresi arasındaki çatışmadır. Bu durum aynı zamanda burjuva toplumunun

yapılaşmasının bir yansıması sayılabilir. Çünkü bu yapılaşma zamanla yabancılaşmaya yol açmış, yabancılaşma da birey ile toplumun arasını açmıştır. Bu sebeple gerçek epik edebiyat, ancak toplumcu gerçekçiliğin özel mülkiyet toplumu ilişkilerinin dönüşüme uğratılmasının bir sonucu olarak birey ile toplumun yeniden uyuşması sürecinin çizilmesiyle oluşturulmuştur (Suçkov, 1982: 112). Bir başka deyişle birey ve toplum birliğinden söz etmek ancak toplumcu gerçekçilikle birlikte yeniden mümkün olabilmektedir.

Maksim Gorki eleştirel gerçekçiliği “burjuvanın haşarı oğullarının gerçekçiliği” şeklinde tanımlar. Ona göre eleştirel gerçekçilik, toplumun çürümüş tarafını anlatmakla, aile gelenekleri, dinsel öğretiler ve hukuki kavramlar içine sıkışmış bireyin yaşantısını ve macerasını anlatarak insana esaretten kurtuluş yolunu gösteremez. Çağdaş dünyayı eleştirmek, toplumsal yaşamın ve genel anlamda varoluşun anlamsızlığını belirtmek, somut bir bakış açısı değildir. Kimi yazarların eserlerinde kötümserliğin yerine Katolikliği konu edindiklerinden söz eden Gorki, bu yolun da yanlış olduğunu, çünkü kilisenin insana sürekli yaşam savaşındaki güçsüzlüğünü aşmak ve bu düşüncüyü yerleştirmek için çaba gösterdiklerini söyler (2011: 83). Bu sözler sosyalist bir yazarın materyalist görüşlerinin esintisini içerse de dönemin atmosferinden bağımsız ifadeler olduğu söylenemez.

Roman türünde eleştirel gerçekçilik yayılmadan önce de toplumla olan ilişkisinden ziyade, bireyin iç dünyasının incelenmesine yönelik bir eğilim oluşmuştur. Bunun ilk örneklerinden biri de geniş bir psikolojik inceleme olan Flaubert’in *Madam Bovary*’sinde görmek mümkündür. Flaubert, burjuva hayatını insanı yiyip bitiren, insanın çabasını ve mutluluk isteklerini yok eden bir bataklık olarak görmüştür. Bu düşüncesine uygun olarak çizdiği *Madam Bovary* ise önemsiz, bayağı ve küçük bir dünyaya gittikçe daha çok batan küçük bir burjuva kadınının aynı ölçüde önemsiz acılarını işlediği romanıdır. Bu romanıyla Flaubert, eleştirel gerçekçiliğin önemli bir ilkesi olan çözümleme yöntemine ve tipleştirmeye dikkat çekici bir örnek vermiştir (Suçkov, 1982: 116).

Bu yeni gerçekçilikle birlikte aslında devinimden çok durağanlık ve durağan hayatların yakından görünümü öne çıkmaya başlamıştır. Artık toplumsal gelişmelerin bir gereği olan zıtlıkların çözülmesi değil, kıpırtısız hayatların coşkusuz çizimleri

edebiyatta yer edinir. Flaubert'in yapmaya çalıştığı şey, bütünsellik içinde gerçekliğin görünümünü vermekten ziyade bağımsız sahneleri bir zincirleme hâlinde esere sokmaktır. Madam Bovary ile birlikte dünyanın hareketlilik içinde bir kendilik olarak alındığı epik tarzın çöküşü tanıtılmıştır. Flaubert'in edebî anlayışı, ancak birlikte ele alındığında anlamlı bir bütünlük oluşturan, farklı hayat görüşlerini gösteren bir fener gibidir. Onun eserlerinde dünya, birçok renkli parçadan meydana getirilmiş bir mozaike benzer (Suçkov, 1982: 117-118).

Gerçekçiliğe perspektif kavramından yaklaşan Lukacs, gerçekçiliği Fransız Devrimi öncesi ve sonrası olmak üzere tasnif ederek perspektifin feodal toplum yönetiminin yıkılmasından öteye gitmediğini ifade eder. Bu sebeple yeni burjuva toplumunun alacağı biçim, sanatçı için birinci sırada bir önem taşımamaktadır. Bu tutum Fransız devriminden sonra değişmiştir. Goethe, Balzac, Stendhal ve Tolstoy gibi isimlerin eserlerinde ütopya niteliğinde unsurlara rastlanıldığını ileri süren Lukacs'a göre bu unsurlar, onların burjuvazi karşısındaki belirsizliğini göstermektedir. Bir yanda kökü burjuvaziye uzanan ve daha ilerisini düşünmeyen bir ilerici burjuva, diğer yanda var olan şartları olumlamaktan ziyade bir ihtiyaçla, o dönem toplumda bulunmayan ve gelecekte gizli olan değerleri araştırma yolunda köklü bir gereksinim perspektifiyle karşılaşılır. Ütopya niteliğindeki perspektif, sanatçıya içinde bulunduğu çağı umutsuzluğa düşmeden yansıtmayı sağlayarak iki işlev üstlenmektedir. Eleştirel gerçekçiliğin sonraki döneminde ise sanatçı böyle bir ütopycılığı reddeder ve bu dönemde ütopycacı edebiyat zaman ve uzam içinde o toplumdan kaçış şekline dönüşür. Bu dönemin en iyi örneği olan Flaubert, içinde bulunduğu çağa umutsuz, ama aynı zamanda korkusuz bakabilmiştir. Flaubert'in toplumu yansıtmaya biçiminde bir yandan gelecekteki çekişmelerin izlerine rastlanırken diğer yandan da daha önceki gerçekçiliğin zenginliği ve gerçeklere bağlılığı görülür (Lukacs, 2013: 65-66). Bu durum Flaubert gibi Avrupa edebiyatının eleştirel gerçekçi yazarları için geçerli olmakla birlikte Rus eleştirel gerçekçiliği, ütopycalıktan uzakta gelişir.

Avrupa'da Flaubert ve onun gibi birçok isim eleştirel gerçekçilikle birlikte halka yol göstermiş ve onlara toplumsal yaşamı yenileyecek fikirleri bulma görevini üstlendirmiştir. Bu durum zamanla Rus eleştirel gerçekçiliğinde de böyle olmuş, halkın duyguları ve umutları önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Rus eleştirel gerçekçiliği, modern dünyayı tamamen değiştirecek devrimlerin arifesinde gelişmeye başlamıştır.

Dönemin Rus edebiyatının insancılığı, kitlelere olan yakınlığı, yaşamsal gerçeklikleri ele alış biçimi kitlelerin farkındalığının artmasını sağladığı gibi, Rusya’da toplumsal dönüşümler gerçekleştikten sonra kitleler tarafından farkındalığın taşıyıcısı hâline gelmiştir. İnsanın iç dünyasına büyük bir ilgiyle yaklaşan eleştirel gerçekçilik, insan psikolojisini derin çözümlemelerden geçiren Dostoyevski’yi de var etmiştir. Tutkuyla dolu inançlarla inançsızlıkların yan yana olduğu, iyi niyetli insanların hayatın oyununa gelip zulme uğradığı, güçlü tutkuların birbiriyle boğuştuğu St. Petersburg lojmanlarının nemli havasında ve kısık sokak lambalarıyla aydınlanan romanlarda Dostoyevski, yeni burjuvanın Rusya’daki yayılışını göstermeye çalışmıştır. Böylelikle çeşitli toplumsal çatışmaları vermekle hem çevrenin hem de toplumsal yaşamdaki ana zıtlıkların belirleyici yönlerini ortaya koymuştur (Suçkov, 1982: 130).

Eleştirel gerçekçiliğin toplumcu gerçekçiliğe evrilmeye başladığı noktada bireyin veya bireysel bakış açılarının tamamen yok edildiği düşünülmemelidir. Toplumcu gerçekçi düşünceyi benimseyenler de bunu sık sık izah etmeye çalışarak bireyin toplumdan soyut düşünülemediğini ve bireyselliğin toplumcu düşüncede yeri olmadığını savunmadıklarını ifade ederler. Onlara göre eleştirel gerçekçilik, bireyin yalnızca kendi varlığı adına yaşamadaki anlamsızlığı bütün toplumsal olguların ve bütün tarihsel sürecin anlamsızlığına yoran, topluma fazla gelen kişilerin bireysel yaratıcılığından doğmuştur. Fakat eleştirel gerçekçiliğin bu bireysel yaratıcılığı, yok sayılacak ve tarihteki yeri, ortaya koyduğu büyük işler görmezden gelinecek bir tutum değildir. Eleştirel gerçekçiliğin anlatım sanatındaki biçimsel başarılarının değerlendirilmesi, toplumcu sanatın gelişmesini de hızlandıracaktır (Gorki, 2011: 98-99).

Ne var ki Lukacs’a göre toplumcu gerçekçilikte toplumcu perspektifin varlığı, burjuva edebiyatının böyle bir perspektiften yoksun olması ifadesi çekici, fakat yanıltıcı bir sonuçtur. Mesele toplumcu gerçekçilik ile eleştirel gerçekçiliğin çözüm aradıkları ayrımlarda gizlidir:

Çekici, fakat aynı zamanda da yanıltıcı bir sonuçtur bu. Çünkü benim düşündüğüm, ideolojik ve sanatsal kapsamını çözümlemeye çalıştığım ayrım doğrudan doğruya burjuva edebiyatı için de geçerlidir. Asıl çatışma toplumcu gerçekçilikle burjuva yenilikçiliği arasında değil, eleştirel burjuva gerçekçiliği ile burjuva yenilikçiliği arasındadır. Burjuva toplumunun toplumsal ve ideolojik

bunalımına -çağdaş burjuva edebiyatının kaçınılmaz konusu olan bu bunalıma- çözüm arayan herkesin ille de sosyalist olması gerekmez. Yeter ki yazar sosyalizmi göz önünde tutsun ve hemen reddetmesin. Fakat sosyalizmi reddederse -benim de asıl belirtmek istediğim nokta bu- yazar gözlerini geleceğe kapamış, bugünü yanlışsız olarak değerlendirme fırsatını kaçırmış ve dural nitelikte olmayan sanat eserleri yaratma yeteneğini yitirmiş olur (2013: 64).

Genel perspektifte toplumcu gerçekçi sanat, böyle bir eleştirel gerçekçi edebiyatın hazırladığı zeminde kendine yer edinmeye başlar. Ne var ki, bu etkinin toplumcu gerçekçi düşüncenin yalnızca sanat tarafı olduğu, toplumcu gerçekçi düşüncüyü meydana getiren toplumsal ve kültürel gelişmelerin çok daha geniş ve etkili olduğu unutulmamalıdır.

1.1.1.2. Toplumcu Gerçekçi Yaklaşım

19. yüzyılın ikinci yarısında tohumları atılan toplumcu gerçekçi düşünce, belirli bir siyasi anlayışın ürünü olmaktan ziyade bir sınıf bilincinin oluşmasıyla doğmuştur. Bu bilincin oluşmasının gerisinde ise Fransız Devrimi'nden işçi hareketlerine, Marksizm'den eleştirel gerçekçiliğe kadar birçok gelişme yatmaktadır.

Avrupa'da Sanayi Devrimi ile birlikte yükselen kapitalizm, toplumların küçük bir bölümünü teşkil eden orta ve üst sınıfın refah düzeyini arttırırken çok daha büyük bir kesim olan proletaryayı sefaletle mecbur bırakmaktadır. Fransız Devrimi'nin de etkisiyle Avrupa'nın birçok kentinde ayaklanmalar meydana gelmektedir. 1845 yılında yaşanan şiddetli ekonomik kriz, milyonlarca insanı açlığın eşiğine getirir. 1848 yılına gelindiğinde bu sefaletle dayanamayan işçilerin ayaklanmaları büyür ve büyük Avrupa kentlerinde bir dalgaya dönüşür. Fakat Fransız Devrimi'nde halkı destekleyerek harekete katılan küçük burjuva ve köylü, bu isyanlarda işçilerden desteğini çektiği için tarihe "1848 Devrimleri" olarak geçen bu hareket, büyümeden bastırılır. Hareketin bastırılmasında önemli olan bir diğer etken de işçi sınıfının henüz yeterince bilinçli olmayışındır. Ne var ki başarısız da olsa 1848 yılı, birçok değişimi beraberinde getirir ve en önemlisi Marksizmi şekillendirir (Faulkner, 2014: 190-193).

Neil Faulkner Marksizmin Alman felsefesi, Fransız sosyalizmi ve İngiliz iktisadının bir birleşimi olarak sunulduğunu, bu görüş doğru sayılsa da eksik olduğunu, Marksizmi pratikten kopuk, yalnızca teorik bir mesele olarak gördüğü için özünü tamamen kaçırdığını ifade eder. Oysa Marksizm, Newton, Darwin, Freud, Einstein gibi

isimlerin başarılarıyla karşılaştırılabilecek bir düşünsel devrimi temsil eder. Temel fikirlerini Karl Marks ve Friedrich Engels'in 1843-1847 yılları arasında formüle ettiği Marksizm, Fransız Devrimi ve Avrupa'daki kitle mücadelelerinin bir sonucu sayılır. Bu tür mücadelelerde bizzat yer almış olan Marks ve Engels, laboratuvarları olan toplumu yakından analiz etmiş ve 1848 devrimlerinin siyasi ateşinde fikirlerini sınavı geliştirmişlerdir. Her ikisi de Alman felsefesi eğitimi almış ve Marksizmin diyalektik anlayışını Hegel'in fikirlerinden yola çıkarak geliştirmişlerdir. Kapitalist ekonomi incelemelerinde ünlü İngiliz iktisatçı David Ricardo, Marks ve Engels'e kılavuz olmuştur. Buna göre tüm zenginliğin kaynağı sermaye değil insan emeğidir. Emeğin kazancı sermayenin kaybıdır ve bunun tersi de geçerlidir. Dolayısıyla ücretlerle kârlar arasında zıt yönlü bir ilişki bulunmaktadır. Özellikle Marks'ın bu tezlerle geliştirdiği fikirleri modern dünya ekonomisine dair analizlerin en temel başlangıç noktası sayılan, ilk cildi 1867 yılında yayınlanan *Das Kapital*'i meydana getirmiştir. Marks ile Engels'i düşünsel açıdan etkileyen Fransız sosyalizmi, reformist-ütopyacı ve devrimci-komünist şeklinde iki gruba bölünmüştür. Bunlardan ütopyacılar, daha iyi bir dünya hayal edebilmeleriyle, komünistler de bu dünyaya ulaşmak için devrimci eylemin gerekli olduğu düşüncesiyle Marks ve Engels'e yakındır. Ancak ütopyacılarla zenginlerin gönüllü olarak servet ve iktidarlarından vazgeçeceklerini düşündüklerinden, komünistlerle de ordusu, polisi ve hapishaneleriyle devletin bir darbeye devrilebileceğini hayat etmelerinden ötürü anlaşamazlar. Yine de bu iki düşünceden hareketle, milyonları seferber edecek bir halk devriminin devleti ezebileceğini, mülkiyet sahibi sınıfların malına el konularak demokrasiye, eşitliğe ve iş birliğine dayanan yeni bir düzen inşa edilebileceğine inanırlar. Çünkü insan emeğinin verimliliği tarih boyunca sürekli artarak yokluğu ortadan kaldırma kapasitesinin yükselmesini sağlamıştır. Bu da milyonların yoksulluk içinde yaşarken küçük bir azınlığın abartılı bir zenginliğin keyfini sürmesine yol açmıştır. Dünyayı insan emeğinin ihtiyaçlarına hizmet etmesini sağlayacak şekilde düzenleyecek tek oluşum işçi sınıfıdır. Bunun sebebi, sistemde yerleşmiş olan menfaatleri ve "zincirlerinden başka kaybedecek hiçbir şeyi olmayan" bir sınıf olmasından dolayıdır. İşçilerin özel mülkiyete bireysel temelde el koyarak kendilerini özgürleştiremeyecek olmaları, giderek büyüyen bir küresel iş bölümünün bir parçası oldukları için ancak üretim araçlarının ve dağıtımın ortaklaşa kontrolünü ele geçirerek kapitalizme karşı bir seçenek ortaya koyabilecekleri gerçeğinden dolayı işçi sınıfı, insanlığın bir bütün olarak kurtuluşunu sağlayabilecek tek

sınıftır. Onların ortaya çıkmasına olanak tanıyan da Marksizm olmuştur. Bu sebeple emekçilerin kapitalizme karşı verdiği mücadele Marksizmin kalbinin attığı yerdir (Faulkner, 2014: 193-196). Emekçilerin kapitalizm mücadelesinde birleştikleri fikrin günümüzde de sosyokültürel ve siyasal yaklaşımlara referans olması, Marksizm'in düşünsel açıdan öneminin bir kez daha altını çizmektedir.

Toplumcu gerçekçiliğin gelişme sürecinde Marks'ın ve Engels'in sanatla ilgili görüşleri dikkate değerdir. Marks sanatla ilgili düşüncelerini doğrudan sanat üzerinden belirtmemekle birlikte onu bir üretim olarak görür ve üretimle ilgili fikirlerinde dolaylı olarak sanata değinir. Toplumsal yaşamı üretim ilişkileri ve üretici güçlerle açıklayan Marks'a göre, gelişmesinin bir döneminde üretici güçler, üretim veya mülkiyet ilişkileriyle çatışma içine düşerler. Üretici güçlerin gelişme biçimleri olan bu ilişkiler, onların kösteği hâline gelirler. Toplumsal bir devrim döneminin başladığı bu evrede, ekonomik değişme bütün üstyapıyı dönüşüme uğratar. Bu dönüşümlerde ekonomik üretim şartlarının ortaya çıkardığı maddi dönüşümlerle bunların hukuki, dini, estetiksel ve felsefi biçimlerini, yani insanların bu çatışmanın bilincine varmalarını ve bu çatışmaları alt edebilmelerini sağlayan ideolojik biçimleri birbirinden ayrı tutmak gerekir. Hiçbir toplumsal düzen, kendisine mensup olan bütün üretici güçler gelişmeden önce ortadan kalkmaz. Aynı şekilde yeni ve daha büyük üretim ilişkileri de hiçbir zaman kendi maddi var olma şartları eski toplumun içinde olgunlaşmadıkça ortaya çıkmaz. Bu sebeple insanlık yalnızca çözebileceği sorunlara yönelir. Çünkü sorunun kendisi ancak çözümü için gerekli olan maddi şartlar mevcut olduğu zaman ya da bu şartlar oluşum sürecindeyken ortaya çıkmaktadır (Marks, 1996: 26-27). Bu fikirler ilerleyen tarihlerde üretici güçlerin gelişimi sayılabilecek Rus Devrimi ile birlikte gelişen ve üretim ilişkileri yerine konulabilecek toplumcu gerçekçi düşünceyi işaret eden ifadeler gibidir.

Engels ise yazar Minna Kautsky'nin yazdığı romanı Kautsky'e yazdığı bir mektupla eleştirirken tezli romana değinerek bu tür romanlarda anlatmaktan çok göstermenin önemini vurgular. Bu esnada sosyalist tezli romanın gerçekle, gelenekle ve burjuva ile olması gereken ilişkisi hakkında dile getirdikleri önemlidir:

Ben tezli denilen şiire hiç de karşı değilim. Gerek tragedyanın babası Aiskhylos, gerek komedyanın babası Aristophanes, oldukça tezli şairlerdi, Dante ile Cervantes'in de aşağı kalır yanı yoktu, Schiller'in Hile ve Sevgi'si hakkında söylenebilecek en iyi şeyse onun siyasal tezli ilk Alman oyunu olmasıdır. Mükemmel

romanlar yazan modern Ruslar ile Norveçliler, hepsi de tezli yazıyorlar. Ama bence, tez, özellikle belirtilmeksizin, durumun ve eylemin kendisinden ortaya çıkmalıdır ve yazar çizdiği toplumsal çatışmaların geleceğe ait tarihsel çözümünü okuyucunun önüne koyma zorunluğunu duymamalıdır. Hem, bizim koşullarımızda romanlar çoğunlukla burjuva çevrelerin, yani doğrudan doğruya bizden olmayan çevrelerin okurlarına seslenir. Onun için, sosyalist tezli bir roman, benim kanımca, gerçek koşulların gerçeğe uygun bir çizimini yaparak onlar üzerine kumlu, görenek haline gelmiş yanılsamaları yıkıyorsa, burjuva dünyasındaki iyimserliği sarsıyorsa ve kendisi doğrudan bir çözüm getirmeksizin, hatta bazı hallerde, açıkça yan tutmaksızın, ortada var olan şeyin sonsuza dek geçerliği konusunda kuşku uyandırıyorsa, kendine düşen görevi tam olarak yapıyor demektir (Engels, 1996: 52).

Esasen Marks da Engels de sanatla ilgili görüşlerini belirli bir çerçeveye oturtarak ortaya koymasalar da yeri geldiğinde nasıl bir sanat anlayışını desteklediklerini kısaca belirtmişlerdir. Fakat sanatta toplumcu gerçekçi düşünceye kaynaklık eden şey, onların sanatla ilgili olan fikirlerinden ziyade Marksizm olmuştur.

Marksizm'in ortaya çıktığı yıllarda Rus toplumcu gerçekçiliğini etkileyecek kimi eleştirmenlerin yetişmiş olduğu, önemli bir diğer husustur. Bu dönemde ortaya çıkan Belinski, Çernişevskiy ve Dobrolyubov, toplumcu gerçekçi düşüncenin temelini atan kuramcılardan sayılmaktadır. Bu üç ismi ortak bir paydada birleştiren temel nokta, burjuva eleştirisi, gerçekçilik anlayışlarının daha halkçı/toplumcu oluşu ve mücadele arayışlarıdır. 1830'ların ve 1840'ların önde gelen felsefi sol temsilcilerinden sayılan Belinski, Fichte ve Hegelci felsefeyi benimseyerek gerçekçi edebiyatın peşine düşer ve buna dair bir eleştiri geliştirir. 1847 yılında yazdığı en ünlü eleştirilerinden biri olan "Gogol'e Mektup" adlı yazısında gerçekçiliğe ve dünya görüşlerine sırt çevirerek Ortodoksluğu ve Çarlık düzenini aklama çabasında olan Gogol'ü *Dostlarla Mektuplaşmalardan Seçilmiş Parçalar* adlı eseri üzerinden sert bir biçimde eleştirir. Eserdeki mistisizme, asketizme karşı çıkarak Rusya'nın kurtuluşunun dualarla değil, hukukun sert bir biçimde uygulanmasıyla mümkün olacağını, Rus insanının ve köylüsünün kölelikten ancak bu şekilde kurtulacağını savunur. Rus köylüsünü "kirli" olduğu gerekçesiyle aşağılayan ve Rus ruhban sınıfına övgüler dizen Gogol'ü halktan kopuk olmakla suçlar. Gogol'ün halkın okuma yazma bilmesi gerekmediği düşüncesi ve

Puşkin'in halkın desteğini hiçe sayarak çara şiir yazması, ilerlemekte olan Rus edebiyatını olumsuz etkilemektedir. Çünkü Belinski'ye göre halk, yazarları kendilerini çarlığın, Hristiyanlığın ve milliyetçiliğin karanlığından kurtaracak bir önder, savunucu ve kurtarıcı olarak görmektedir. Eleştirisinde sık sık *Müfettiş* ve *Ölü Canlar* gibi önemli eserlerin yazarının bu eserindeki dönüşümüne anlam veremediğine değinen Belinski, sert eleştirilerini "... bu ağır günahınızın kefareтини ödemelisiniz." (1989: 115-217) şeklinde bitirir. Bu satırların toplumcu bir bakış açısı içerdiği gibi, metinde halktan kopuk burjuvaların sorgulanması gerektiği, halkın kurtuluşunu dinde veya otoritede aramak yerine halkın kendisine yönelmek gerektiği fikirleri açıktır.

Çernişevskiy, estetik üzerine çalıştığı tezinde Avrupa kuramcılarından farklı bir güzellik anlayışı geliştirir. Ona göre güzellik yaşamdır, güzel olan şey insana yaşamı anımsatan şeydir. Somut ya da gerçek güzelliği idea ile görünüşün birliğinden veya biçimin mükemmelliğinden ayırmak gerektiği düşüncesindedir. Çernişevskiy'nin bir diğer tartışma yaratan iddiası da yüceliğin hiç de mutlaklık ideasını uyandırmakla insanı etkilemeyeceği ve bu ideayı hiç uyandırmayacağı yönündeki fikirleridir. İnsana yüceymiş gibi gösterilen şeyler büyük güçler veya olaylardır. Yüceliğin aynı zamanda güzelliğin bir çeşidi olduğu düşüncesine de karşı çıkarak yüceliğin güzellikle herhangi bir bağı olmadığını savunur. Çernişevskiy'e göre gerçeklik fanteziden daha mükemmeldir, Gerçek yaşamdaki güzellik eksiksiz bir güzelliiktir ve insanı tam anlamıyla tatmin eder. Sanat da kesinlikle insanın gerçeklikteki güzelliğin eksikliklerini tamamlama ihtiyacından doğmamıştır. Sanat eserlerinin gerçeklikteki güzellikten daha sönük olması, sadece gerçekliğin yarattığı etkinin sanat tarafından yaratılan etkiden daha canlı olmasından kaynaklı değildir. Sanat eserleri estetik açıdan da gerçeklikteki güzelliğin altında kalmaktadır. Çernişevskiy buna yücelik, trajiklik, komiklik gibi kavramları da dâhil eder. Yaşamın yeniden yaratılması Çernişevskiy'e göre sanatın özünü oluşturur. Buna ek olarak sanat eserlerinin başka bir önemi de yaşamın açıklanmasıdır. Sıklıkla yaşamdaki olaylara dair bir yargı değeri taşımaktadırlar (2012: 129-131). Çernişevskiy'nin bu tezi, yeni bir estetik kuram yaratmış ve güzellik ile gerçeklik kavramlarını yeniden tartışmaya açmıştır.

Çernişevskiy'den etkilenen Dobrolyubov ise 1859 yılında çıkan "Oblomovluk Nedir?" başlıklı makalesiyle Rus edebiyatına "oblomovluk" kavramını kazandırmış, önemli bir eleştirmendir. Genel itibarıyla bu kavram "tembellik" olarak yerleşse de

Dobrolyubov, oblomovluk kavramını Rus yaşamındaki birçok olayı çözmenin anahtarı olarak açıklar. Çünkü *Oblomov*, Rus yaşantısının eseri olduğu gibi aynı zamanda dönemin de bir simgesidir. Gonçarov'un *Oblomov* adlı, İlya Oblomov'un hikâyesinin anlatıldığı eser, "Rusya'nın sosyal gelişiminde yeni bir çağın başlangıcında, serfliğin kaldırılmak üzere olduğu bir dönemde, Rus aristokrasisinin hikâyesini anlatmaktadır." (Borowec, 2017: 25). Eserin bu yönünden hareket eden Dobrolyubov, en çok da Rus aydınına oklarını yönelterek onların daima insanlığın gereksinimlerini onaylayan, rüşvetçiler, baskılar ve her türlü haksızlıklarla ilgili hikâyeler anlatan tavırlarından söz eder. Onların bu tantanalı sohbetlerini bölüp ne yapmak gerektiği sorusunu yönelttiğinde ise elden bir şey gelmediği, bu sebeple kadere razı olmak gerektiği gibi gayet "Oblomovca" cevaplar aldığını söyler. Gogol'ün hayalini kurduğu ve Rusya'nın uzun zamandır dört gözle beklediği "ileri" kelimesiyle onları yerinden kaldıracak birinin hâlen ortaya çıkmayıp yakındır. Bu kişi yalnız edebiyatta değil, toplumda da henüz var olmamıştır. Onun yerine Oblomovluğu yermeye her daim hazır insanlar var olmuştur. Dobrolyubov Rus devrimci demokrasisinin liberal-soylu aydın sınıfıyla bağlarının acilen koparılması gerektiği fikrini destekleyerek kurtuluş mücadelesindeki ana tehlike olan politik ve gerici düşüncüyü eleştirir (2021). Aslında temelde yine bir burjuva tembelliği ve burjuva sıkılganlığıyla birlikte toplumsal mücadele bilincinden yoksunluk, buradaki eleştiri konusudur. Sanatta toplumcu gerçekçi düşüncenin kaynağını oluşturduğu varsayılan Belinski, Çernişevskiy ve Dobrolyubov'un bu fikirleri, toplumsal ve siyasal gelişmelerin de etkileriyle geliştirilecek ve bir kuram hâline getirilecektir.

Edebiyatda toplumcu gerçekçi düşüncenin kaynağı yine Rus edebiyatında gizli olsa da ortaya çıkış serüveni köycülük/halkçılık düşüncesinde yatmaktadır. O zamana dek Turgenyev veya Leskov gibi yazarların kopuk bir gözlemin nesnesi veya yakınlık duyma hissinin objesi olarak çizdiği Rus köylüsü, Tolstoy'un kaleminde yeni tip bir gerçekçiliğin, yani toplumcu gerçekçiliğin gelişimi için uygun bir zemin hazırlamıştır. Kitlelerin bilincine hâkim olan karanlığın gücünü tam olarak çizebilmesinin yanı sıra Tolstoy, Avrupa gerçekçilerinin ve natüralistlerinin yapmış olduğu gibi para uğrunda benliğini saran tutkular peşinde koşan, neredeyse hayvansal içgüdülerce yönetilen ruhsuz, servet sahibi bir insanı anlatmaz. Fakat tam zıttı olarak, kimi Rus ve Fransız halkçı yazarların yaptığı gibi erdem timsali bir insanı çizme peşinde de değildir. Tolstoy'un halkı temsil eden insanı, yaşamın gerçek çelişkilerinin var ettiği bir anlayışa dayanır.

Onun kaleminde halktan kişiler ister orta sınıftan olsun ister dilenci, yoksul, köylü gibi alt sınıfa mensup olsun, romanlarda okumuş, aydın veya ayrıcalıklı kesimle eşit öneme sahip oldukları gibi, çoğu zaman ahlak bakımından bu kişilerden üstün olurlar (Suçkov, 1982: 134). Bir burjuva olarak Tolstoy'un bu gerçekçi tutumu, toplumcu gerçekçi edebiyatın gelişimi açısından oldukça önem arz eder.

Marksist kuramcı Plehanov'a göre Tolstoy büyük bir soyludur ve hayatını büyük bir soylu gibi yaşamış, bu soyluluğun kendisine sunduğu ayrıcalıkların keyfini sürmüştür. Fakat halkın mutluluğu ve kaderi üzerine kafa yoranların etkisiyle halka yöneldiğinde halkın sömürüldüğüne kanaat getirerek halkı sömürmemiş bir soylu olmanın kendi iradesinde gizli olduğunu görmüştür. Oysa halk, soyluların sömürüsü altındadır ve yalnızca halkı sömürmekten kaçınmak, sosyal sınıfları ve bir sınıfın diğerini sömürmesini ortadan kaldırmamıştır. Tolstoy, kendisinin de sık sık ifade ettiği üzere sosyalist değildir ve hiçbir zaman da olmamıştır. Onun yaşayışı gibi dine yaklaşımı da Marks'ın öğretilerinin tam zıddında yer almaktadır. Marks'ın dini, halkın bilincini uyuşturan ve halkın mutluluğu için ortadan kaldırılmasını elzem gördüğü fikrine karşılık Tolstoy, dini insanların gerçek mutluluğu için şart olarak görmüştür. Öyleyse toplumcu gerçekçi düşüncenin tohumlarını atan nasıl Tolstoy olabilir? Plehanov Tolstoy'u önemli kılan düşüncenin halkın sömürülüşü hakkında yaptığı "renkli tasvir"lerde olduğunu söyler. Kötülüğe kötülükle karşılık verilmemesi gerektiğini şiddetle savunmasına rağmen romanlarında öyle sahneler çizer ki, okurun zihninde sömürüye başkaldırı isteği uyanır. Oysa Tolstoy, kötülüğü yalnızca eleştirmenin, o kötülüğü ifşa etmenin yeterli olduğunu tembih eder. Halkın sömürülüşünü çıplak bir biçimde aktarması ve okurun zihninde bir başkaldırı uyandırması gibi tüm bu tutumları burjuva toplumunu rahatsız etmemiş, onların Tolstoy'a karşı olan hürmetini azaltmamıştır. Bunun sebebi Tolstoy'un bu türdeki eserlerinin külliyatının küçük bir parçasını oluşturduğu gerçeğinin yanı sıra Tolstoy'un kötülüğe kötülükle karşılık verilmemesi gerektiği doktrininin burjuvayı ürkütmemesinden kaynaklanır. Eserlerinden alınan mesaj başkaldırı niteliğinde olsa da onun bu öğretisi, Tolstoy'un hem proletaryaya hem de burjuva topluma eşit mesafede kalabilmesini sağlamıştır (Plehanov, 1967: 189-195). Fakat Tolstoy'un kendi tutumu, onun gerçekçilik anlayışının yeni bir fikir akımına zemin oluşturduğu gerçeğini değiştirmemiştir.

19. yüzyıl, bu tür toplumsal olaylar, düşünsel ve kültürel devrimlerle geride bırakılıp 20. yüzyıla girildiğinde tüm bu gelişmelerin tohumları birer birer meyveye dönüşecektir. 1905 devrimine giden yolda Rus halkı bilinçlenmeye ve harekete geçmeye başlamıştır. Avrupa'daki sanayileşmenin gerisinde kalan Rusya, yeterli sermaye stokuna sahip olmadığı için üretime geçememektedir. Dönemin ekonomiden sorumlu görevlileri Rusya'nın Avrupa ile ekonomik ilişkilerini sömürge ülkelerin metropol ülkelerle olan ilişkisine benzeterek endişe etmeye başlarlar. Kurulan yeni sanayilerle devlet borçları artmakta, bunlar da yabancı kredilerle karşılanmaktadır. Bu yeni sanayiler St. Petersburg, Moskova, Ukrayna Donbass, Rus Polonya'sı, Urallar ve Bakü'de toplanmıştır. Bu tabloda sanayi sektörü Rus halkına hâlen yetmemekte, halkın beşte dördü hâlâ geçimini topraktan sağlamaktadır. Fakat piyasa güçlerinin köylerde dayanışmayı aşındırmasıyla genç köylüler, hızla büyümekte olan gecekondu kentlerine akın akın göç etmeye başlamışlardır. Bununla birlikte 1905 devrimini asıl tetikleyen olay, Japonya'nın 1904 yılında Port Arthur'u koruyan Rus kuvvetlerine saldırısı olur. Saldırı Ruslar açısından felaketle sonuçlanmış, Rus Baltık donanması yok edildiği gibi Batı'da devrim patlak vermiştir. Port Arthur'un Japonların eline geçtiği haberiyle ise St. Petersburg işçi sınıfı ayaklanmaya başlar. Kenar mahallelerdeki toplanma yerlerinden harekete geçen ve Kışlık Saray'a doğru ilerleyen işçilerin sayısı 200.000'i bulur. Bu eylem Rus tarihinin en büyük gösterilerinden biri olarak tarihe geçer. Gösteri, karabina ve kılıçla kuşanmış Kazakların kalabalığa dalmasıyla tarihe geçen bir diğer olay olan "Kanlı Pazar"a evrilir. Kadın, erkek, çoluk çocuk demeden herkesi katletmeye yönelik olan bu saldırıda tam sayı bilinmemekle birlikte binden fazla kişinin hayatını kaybettiği düşünülmektedir. Katliamı protesto etmek amacıyla ertesi gün grev yapan 125.000 St. Petersburglu işçilerle olaylar büyür ve grevler, gösteriler, köylü ayaklanmaları, asker isyanlarıyla Rusya'nın dört bir yanına yayılır. Fakat yine de bu hareket, gerekli atılımı yapamaz ve kanlı bir şekilde bastırılır. Sağcı paramiliter güçlerin örgütlediği kişiler, Yahudileri hedef alır ve bu saldırıda 3500 kişi katledilir. Moskova'da işçi sınıfının yaşadığı kenar mahallelere ateş açılır ve tutuklular acımasızca katledilir. Ulusal isyanın ve köylü ayaklanmalarının yoğun olduğu bölgelere cezalandırma amaçlı asker gönderilir. Bu gösterilerin ve bastırmanın bilançosu 15.000 ölü, 18.000 yaralı ve 79.000 tutuklu olarak kayda geçmiştir. Ama Lenin'in de dediği gibi 1905 yılı, Rus Devrimi'nin bir provası olmuş, çarlığın çürümüş yanları ortaya çıkmış, harekete geçen halk duyarsız rutinlerine geri dönmüş olsalar da

artık değişmişlerdir. şu hâliyle 1905 yılı, yalnızca bir prova değil bir okul gibidir. Çünkü yenilmiş devrimcilerden oluşan gruplar, işçi mahallelerindeki ev toplantılarında, sığındıkları yabancı ülkelerdeki sürgün hayatlarında bir araya gelerek yaşananların önemini konuşmaya ve nerede yanlış yaptıklarını sorgulamaya başlamışlardır (Faulkner, 2017: 36-43).

Rus Devrimi ve bu devrimi işçi sınıfının veya işçi sınıfına yaslanan aydınların gerçekleştirmiş olması yadırganacak bir durum değildir. Çünkü Rusya'nın yeni kurulan fabrikalarında sömürü inanılmaz bir boyuta ulaşmış, koşullar git gide ağırlaşmıştır. Günde on iki saat çalışılan işlerde kazanılan ücretler, çoğu zaman bir ailenin geçimini sağlayamayacak düzeydedir. İşçi mahallelerindeki barınma koşulları da aynı oranda insanlık dışıdır. Sıvaları dökük, duvarlarındaki deliklerin bez parçalarıyla kapatıldığı, tek camlı pencerelerden dolayı insanın içine işleyen bir soğuğun hâkim olduğu, hamamböceklerinin ve tahtakurusu sürülerinin kol gezdiği, pislikten dolayı çocukların girmesinin yasak olduğu tuvaletleri olan apartmanlardır bunlar. Bundan dolayı işçi sınıfında gün geçtikçe büyüyen bir grev dalgası başlar. Bu grevlerde her seferinde vahşice baskılar yiyen işçiler, kendilerine patronlar, polis ve muhbirler hakkında, birlik ve dayanışma hakkında ve nasıl örgütlenecekleri hakkında dersler çıkararak ilerlerler. Fabrikalarda verilen bu savaş, proleter militanların kararlı olanlarını siyasi devrimcilere dönüştürür. Böylelikle kendi kendini eğitmiş olan “aydın işçi”lerden oluşan yeni bir “aydın kesimi” doğmuş olur (Faulkner, 2017: 63-65).

İşçilerden oluşan bu yeni aydın kesiminin doğuşunda Lenin'in ve onun parti örgütlenmesi fikrinin payını göz ardı etmemek gerekir. Sovyet Yazarlar Kongresi'nden ve kongrede duyurulan resmî sanat görüşünden çok önce, hatta Sovyet Rusya'nın bile kuruluşundan önce Lenin, toplumcu gerçeķçi bir edebiyatın da örgütlenmeyi destekleyecek bir gelişme olacağının bilincindedir. “Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı” başlıklı, 1905 yılında *Novaya Zhizn* gazetesine yazdığı meşhur yazısında buna değinerek devrimin henüz sona ermediğini, ne çarlık yönetiminin devrimi yenecek güçte ne de devrimin çarlığı yenecek güçte olduğunu ifade eder. Bu eşit pozisyonda çalışmaya koyulmak ve örgütlenmek şarttır. Edebiyat parti edebiyatı olmalı, burjuva törelerine, ticari burjuva basınına, burjuva edebî kariyerine, bireyciliğe, aristokratik anarşizme ve kâr peşinde koşmaya zıt yönde ilerlemeli, sosyalist proletarya “parti edebiyatı” ilkesini öne sürmeli, bu ilkeyi geliştirerek onu tam ve eksiksiz olarak pratiğe dökmelidir. Parti

edebiyatı ilkesini edebiyatın proletaryanın genel davasından bağımsız bireysel bir girişim olamayacağını ileri süren Lenin, edebiyatın bireyler ya da topluluklar için bir zenginleşme aracı olmasına da karşı çıkmaz. Yalnızca edebiyatın proletaryanın genel davasının bir parçası olması gerektiğini, o tek ve büyük Sosyal-Demokrat mekanizmanın küçük bir çarkı ve vidası olması lâzım geldiğini savunur. Bu fikirlerine karşı çıkacak, fikirlerin özgürce çarpışmasını, eleştiri ve edebî yaratım özgürlüğünü savunacak olanları da “burjuva aydın bireyciliğinin çılgınlıkları” olarak ifade eder. Gazeteler parti örgütünün organları hâline gelmeli, yazarları da bu örgütlerin üyeleri olmalıdır. Yayın ve dağıtım merkezleri, yayınevleri, kitapçılar ve kütüphaneler Parti tarafından denetlenmelidir. Avrupa burjuvazisinin yozlaştırdığı edebî çalışmalar bir anda dönüşüme uğramayacaktır elbette. Ama Lenin Rusya’da Sosyal-Demokrat proletaryanın tümünün bu yeni sorunun farkına varması ve çözmeye çalışması gerektiğini savunur. Sanatın bireysel olan fikrîsel çalışmanın özgürlüğünü savunanlara seslenen Lenin, herkesin dilediğini yazmakta özgür olduğunu, fakat partinin de böyle yazan ve partiden yararlananları partiden kovmakta özgür olduğunu söyler. Çünkü parti, kendi düşmanı görüşlere sahip olanları partiden arındırmadıkça dağılması kaçınılmaz olur. Burjuva bireycilerin söz ettiği mutlak özgürlük söylevini iki yüzlü bulan Lenin’e göre, para gücü üzerine kurulmuş bir toplumda, bir avuç zengin asalak gibi yaşarken emekçi kitlelerin sefalet içinde oldukları bir toplumda fiili hiçbir özgürlükten söz edilemez. Buna karşılık proletaryaya bağlı olan edebiyat özgür bir edebiyat olacaktır, çünkü gücünü hırs ya da kariyer arzusundan değil, sosyalizm fikri ve emekçilere duyulan yakınlıktan alacaktır. Bir takım içi geçmiş kadınlara, şişmanlamaktan yakınan, canı sıkkın üst tabakaya değil, geleceği olan milyonlarca emekçiye hizmet edecektir. Ancak o zaman Sosyal-Demokrat edebiyat, adına yakışır hâle gelecek, görevini yerine getirecek, burjuvaziye kölelik etmekten kurtularak ön saflarda yürüyen devrimci sınıfın hareketi içinde yer bulacaktır (Lenin, 1996: 182-187). Nitekim Lenin’in bu düşünceleri o yıllarda edebiyatta tam karşılığını bulamasa da toplumsal hayatta etkisinin görülebileceği fikirlerdir.

1905 yılından Birinci Dünya Savaşı’na kadar proletaryanın ayaklanmaları, gösteriler ve eylemler zaman zaman duraksayarak da olsa devam eder. Bolşeviklerin de yükselişe geçmesiyle 1914 yılında St. Petersburg, artık devrimin eşiğindedir. Bu esnada hiç hesaba katmadıkları bir şekilde savaş patlak verir ve devrimci ruh hâli yerini kısa bir süreliğine vatanseverlik coşkusuna bırakır. Zaten insanlık dışı koşullarda çalışmaya

zorlanan ve buna rağmen geçimini sağlayamadığı için sık sık grev yapan alt sınıf, savaş yıllarında askerliğe zorlanıp kendilerini çok daha katı koşullar içinde bulurlar. 1917 yılı Şubat ayında kadın işçilerin “ekmek” talebiyle sokaklara dökülmesi, devrimin fitil ateşini yakmıştır. Gün gün büyüyen protestolara önce öğrenciler, ardından artık halkına ateş açmak istemeyen askerler de katılınca devrim kaçınılmaz olur. Çar II. Nikolay’ın hanedanıyla birlikte sürgüne gönderilmesiyle çarlık Rusya’sı fiilen sona erer (Faulkner, 2017: 95-137).

1917’de çarlık Rusya’sı sona ermiştir, ama devrim Rusya’sı yeni doğuyordu. Neler yapılacağı, nasıl yapılacağı, kimler tarafından yapılacağı konusunda belirgin bir hazırlık yoktur. Devrimi işçi sınıfı gerçekleştirirse de iktidar, Çarlık Duması’ndaki Kadet Partisi’nin liberal-burjuva siyasetçilerine geçer ve geçici bir hükümet kurulur. Çünkü kitleler henüz toplumu yönetebilecek siyasi güçte değillerdir. Acı gerçek şudur ki; Kadet Partisi mensupları zenginleri temsil eden sınıf düşmanlarından oluşmaktadır. Narodnik hiziplerin birleşmesiyle oluşmuş olan Sosyalist Devrimci Parti, geçici hükümeti destekleyenler ve Bolşevikleri destekleyenler olarak kendi aralarında ikiye bölünür. Kurulan bu ikili iktidar fazlasıyla istikrarsız olduğundan sürdürülebilir gibi değildir. Ya geçici hükümet halkın iradesini ezip bir özel mülkiyet yönetimi kuracak ya da halk geçici hükümeti devirip yeni bir toplumsal düzen inşa edecektir. Bu sıralarda gerçekleşen zamansız bir ayaklanmada Bolşevik Parti yeraltına çekilmeye çalışılır. Bolşevikler kitlelere destek verse de hükümeti devirmeye yönelik girişimlere karşı çıktıkları için hainlikle suçlanırlar. Bu hareketi yatıştırdıklarında başta Lenin olmak üzere birkaç Bolşevik lider, saklanmak zorunda kalır. Bu sıralarda küçük bir takipçi grubuyla Bolşevik Parti’ye katılan Troçki’nin bu hareketi, Lenin’in safını güçlendirir. Şubat ayından Ekim devrimine gidilen bu süreçte Lenin, *Devlet ve Devrim* broşürünü yazarak kapitalist devletin tarafsız bir kuvvet olmadığını, aksine yönetici sınıfın çıkarlarının savunucusu olduğunu tekraren vurgular. Hâlen devam eden savaş halkın çeşitli kesimlerinden protestolara yol açmakta, sanayi iyice yavaşlamakta ve böylece geçici hükümetin başarısızlığı gün be gün artmaktadır. Ona itiraz edip durdurmaya çalışan Bolşeviklerin aksine Lenin, başkaldırıyı geciktirmenin sonucunun ölüm olacağını vurgulayarak harekete geçer ve saklandığı yerden çıkarak gizli toplantılar gerçekleştirir. Kimi tarihçilerin sık sık vurguladığı gibi, Ekim Devrimi Bolşevik bir darbe değildir. Yukarıdan aşağıya değil aşağıdan yukarıya yapılmış bir hareket olduğu için “darbe” sözcüğünün

anlamını karşılamadığı gibi, işçi, köylü, askerden oluşan halk kesimlerinin iradesinin bir ifadesidir. Nitekim 25 Ekim 1917 tarihinde geçici hükümet yıkılarak proleter bir sosyalist devlet kurma idealleriyle Rus Devrimi gerçekleştirilir (Faulkner, 2014: 260-267).

Devrimin ardından Lenin'in de daha önce sözünü ettiği gibi, toplumsal bir dönüşüm için sosyalist düşüncenin benimsenmesi şarttır. Toplumcu gerçekçi düşünce emekçi sınıfın toplumsal bir biçimde kendisinin toplumcu farkındalığıyla ilintili olduğu gibi bir yazarın emekçi sınıfın tarihsel görevinin farkındalığına bağlı olarak doğar. Toplumcu gerçekçi düşüncede toplumcu bir ruhla emekçi kesimin mücadelesini yazabilmek için yazarın da o düşünceyi benimsemesi gerekir. Yazarın kendi görüşünü, savaşımını sürdürmekte olan emekçi kesimin görüşüyle özdeşleştirmesi ve olayla tamamen emekçilerin toplumculuk ruhuyla karşılık verebilmesi, yani ondan toplumculuğu kabul etmesi beklenir. Elbette yaratıcı bir yöntemeye dayalı olması gerçeği yadsınamaz. Fakat bir görüş olarak emekçilerin görüş tarzını benimsemedikçe toplumcu bir edebiyattan söz etmek de pek mümkün olmaz. Bu sebeple Maksim Gorki'nin "eleştirel gerçekçilik"e karşı bulduğu "toplumcu gerçekçilik" kavramı Marksçı aydınlar tarafından kolaylıkla benimsenmiştir. Ancak bu durum toplumcu gerçekçilik kavramını günlük hayattan ve tarihten esinlenilmiş basmakalıp resimlerle, propagandacı bir ülküleştirmeye dayanan bir sanat olarak anlaşılmasının önüne geçememiştir. Bu tür yanlış anlaşılımların önüne geçmek amacıyla kimi zaman toplumcu gerçekçilik yerine "toplumcu sanat" tabiri de kullanılmıştır. Oysa toplumcu gerçekçilik, her şeyden önce sanatçının emekçi sınıfın ve doğmakta olan toplumsal düzenin farkındalığını yansıttığı bir tutumdur. Toplumcu gerçekçiliğin yalnızca yeni bir anlatım biçimi değil, yeni bir tutum oluşu da onu başta eleştirel gerçeklik olmak üzere diğer bütün gerçekçi görüşlerden ayrı bir yere konumlandırmıştır (Suçkov, 1982: 147; Fischer, 1995: 106). Toplumcu gerçekçi edebiyatın önde gelen isimlerinden sayılan Maksim Gorki de toplumcu gerçekçi görüşün dünyayı tek bir aile gibi birleşmiş insanların yurdu yapma özleminde olduğundan söz eder:

Sosyalist gerçekçilik, yaşamın eylem, yaratıcılık demek olduğunu, ileri sürer. Sosyalist gerçekçiliğe göre yaşamın amacı, insanın doğa güçlerini yenmek, sağlıklı ve uzun ömürlü olmak, yeryüzünde yaşamak mutluluğuna erişmek konusundaki değerli kişisel yeteneklerini dilediğince geliştirebilmesidir. İnsan,

isteklerinin sürekli artışına uygun olarak, dünyayı bir tek aile gibi birleşmiş olan insanlığın yurdu yapmak özlemindedir (2011: 98-99).

Ernst Fischer de eleştirel gerçekçiliğe karşı toplumcu gerçekçiliğin köklü bir doğruyu içerdiğini ve bunun da ortak bir tutumdan kaynaklandığını düşünür:

Toplumcu gerçekçiliğin bir yöntem, bir anlatım olarak tanımlanması karşısında, hemen şu soru geliyor akla: kimin anlatımı, kimin yöntemi? Gorki'nin mi, Brecht'in mi? Mayakovski'nin mi, Eluard'ın mı? Makarenko'nun mu, Aragon'un mu? Şolohov'un mu, O'Casey'nin mi? Bu yazarların yöntemleri olabildiğince birbirinden ayrı, ama temelde ortak bir tutumları var. Bu yeni toplumcu tutum, hepsinin emekçi sınıfının tarihsel görüşünü ve bütün çelişmeleriyle toplumcu düzeni ilke olarak benimsemelerinin sonucudur (1995: 108).

Eleştirel gerçekçilik ile toplumcu gerçekçiliğin birbirine taban tabana zıt görüşler barındırdığını iddia etmek doğru bir önerme değildir. Hem burjuva hem de sosyalist gerçekçi edebiyat için “bildungsroman” (kahramanın gelişimini ele alan roman) aynı ölçüde önem taşır. Burjuva veya sosyalist olsun, her iki toplum tipi de sürekli ve devingen bir değişim içerisindedir ve bu toplumlarda yetişen insan, gerçekleri kendi başına öğrenmek ve düzende kendine yer edinmek zorundadır. Çünkü bir burjuva veya bir emekçi, bir burjuva veya emekçi olarak doğmaz. Burjuva düzeninde kişisel gelişimi sırasında sınıfının bir üyesi olur. Sosyalist düzende ise sınıfsız toplum bazıları ortadan kalkacak, bazıları değişikliğe uğrayacak birçok sınıfı bir araya getireceği için, birey toplumda daha büyük bir özgürlüğe kavuşacaktır. Eleştirel gerçekçilik ile toplumcu gerçekçiliğin ayrımında ise her iki edebiyat anlayışı için de önemli olan “bildungsroman”ın burjuva toplumu ile sosyalist toplumdaki karşılığıdır. Burjuva toplumunda eğitim süreci her zaman burjuva toplumunun benimsenmesi ve o topluma uyum sağlanmasıyla sonuçlanmadığı gibi gençlik inançlarının ve hayallerinin gerçekleşmesi toplumun baskılarıyla engellenerek başkaldıran kahramanın umutları kırılır ve yalnızlığa itilir. Bireyin toplumla çatışması çoğu zaman yenilgiyle sonuçlanır ve kahramanın tüm çabalarına rağmen kazanan toplum olur. Sosyalist toplumda ise boyun eğme sonuç değil başlangıçtır ve bunun sonucu topluluğun hayatına etkin bir katılmaya dönüşür. Üstelik kahramanın sonu yalnızlık değil, aksine toplumsal güçlerle gittikçe artan bir beraberlik alır ve daha üstün bir tipte kişilik ortaya çıkar. Burjuva edebiyatının “bildungsroman”ında kahraman, çocukluğundan alınıp olgunluk hayatının ilk güçlüklerle

karşılaştığı yıllara kadar getirilir. Sosyalist toplumun kahramanı ise çoğu zaman olgun burjuva aydınının sosyalizmle karşılaştığı zaman geçirdiği bunalımla roman başlar. Her iki tür de gerçeklikten beslense de kapitalist düzende toplumsal yaşayışı yöneten belirsizlik unsuru, sosyalist düzende ise devrim karşısında burjuva aydınınının içine düştüğü bunalımdır (Lukacs, 2013: 126-128).

Lukacs'a göre sosyalist toplumlardaki burjuva yazarı, toplumculuğa yakınlık duymakla birlikte eleştirel gerçekçilik sınırları içinde çalışmaya devam edecektir. Bu gibi toplumlarda eleştirel gerçekçilik daha uzun yıllar boyunca varlığını sürdürecektir. Eleştirel gerçekçiler sosyalist toplumda ya sosyalist perspektifi reddedecek ya da kabul edecektir. Fakat her iki durumun sonucu da ya gittikçe artan bir yaklaşıma ya da aksine büyük bir yabancılaşma olacaktır. Diğer bir önemli nokta ise eleştirel gerçekçiliğin sosyalizmin temeli olan toplumsal güçleri içeriden yansıtmayı başaramayacak olmasıdır. Toplumcu gerçekçilik eleştirel gerçekçi yazarı içeriden, yani benimseyerek anlatamayacağı bir düzenle karşı karşıya getirir. Lukacs, bu durumun bir dezavantaj olduğunu düşünmeyerek hâlen eleştirel gerçekçi yazarın yazabileceği bir şeylerin kalmış olduğunu savunur. Fakat değişmiş olan bir toplumda değişen dinamiklere ayak uydurmak durumunda kalacaktır. Karşılaştığı yeni gerçeklikleri bir çöküşün ve yozlaşmanın göstergeleri olarak değil, o günkü değişimi içinde kavrayabilmek için bir zamanlar soyut olarak gördüğü sosyalizmin somut bakış açısına uydurmak durumundadır. Lukacs böylece toplumcu gerçekçilik ile eleştirel gerçekçiliği birleştiren verimli bir edebiyatın ortaya çıkacağını düşünmektedir. Sosyalist gerçekçi perspektifin gerekliliğini aşırı bir biçimde savunmak Lukacs'a göre Stalinci dönemin bağınaz ve bürokratik görüşüne özgü bir davranıştır. Oysa gelişmekte olan sosyalist bir toplum değişim sürecindedir ve bu tür geçiş süreçlerinde eleştirel gerçekçilik de toplumsal açıdan geçerli ve gereklidir. Bu sebeple Sovyet Yazarlar Kongresi'nde büyük tartışmalardan sonra, eleştirel gerçekçi yazarlar için "yol arkadaşı" ifadesi kullanılarak toplumcu bir edebiyatın yaratılmasında bu görüşe bağlı olanlar da dost yazar sayılmıştır (2013: 119-122).

Toplumcu gerçekçilik Rusya'da doğar. Asırlardır süren başına buyrukçu yönetimler halkta korkunç bir birikime yol açmıştır. Bu kitleye hizmet eden Rus edebiyatı da yeni gerçekçi yöntemin doğmasına vesile olmuş ve Maksim Gorki gibi bir devrimciyi yaratmıştır. Gorki, dünya edebiyatının gelişmesinde toplumsal ilişkilerde toplumcu yolun karşılığı olan yeni bir dönemin başlangıcı sayılır. Gorki'den sonra Ekim Devrimi ile

birlikte toplumculuğun gerçek anlamda kurulmaya başlamasıyla toplumcu düşünce ve toplumcu kültür, kapitalist ülkelerde bile önem kazanmaya başlar. Çünkü kurulan bu toplumsal gerçeklik insanla toplum arasında yeni ilişkileri, yeni bir toplumsal ahlakı, sanat ve edebiyatta yeni toplumsal amaçlar ve görevler anlayışını, yeni toplumun tarihsel olarak şartlanmış gereksinimlerine karşılık veren yeni bir edebî yöntemi kendisiyle birlikte getirmiştir. Bu sebeple toplumcu gerçekçilik gelişmeye başlar (Suçkov, 1982: 147).

Anatoli Lunaçarski'ye göre edebiyatın görevi daima sözcülüğünü yaptığı sınıfı örgütlemek olmuştur ve bu durum edebiyatın her türlü siyasi, dini veya günlük kültürel amaçlardan uzak durduğu zamanlarda bile böyle olmuştur. Zira saf edebiyat denilen şey, bu düşünceyi benimseyen sınıfın belirli şartlarının belirli yansıması şeklindedir. Görevleri toplumu yeniden inşa etmek ve doğayı insanın hizmetine sunacak yeni yöntemler keşfetmek olan sınıflar, gerçekçiliğe yönelirler. Bunun sebebi ise bu sınıfların kendilerini çevrelerine uydurmak, kendileri hakkında, doğa hakkında, kendilerine karşı olan toplum güçleri hakkında ve uğruna mücadele ettikleri şey hakkında kesin bilgi edinmek ihtiyacını duymalarıdır. Bu aşamada toplumcu gerçekçi düşünceyi, edebiyat ve sanatta da olsa Lunaçarski, diğer gerçekçiliklerden ayrı tutar. Çünkü toplumcu gerçekçilik etkindir, çelişkiler ve çatışmalar arasında sürekli geliştiğini bilir. Her esere kendine özgü bir işaret koymasının sebebi de dünyayı yeniden şekillendirme kaygısıdır. Bu şekillendirme kaygısı dünyanın nabzını yoklayabildiği ve zamanın değişimini algılayabildiği içindir. Toplumcu gerçekçilerin daima bir amacı vardır. Onlar neyin iyi, neyin kötü olduğunu tespit edebildiği gibi hangi güçlerin ilerlemeyi engellediğini, hangi güçlerin büyük amaca yöneltmeyi kolaylaştırdığını da saptar. Toplumcu gerçekçilik yaşamın asıl işleviyle, yaşamın sosyalist düşünceye hizmet eder hâle gelmesiyle az ya da çok ilgili olan her şeyi önemser. Bundan dolayı toplumcu gerçekçiliğin kendine özgü temaları vardır (2011: 61-64). Burjuva edebiyatının sınıfsal stratejiye uygun olduğu oranda burjuvazinin başarısızlıklarını ortaya çıkarması üzerine kurulu olan eleştirel gerçekçiliğine karşı toplumcu gerçekçilik, geçmişin kalıntılarına karşı, bu kalıntıların yozlaştıran etkilerine karşı ve bu etkileri ortadan kaldırmaya karşı açılmış bir savaştır. Fakat toplumcu gerçekçiliğin asıl görevi, sosyalist, devrimci bir dünya görüşü uyandırmaktır (Gorki, 2011: 101).

Rusya’da Tolstoy’un açtığı yoldan ilerleyen ve “proleter sanat” olarak adlandırılan toplumcu gerçekçilik öncesi edebiyat, 1890’lı yıllarda bazı devrimci şairlerin şiirleriyle büyük aşamalar kaydeder. Fakat proleter sanatın en büyük temsilcilerinden biri olarak anılan Gorki, edebiyatta toplumcu gerçekçiliğin kurucusu olur. Çünkü *Ana* romanında ve *Düşmanlar* oyununda Gorki, Avrupa’daki işçi sınıfı liderlerinin veya işçi sınıfının mücadelesine eğilen natüralistlerin bile kabiliyetlerinin ötesinde kalan sorunlara ideolojik ve sanatsal çözümler getirmeyi başarır. Proletaryanın felsefi ve siyasal açıdan bilinçlenmesinin Marks, Engels ve Lenin ile birlikte gerçekleşmesi gibi Gorki’nin eserleri de sanatsal açıdan bir bilinç yaratmıştır. Bu sebeple Gorki, proletaryanın sosyalist dünya görüşünü sanata uyarlayarak bağımsız bir estetik sistem yaratan kişi olarak kabul edilir. Sosyalist estetik ilkelerini özenle oluşturan Gorki, Sovyet sanatının gelişmesi için büyük bir çaba sarf etmiştir. Onun öncülüğünde gelişen Sovyet edebiyatı, genç yazarların da katkısıyla yeni bir sanat gerçekliğini, toplumcu gerçekçiliği benimsemiştir. Marksizm ve Lenin’in devrimci görüşleri zamanla kuramcılar ve eleştirmenleri de etkileyerek toplumcu gerçekçiliğin bir kuram hâline getirilmesine yol açmış ve bu düşüncenin sanatsal kalıtımla ortak ve özgün yanlarının belirlenmesi sağlanmıştır (Kagan, 2011: 132-133; Fedin, 2011: 117-118).

Proletaryanın devrimci mücadelesinin gerçekçilik alanında yeri olduğunu kanıtlayan Gorki’nin bu tavrı, onu edebiyat tarihinde farklı bir konuma taşıyan hareket olmuştur. Kendisinden önceki ustaları Tolstoy ve Çehov gerçekçiliğine olan üstünlüğünün sebebi burjuva ile proletarya arasındaki çağın temel toplumsal çatışmasını ustalarından daha iyi idrak edebilmesi ve daha akılcı çözümler üretebilmesi olmuştur. Gorki, kötülüğün, toplumdaki çürümenin önüne geçmenin yolunun bireylerin kusursuz bir ahlaka sahip olmasından veya Hristiyan ahlak görüşünün yeniden canlandırılmasından geçmediğinin bilincindedir. Çözüm toplumların daha büyük bir bölümü olan taban kesiminin, yani işçi sınıfının mücadelesindedir. Bunun yolunu da kuramcılar, ideologlar veya politikacılar değil, sınıf çatışmasındaki uzlaşmaz yapı ve proleter bilincindeki gelişme açacaktır. Gorki’nin *Ana* romanında Pavel Vlasov karakterinde cehalet ve pasiflikten bir devrim kahramanına dönüşü göstererek eleştirel gerçekçiliğe aykırı olan toplumsal gelişimi ortaya koymuş olması, onun edebiyat tarihlerinde önemli isimler arasında sayılmasına yol açmıştır (Kagan, 2011:140).

Devrimin ilk yıllarında kimi sanatçılar, kapitalizme karşı romantik bir düşmanlık sonucu aşırı yenilikçi bir anlayış gibi görerek toplumculuğu benimsemeye başlar. Bu gibi sanatçılar kendisinin biçim olarak yaptığı devrimin toplumcu devrimin bir yansıması olduğuna, üstelik devrimin gerçek ifadesi olduğuna inanmaktadır. Bağımsız, laboratuvarında üretilmiş yepyeni bir “proleter kültürü” rüyasına inandırmaktadır. Lenin başta olmak üzere dönemin akılcı kişilikleri bu eğilimlerin yapaylığının farkında olsalar da yeni yaşam özümsemeden, topluma yön veren güçlerin anlaşılıp bunların nasıl dile getirileceği anlaşılmadan bu eğilimlerin önlenemeyeceğinin bilincindedirler. Bu sebeple “toplumcu gerçekçilik” kavramının yaygınlık kazanması için on yedi yıl, Sovyet Yazarlar Kongresi’ni beklemeleri gerekecektir (Lukacs, 2013: 119). Aslında bu gibi çarpık gelişmeler Sovyet Yazarlar Kongresi’ni gerekli kılan sebeplerden biridir.

1930’lu yıllarda Rusya’da devletin resmî sanat görüşü toplumcu gerçekçilik sayılmaya başlanır ve ilkelerinin belirlenmesi bir kongre vesilesiyle olur. “Sovyet Yazarlar Kongresi” adıyla bilinen bu kongre A. A. Jdanov’un açılış konuşmasıyla başlar ve kongreye Maksim Gorki, Nikolay Buharin, Karl Radek gibi düşünür ve yazarlar, konuşmalarıyla katılırlar (Moran, 2001:53). Sovyet Yazarlar Kongresi’nin ilki, Ağustos 1934’te gerçekleşir ve kongreye yazarlarla birlikte milyonlarca okuru temsilen birçok yetkili kurul katılır. Bu tarihe kadar önemli ölçüde yol kat eden Sovyet edebiyatı, birinci beş yıllık planın kahramanlık yıllarında doğmuştur. SSCB’nin her bölgesinde farklı ulusal biçimlerde, farklı dillerde, farklı koşullarda çok çeşitli bir sosyalist edebiyat yaratılmış, SSCB’ye bağlı tüm ulusların edebiyatları tek bir istek, tek bir fikir ve tek bir amaç etrafında birleşmiştir. Bu anlamda Sovyet edebiyatı bir birlik edebiyatıdır. Yazarlar Kongresi’nde dilde çeşitlilik ve fikirde teklik gösteren Sovyet edebiyatının gelişimi gözden geçirilir. Kongrenin ana raporunu oluşturan kısmında Maksim Gorki, Sovyet edebiyatının dünya edebiyatındaki yeri ve önemini tanımlayarak Sovyet edebiyatını burjuvazi edebiyatından ayıran ideolojiyi ve üslup özelliklerini aktarır. Mevcut durumun değerlendirmesini yaptıktan sonra da Sovyet edebiyatının geliştirilmesinde izlenecek yolları özetler. Gorki’nin ardından eski kuşak yazarlar ve dilciler de kendi alanları bağlamında konuşma yaparak katkıda bulunurlar. Konuşmacıların ortak ifadeleri, kaderlerini proletarya kaderiyle nasıl geri dönülemez bir biçimde birleştirdikleri olur. Yeni insanın sanat eserlerinde nasıl tasvir edileceği odağa alınarak yeni biçimler, temalar,

eski ve yeni imgeler gibi pek çok konular kongrede tartışılır. Roman, öykü, şiir, tiyatro gibi tüm edebî türler masaya yatırılarak gelinen yerde başarılı ve başarısız olunan noktalar irdelenir. Buna göre en başarısız türün şiir olduğunda karar kılınmış, Sovyet şiirinin yeterince yüksek bir kültür seviyesine sahip olamadığı, taşralı olarak kaldığı hususu ağır bir biçimde eleştirilmiştir. Kongrenin dikkate değer sonuçlarından biri, edebiyat aracılığıyla sosyalist inşanın zaferine katkıda bulunma görevlerini bilinçli bir şekilde üstlenen Sovyet yazarlarının ideolojik birliğidir. Sovyet yazarlarıyla dayanışma içinde olduklarını ilan eden yabancı devrimci yazar grubunun varlığı, kongreyi özel kılan detaylardan biri olmuştur (Scott, 1977: 7-12).

Türkiye de o dönemde Sovyet Yazarlar Kongresi'ne Falih Rıfkı Atay ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nu göndererek katılım sağlayan ülkelerden biri olmuştur. Bunlardan konuşmacı olan Yakup Kadri, eleştirel gerçekçiliğin “kuru realizm”inden söz ederek başladığı konuşmasında sanatın verimli olabilmesi için öncelikle çürümüş değerlerden kurtulmak gerekliliğinin altını çizer. Alman Devrimi ve Fransız İhtilâli'ne dikkat çeken yazar, bu devrimler sonucu doğan fikir ve fikrin mahsulü olarak oluşan edebiyatlara değinir. O hâlde herhangi bir kültür devresinin oluşması için sırayla devrimi hazırlayan fikir adamlarının doğmasına, devrimin zaferle sonuçlanmasına, inşanın başlayıp sağlamlaşmasına ve yeni değer ölçütlerinin kararlılıkla edinilmesine ihtiyaç vardır. Bu aşamada Türkiye'nin hangi aşamada olduğunu tespiti uğraşan Yakup Kadri, Sovyet Rusya ile Türkiye'yi ihtilâlcî memleketler üzerinden tanımlar ve her iki ülkenin de bir hayli yol aldığını ifade eder. Sovyet Rusya sosyalist devrim ve sosyalist inşâ bakımından, Kemalist Türkiye de millî kurtuluş inşası bakımından yol almıştır. Her iki ülkede de dâhildeki inşâ süreci henüz tamamlanmadığı ve yeni değer ölçütleri gündelik hayattan kültürel hayata geçip yeni bir sanat devresi başlatamamıştır. Fakat bu devreyi hazırlayacak olan epik devir, halihazırda her iki ülkede de açılmış bulunmaktadır. Yazara göre yaşanan devir epik bir devirdir ve bu yüzden her şeyden önce bir “epope” şairine ihtiyaç vardır (Karaosmanoğlu, 2011: 1799-1803). Yakup Kadri burada iki ülkeyi kıyaslarken Rus Devrimi'nin karşısına Millî Mücadele'yi, sosyalizmin karşısına Kemalizm'i koymuş ve benzer şekilde toplumcu bir edebiyat anlayışına duyulan ihtiyacı vurgulamıştır. O yıllarda Türk edebiyatında henüz birkaç ismin eserleriyle sınırlı olan toplumcu gerçekçi edebiyat, zamanla gelişecek ve Yakup Kadri'nin sözünü ettiği “epik devir” üzerine dikkate değer ürünler ortaya koyacaktır.

Sovyet Yazarlar Kongresi'nde Nikolay Buharin'in konuşmasında üzerinde durduğu konu Sovyet şiiri ve problemleridir. Dünya edebiyatında şiir bağlamında Sovyet şiirinin son derece geride olduğundan söz eden Buharin, aslında Sovyetlerin kuruluşundan bugüne geçirilen evrelerin şiir için ne kadar elverişli olduğunu vurgular. İşçilerin kahramanlıkları, çeşitli sorunların ve acı deneyimlerin üstesinden gelinmesi, yaratıcılığın mutluluk verici kıvancı ve ustalardan kalan olağanüstü miras, Sovyet şairi tarafından yeterince işlenememiş, kaba, kültürsüz taşralılık şiirde hüküm sürmüştür. Çünkü Sovyet şairi modern tarihin canlı akışı içinde sahip olduğu tarihi yeri henüz tam anlamıyla hissedememiştir (Scott, 1977: 242-244). Esasen burada Buharin'in yakındığı durum, toplumcu gerçekçi edebiyatın şiirde henüz yeterince benimsenememiş olmasıdır.

Buharin'in henüz gelişmemiş toplumcu gerçekçi şiirden söz ettiği yıllarda, yani 1934 yılında Türk şiirinde toplumcu gerçekçiliği var gücüyle yükseltmeye çalışan Nâzım Hikmet bulunmaktadır. Henüz toplumcu gerçekçi düşünceden bile haberdar olmayan, Cumhuriyet'in kuruluş sancılarıyla uğraşan bir ülkede bu düşüncenin benimsenerek Sovyet Rusya'da bile gelişemeyen şiir türüne dökülmesi, Türk edebiyatı açısından dikkate değer bir gelişmedir. Türkiye'de toplumcu gerçekçiliğin gelişimi; tarihsel, toplumsal ve kültürel süreçlerle birlikte ilerler.

1.2. Türk Şiirinde Toplumcu Gerçekçiliğin Toplumsal ve Kültürel Kaynakları

Türk şiirine toplumcu gerçekçi sanat anlayışı, Nâzım Hikmet aracılığıyla Sovyet Rusya'dan girmiş olsa da Türkiye'de belli başlı toplumsal ve kültürel kaynaklardan beslenir. Tarihsel süreç içerisinde Tanzimat itibarıyla benimsenen ve II. Meşrutiyet'ten sonra bir akım hâline getirilen halkçılık, Millî Mücadele yıllarında yükselmeye başlayan köycülük bunlardan biridir. Köycülükle birlikte Köy Enstitüleri'nin kurulması, birçok toplumsal dönüşümü beraberinde getirdiği gibi toplumcu gerçekçi düşünceye ve sanata önemli katkılar sağlamış bir gelişmedir. Bununla birlikte Türkiye'de işçi hareketleri, grevler, sendikalaşmalar ve sınıf bilincinin oluşumu da sosyalist dünya görüşüyle paralel ilerlediği için, toplumcu gerçekçiliği hem toplumsal hem de kültürel açıdan destekleyen en önemli kaynaklardandır. Tarihsel seyri içinde bu kaynaklardan kısaca bahsetmek, toplumcu gerçekçiliğin toplumsal ve kültürel dayanakları bağlamında gereklidir.

1.2.1. Halkçılık ve Köycülük

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi düşüncenin kaynaklarından biri olan halkçılık, genellikle Cumhuriyet dönemine atfedilse de öncesinde Osmanlıcılık, Türkçülük, Sosyalizm gibi birçok fikri aynı çatı altında toplayan bir dönemde gelişir. Bu dönemin ana kaynağı ise Rus halkçılığıdır.

Elbette halkçılık fikri, bir akım hâline dönüşmeden önce de vardır ve aydınlar tarafından dile getirilmiş, bu uğurda çeşitli eylemlerde bulunulmuştur. İsmail Arda Odabaşı'na göre halkçılık düşüncesini Şinasi'nin “halk için yazmak” fikrini savunduğu 1860 yılına kadar götürebilmek mümkündür. “Türkiye'nin Tolstoy'u” olarak görülen Ahmet Mithat Efendi'nin halkçı yönelimlerini de hatırlatan Odabaşı, burada bir akımdan söz edilemeyeceğini, akım olarak “Türk halkçılığı”nın II. Meşrutiyet'ten sonrasına tekabül ettiğini vurgular. Akım olarak halkçılığa kaynak olan fikir ise Rus halkçılığı, yani Narodnizm'dir (2015: 22-23).

“Narod” kelimesi Rusça'da halk anlamına gelir. 1848 Devrimleri ertesinde Rusya'da radikal aydınların ortaya çıkardığı bir akım hâline gelen Narodnizm, “halka gitme” ilkesinden hareket eder. Narodniklerin kurduğu “Narodnya Volya” (Halkın İradesi) adlı illegal örgüt, Rusya'nın ilk devrimci oluşumlarından biri sayılır. Narodnya Volya örgütünün üyelerinden biri de Lenin'in ağabeyi Aleksandr Ulyanov'dur. Dolayısıyla Rus sosyalizminin kaynağı da bir anlamda Narodnikler ve onların örgütlenmeleridir. Narodnikler; Çarı, toprak ağalarını, rahipleri devirecek bir köylü devrimi fikrinde ve bu vesileyle Rus köylülerini harekete geçirme niyetindedirler. “Halka gitme” ilkesiyle 1874 yılında yaklaşık 2500 radikal aydın, devrimci düşünceleri köylüler arasında yaymak maksadıyla köylü kıyafetleri giyerek taşraya giderler. Fakat köylülerin buna tepkisi, çar aleyhinde konuşanları ve tanrının varlığını inkâr edenleri ihbar etmek şeklinde olur. Ekonomik sıkıntılara dikkat çeken aydınları görece daha iyi karşılasalar da tutumları bundan öteye gitmez. Böylece köylüleri örgütleme fikri gerçekleştirilemez ve mücadele kıvılcımı ateşlenemez. İşini şansa bırakmak istemeyen aydınlar ertesi yıl “halka gitme” hareketini yineler. Sonucun benzer olmasının yanı sıra 1500'den fazla genç de bu hareket sebebiyle tutuklanır (Faulkner, 2017: 46-69). Halkla aydının bağlarının kopukluk derecesini ve dünyalarının farklılığındaki uçurumu gösteren bu hareket, her şeye rağmen hem Rusya'da meyvesini vermiş hem de Türk aydınları için ufuk açıcı bir düşünce olmuştur.

Türk halkçılığının Narodnizm'den beslenmesinin sebebi, dönemin Rusya'sı ve Türkiye'si arasındaki benzerlikler ve Rusya'da yetişen Türk aydınlardan kaynaklıdır. Her iki devletin nüfusunun da ezici bir çoğunluğunu köylüler oluşturmaktadır ve köylüleri hesaba katmadan hiçbir hareket başarılı olmayacaktır. Türkiye de 20. yüzyılın başlarında, tıpkı Rusya'nın 19. yüzyılın ikinci yarısında bilincine vardığı gibi, Batı Avrupa'daki kapitalistleşmenin gerisinde kalmıştır. Dolayısıyla burjuvazinin ve proletaryanın henüz belirleyici olmadığı, bu sebeple aydınların daha ön plana çıktığı feodal bir köylü toplumu tablosu söz konusudur. Öte yandan dönemin Rusya'da yetişmiş Türk aydınlarından Yusuf Akçura, kendisinin de dile getirdiği üzere Rus halkçılığından ve “halka gitme” hareketinden etkilenmiştir. Akçura'nın yaşamında Rusya önemli bir yere sahiptir ve onu iyi bir fikir adamı yapan şey de Rusya'da aldığı eğitim, tanıdığı kültür ve şahit olduğu süreçlerdir. 1905 Devrimi esnasında Moskova'da bulunan Akçura, yeni bir toplumsal sınıf olarak işçi sınıfının da hesaba katılması gerektiğini öğrenmiş, işçi hareketinin devrimde oynadığı rolü gözlemlene fırsatı yakalamıştır. Rusya denince Akçura'nın aklına Tolstoy gelir. Bunun sebebi Tolstoy'un Rus köylüsüne beslediği sevgide hümanizm ve milliyetçilik arasındaki çelişmeyi çözmesi ve halkçılığı benimsemesi sebebiyledir. Böylece Batının maddi değerlerine duyduğu güvensizlik sebebiyle Doğululara, Batı hümanizmiyle aynı anlama gelmeyen bir hümanizm şekli sunmuştur (Odabaşı, 2015: 24-25; Georgeon, 1999: 59-60). Bu aşamada Tolstoy'un yalnızca toplumcu gerçekçi sanatın değil, halkçılık fikrinin şekillenmesinde de en az Narodnizm kadar katkı sağlamış bir isim olduğunu söylemek mümkündür.

Rus halkçılığının Türk aydınlarına ulaşip yayılmasında Rusya'dan gelen Türk aydınlarla birlikte Balkan ve özellikle Bulgar aydınları da etkili olur. Bir diğer etken de Ermeni ileri gelenlerinin başlattığı, Narodnik fikirlerle doğmuş olan sosyalist Hınçak akımıdır. Özellikle Ömer Seyfettin'in yazılarında (örn. *Ashab-ı Kehfimiz*) sosyalist Hınçak akımının etkilerini görmek mümkündür. Hatta *Genç Kalemler* dergisi ve onun etrafındaki gençlerin birçoğu, halkçılık akımı etkisindedir. Bugün II. Meşrutiyet'le birlikte doğduğuna inanılan milliyetçilik akımı, halkçılık akımından sonra ve halkçılığa yapılan eleştiriler sonucunda şekil almıştır. Türkçülük akımı ile sözü geçen Ziya Gökalp bile Millî Mücadele dönemine kadar milliyetçilikten çok Rus halkçılığına yakındır. Bu dönemde ortaya çıkan “arı Türkçe” akımı da “halka gitme” düşüncesinden yola çıkar. Aydınlar, halka ulaşmadaki en büyük duvar olarak dili görürler ve dilde sadeleşme gayreti

içine girerler (Berkes, 1975: 231-233). Dönemin şartlarına bakıldığında halkının kalkınmasını dert edinen aydınların belli başlı ayrıştırıcı siyasi görüşleri benimseyip bunu yaymaya çalışma gibi bir düşüncelerinin olmaması ve hepsinin tek bir görüşün altında birleşmesi, oldukça olağandır.

İttihat ve Terakki Cemiyeti üyelerinden Tunalı Hilmi, “köylü Memiş Çavuş” başlığıyla yazdığı ve Kahire’de yayımlattığı serilerinde halkçı görüşlerini ortaya koyar. Köy ve köycülükten söz ettiği seride en çok üzerinde durduğu husus, temsil konusudur. Tunalı Hilmi köylünün ağzıyla konuşup şehirliye seslenirken mecliste köyün temsil edilmediğinden yakınır (Ateş, 2009: 147-148). İttihat ve Terakki’nin önemli isimlerinden Hüseyinzâde Ali Bey, Petersburg Üniversitesi’nden mezun olduğu için tıpkı Yusuf Akçura gibi Narodnikleri bizzat yerinde gözlemlemiş ve Rus halkçılığını ülke aydınlarına tanıtmış isimlerdendir. Özellikle Ziya Gökalp üzerinde oldukça derin bir etki bırakmış, edebiyatın halka inmedikçe yükselmediğini savunan fikirler beyan etmiştir (Odabaşı, 2015: 29-33). Bu görüşü o döneme kadar savunan ilk kişi Hüseyinzâde Ali Bey değildir. Fakat artık şartların olgunlaşmaya başlaması ve edebiyatı o dönemde görece halka indirebilmiş Rusya gibi devletlerin gelişme hızı, aydınlara şevk vermiştir.

Halkçılık fikri zamanla Türk Yurdu Cemiyeti bünyesinde, İttihat ve Terakki desteğiyle gelişir ve *Halka Doğru* dergisinde vücut bulur. Yazar ekibinde Ziya Gökalp, Ali Canip Yöntem, Halide Edip Adıvar, Mehmet Fuat Köprülü, Mehmet Emin Yurdakul, Memduh Şevket Esendal ve Hamdullah Suphi Tanrıöver gibi isimlerin yer aldığı *Halka Doğru* dergisinde, sade bir Türkçeyle halkın sorunları dile getirilir ve çözüm aranır. Ziya Gökalp Sırp’ların ve Rum gençlerinin Avrupa’da veya büyük şehirlerde eğitim aldıktan sonra kendi köylerine dönüp hizmet etmelerinden, kendi halkını aydınlatma çabasından söz eder ve Türk gençlerinin halkından uzak duruşunu eleştirir. Böylece *Halka Doğru* dergisinde, daha önce Türk Ocağı mensubu Mekteb-i Tıbbiye öğrencilerinin dile getirdiği “halka gitme” hareketi duyurulur. İlk “halka gitme” hareketi 1913 yılında Mekteb-i Tıbbiye öğrencileri tarafından gerçekleştirilir. Bu eylemi gerçekleştirenlerin Türkçü olduğu düşünüldüğünde II. Meşrutiyet dönemi Türk milliyetçiliğinin esas itibarıyla halkçı olduğu sonucuna varılmaktadır. Bu durum dönemin Türkçü olarak anılan aydınları ve sanatçıları için de geçerlidir (Odabaşı, 2015: 42-85).

Millî Mücadele döneminde halkçılık hareketi, Türk Ocakları'nın halkçı fikirlerle kurduğu Köycüler Cemiyeti ile devam ettirilmeye çalışılır. Halkçılığın kuramsal alandan çıkarılarak uygulamaya konulması fikrini savunan Halide Edip Adıvar, cemiyetin başkanlığını yürütür. Amaçları Birinci Dünya Savaşı yıllarında yalnızca bir “edebî salon” hâline dönüşen Türk Ocağı gençlerini harekete geçirmektir. Fakat yurdun işgal altında olması sebebiyle “halka gitme” hareketini devam ettirmek mümkün olmaz. Köycüler Cemiyeti'nin köydeki iş bölümünün ve ortak kasanın yönetimini yürüten Köy İhtiyar Heyetleri'nin yönetimindeki örnek köyler oluşturma projesi, cemiyetin en önemli girişimi sayılır. Bu girişim, basında da ilgi görerek destek alır. Köycüler tarafından dile getirilen sorunlardan biri de hekimlik hizmetleri karşılığında köylüden alınan ücrettir. Köycüler Cemiyeti'nin faaliyetlerine, üyelerinden büyük bölümünün Millî Mücadele'ye katılması üzerine ara verilir. Cumhuriyet döneminde benimsenen halkçılık da Ziya Gökalp'in savunduğu tarzda, milliyetçi bir halkçılık olur. Bu yıllarda rejimin önde gelenleri de Ziya Gökalp tarzı halkçılığı savunmuş ve Türkiye'de henüz sınıfların oluşmadığını dile getirmiştir. Fakat 1929 buhranı ile birlikte 1930'lu yıllarda ekonomide devletçiliğe gidilmiş, siyasette daha katı bir tutum benimsenmiş ve milliyetçi söylem yükselmiştir. Bu dönemde aydınlar tarafından benimsenen köycülük de köylere halkçı bir yönelişle gerçekleşmemiş, seçkin bir halkçılık anlayışı güdülmüştür. Esasen Halkevleri ve Köy Enstitüleri pratiği bir kenara bırakılacak olursa, Türkiye'de köye yöneliş genellikle seçkin bir yöneliş olmaktan öteye gidememiştir (Üstel, 2004: 111-121; Karaömerlioğlu, 2006: 48). Tıpkı Narodnikler gibi, köye misafir olup o esnada köylüyü örgütleme hareketi, Türkiye'de de tekrar edilerek aynı başarısızlık elde edilmiş, köyü içinden besleyecek fikirler üretilene kadar bu başarısızlık devam etmiştir.

Halkçılık fikrini temel alarak ortaya çıkan, korporatist bir dünya görüşü olan meslekçilik de bu ortamda yeşerir. II. Meşrutiyet'le Osmanlı zanaatı dönüşüme uğramış, Lonca örgütleri kaldırılmış, kethüdaların görevlerine son verilmiştir. Bununla birlikte esnafın yeni rejime uyumu ve evrimi konusunda İttihat ve Terakki'de çeşitli görüşler belirir. Esnaf örgütlerinin tarihsel gelişimiyle başından beri yakından ilgilenen Ziya Gökalp'in başını çektiği meslekçilik çözümü, tüm toplumu kapsayan bir açılamdır. Durkheim'in sosyolojisini benimseyen Ziya Gökalp'a göre Osmanlı'yı çözüntüye götüren sebep ahlâk bunalımıdır. Bunun önüne geçmek için Durkheim'in sanayi toplumunun gelişmesiyle eski siyasal yapının giderek gücünü kaybettiği, bölgesel

ayrımın önemini yitirdiği ve yan yana konmuş bölgeler toplumu olmaksızın geniş bir ulusal korporasyonlar sistemine dönüşülmesi gerektiği fikrinden yola çıkar. Ziya Gökalp, meslek örgütlerinin egemenliğine dayalı bir halkçılığı savunur ve bu düzende oluşmuş bir toplumsal yapı hayal eder. Sınıf devrinin siyasal demokrasinin egemen olduğu bir dönem olduğunu düşünen Ziya Gökalp'e göre, Türkiye tarihinde Tanzimat ve Meşrutiyet bu dönemlerdendir. Artık sınıf devrine değil meslek devrine ihtiyaç vardır. Toplum bireyleri meslek zümreleriyle birbirlerine bağlanacaklar ve meslektaşlar arasındaki bu dayanışma da Türkleri ahlaki çöküntüden kurtaracaktır (Toprak, 1985: 371-374). İmtiyazlı sınıfların olmayacağı, meslek örgütlerine dayalı halkçılık düşüncesiyle Ziya Gökalp, "ictimâî mefkûrecilik" adını verdiği bir yaklaşım sunar. Ziya Gökalp, bu bakış açısıyla Marksist sosyalizmin ve Kapitalist liberalizmin karşıtı, solidarist korporatist anlayışın egemen olduğu ideal bir toplum düzeni kurgular (Parla, 2001: 56).

Meşrutiyet'ten sonra gündeme gelen meslekî temsil ilkesi Millî Mücadele yıllarında İttihatçılar tarafından geliştirilir ve 1920 yılında Meclis komisyonunda görüşülür. Kör Ali İhsan'ın hazırladığı programa göre mesleki temsilcilerden oluşan, toplumdaki iş bölümü ve dayanışmanın bir simgesi olan bir meclis kurulmalıdır. Bu meclis komisyonunda çiftçiler, çobanlar, tüccarlar, denizciler, madenciler, ırgatlar, serbest meslekler, sanatkarlar, memurlar ve askerler gibi meslek grupları olacaktır. Türkiye'de Batı benzeri toplumsal sınıflar yoktur ve hiç olmamıştır. Meslekî örgütlenme gerçekleşmedikçe egemenlik belirli çevrelerin denetiminde kalacak, halkın olmayacaktır. Meclis komisyonunda kabul görmesine karşılık bu görüşlerin Mustafa Kemal'de bir yansıması olmaz. Cumhuriyet'in ilk yıllarında meslekçilik, Muhittin Birgen ve çevresince ele alınarak 1925 yılına kadar çıkan *Meslek* dergisinde benimsenir. Bu derginin yazarları arasında Kör Ali İhsan ile birlikte meslekî temsil programı hazırlayan Memduh Şevket Esendal da vardır. Temelde amaçladıkları şey Marks'ın tarihsel maddeciliği ile Durkheim'in spiritüalizmini uzlaştırmaktır. Fakat meslekçilik fikri, bir süre sonra kurulan Âli İktisat Meclisi'nden öte bir karşılık bulamaz (Toprak, 1985: 374-376).

Mustafa Kemal'in halkçılık anlayışı, askerlikten istifa ederek Anadolu'ya gitmesiyle başlar ve vefatından önce Hatay'ın kurtuluşu için verdiği mücadeleye kadar aynı çizgide sürer. Kurtuluş mücadelesi için örgütlediği hareket de halkçılık düşüncesinin etkisiyle olmuştur. Millî Mücadele her şeyden önce emperyalist güçlere karşı verilmiş bir halk mücadelesidir. Cumhuriyet'i kurduktan sonra da halkçı düşüncelerle hareket eden

Mustafa Kemal, nüfusun çoğunluğunu oluşturmamasından ötürü önce köylüyü kalkındırma emelindedir. Sonrasında ise sayıca oldukça az olan fabrikalara yenilerini eklemek ve işçi istihdamı sağlamaktır. Öte yandan 1932 yılında açılan Halkevleri ve 1940'tan sonra açılan Halkodaları da Mustafa Kemal ve çevresindeki aydınların halkçılığa verdikleri önemin göstergelerinden biridir. İlk şubeleri Ankara, İstanbul, İzmir, Bursa, Samsun, Adana, Konya, Aydın, Afyon, Eskişehir, Diyarbakır, Denizli, Çanakkale ve Van'da açılan Halkevlerinin amacı yetişkin eğitimiyle sosyal reform ve sanatsal ve kültürel canlanmaya katkı sağlamaktır. Bu ilkeyle yoksullara tıbbî yardım sağlanacak, halk sağlık konusunda eğitilecek, işsizlere iş bulunacak, yetişkinlere okuma-yazma öğretilecek, köylere sosyal ve tıbbî yardım ulaştırılacak, köylerde sanatsal faaliyetler sergilenecek, dil reformu doğrultusunda köylerde derlemeler yapılacak, yüklü yayın destekleriyle okuma salonları açılacak ve halk okumaya yönlendirilecektir. Bunların yanı sıra spor ve folklor gibi pek çok hizmeti daha bulunan Halkevleri'nin sayısı, 1940'lı yıllara kadar artış gösterir. 1940'lı yıllarda halkın talebi üzerine Halkevlerinin küçük ölçekli bir versiyonu olan Halkodaları açılır. Fakat bu dönemde hem İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla baş gösteren ekonomik sıkıntılar, hem de Halkevlerinin millileşme sürecindeki görevini tamamladığını düşünen muhaliflerin görüşleri nedeniyle 1950'de Demokrat Parti tarafından kapatılır (Çeçen, 1990: 58-68; Öztürkmen, 2014: 72-90). Halkevleri ve Halkodaları, karşılığını yeterince bulmuş, başarısını kanıtlamış bir hareket olsa da temelde yine köylünün dışardan beslenmesinden öteye geçememiştir. Köylünün çekirdekten eğitilmesi fikriyle açılan Köy Enstitü'lerinin başarısının sebebi, bu noktada önemlidir.

Halkçı ve köycü düşüncenin Türkiye tarihinde belki de en önemli gelişmelerinden biri, 1937 yılında kurulan Köy Enstitüleri'dir. Kuruluşu ve şekillenmesinde yer alan isim, toplumun gerçeklerine, imkânlarına, hızlı kalkınma ve çağdaşlaşma özlemine uygun yeni bir çalışma yolunun tutulması gerektiğini savunan İsmail Hakkı Tonguç olur. Amaç yalnızca okuma yazma öğretmek değil, işlik, derslik, tarla gibi çeşitli işlerde çalışma imkânı sunularak kişiliğin çok yönlü gelişimini sağlamak ve ürettikleriyle kendi kendine yetebilen bir mekânizma yaratmaktır. Enstitülerde Türkçe, tarih, coğrafya, matematik gibi kültür dersleri, tarım ziraati, bahçe ziraati, kümes hayvancılığı, balıkçılık gibi tarım dersleri ve demircilik, nalbantçılık, marangozluk, duvarcılık, biçki-dikiş gibi teknik dersler verilir. Bunların yanı sıra sanat eğitimi, spor ve yabancı dil eğitimi de enstitülerde

verilen eğitimlerdendir. 1942-1943 yıllarında ilk mezunlarını veren Köy Enstitüleri köylere 17. 321 öğretmen gönderir. Açıldığı dönem 380 bin civarı öğrenciye sahipken 1946-1947 yıllarında bu sayı yaklaşık 1 milyon 200 bine ulaşmıştır (Makal, 2009: 55-57; Başaran, 2020: 19-21). Köy Enstitüleri'nin kapatılmasının ardında birden çok sebep yatmakla birlikte, dönemin atmosferinin de etkisi büyüktür. Büyük toprak sahiplerinin enstitüleri bir tehdit olarak görmesi, CHP iktidarının enstitülerin kendilerini desteklemeyeceklerini düşünmesi, Köy Enstitüleri'nin solcu olduğu ve enstitülerin Sovyet eğitim sisteminden etkilendikleri söylentisi, enstitü yayınlarında komünist düşüncenin yayıldığı düşüncesi, enstitülerdeki kız-erkek ilişkilerinin muhafazakâr çevre tarafından uygunsuz bulunması gibi asılsız gelişmeler, Köy Enstitüleri'nin sonunu getirir. Bununla birlikte bu söylenti sahiplerini asıl rahatsız eden ise Köy Enstitüleri'nde meydana gelen beklenmedik gelişmelerdir. Halkçılık propagandadan pratiğe taşınmış, Enstitüler'de yetişen öğrenciler kendilerine güvenle haksızlığa başkaldıran ve köylerdeki insanları da bu minvalde örgütleyen bir düşünce benimsemiş ve siyasi olmayan, birlikte yaşamının ve çalışmanın bir getirisi olarak kolektif bir zihniyet geliştirmişlerdir. Fakat bu sonuncusu, siyasi bir temele dayanmasa da sol düşünce böylesi bir zihniyetle donanan insanları daha çabuk cezbedecek bir durumdur (Karaömerlioğlu, 2006: 99-112). Nitekim Köy Enstitü'sü çıkışlı, Türk yazar ve şairlerinden de tanınan birçok isim, toplumcu gerçekçi edebiyata dâhil edilebilen, sol düşünceye meyleden bir yapıda olurlar.

Demokrat Parti Dönemi'ne gelindiğinde Türkiye'nin tarım ve genel iktisat politikaları Amerika tarafından belirlenir ve buna göre Türkiye'nin kalkınması için önceliğinin tarım olması gerektiği öne sürülür. Kalkınma ve tarım politikalarında Amerikan politikaların etkisi, Marshall Planı ile hayata geçer. Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının son döneminde 4 Temmuz 1948'de Ankara'da imzalanan antlaşmayla Türkiye, bu destek programına dâhil edilir (Koçak, 2017: 54-55). Bu doğrultuda Marshall Planı ile birlikte tarımda hızlı bir biçimde makineleşmeye gidilir ve ülkeye Amerika'nın artık kullanmadığı traktörler getirilir. Bu durum da beraberinde adaletsiz toprak dağılımını, köylülerin yoksul kesiminin daha da yoksullaşmasını, toprak sahibi kesimin ise zenginleşmesini getirir. Büyük toprak sahiplerinin yeni üretim teknolojileri kullanmaya başlamasıyla, bu topraklarda ortakçı-yarıcı olarak çalışan köylüler, makineleşme emeğin yerini aldığı için yarıcı olmaktan çıkarlar ve büsbütün topraktan koparlar. Makineleşme sonrası topraksız köylüler, kısmen henüz daha mekanize

edilmemiş işlerde emeğini satan tarım işçileri hâline gelir, kısmen de tarımdan uzaklaşarak kentsel çevrelerde emeklerini değerlendirme imkânını aramaya yönelirler. Hızlı makineleşme aynı zamanda hızlı bir sanayileşmeye dönüşemediği için de kırsaldan köye yoğun bir biçimde göç edenler ya inşaat işçisi olur yahut da işsiz kalır. Böylece çarpık bir kentleşmenin ve “suça yönelim”in önü açılır. 1960’lı yıllarda “Yeşil Devrim” dönemine girildiği açıklanarak yüksek verimli tohumların kullanılacağı söylene de on yıllık uygulamanın ardından bunun başarısızlıkla sonuçlandığı görülür. 1970’li yıllardan bugüne kadar siyasilere ağızlarından düşmeyen “toprak reformu” ise içi boş bir vaat olarak kalmıştır. Özellikle 1980’li yıllardan sonra verimli tarım arazileri yok edilmiş, betonlaşma hızla artmış ve Türkiye tarımda geri döndürülemez bir başarısızlık yoluna girmiştir (Köymen, 2008: 135-153; Kıray, 2006: 125-126). Günümüzde birçok konuda olduğu gibi Türkiye’de tarımda dışa bağıllığın artması, bu başarısızlıkların bir sonucudur.

Toplumcu gerçekçi düşüncenin kaynaklarından halkçılık düşüncesinin Rusya’dan Osmanlı’ya uzanan, oradan da aydınlar eliyle Cumhuriyet’e taşınan bir süreci bulunmaktadır. Köycülük ise daha somut ve radikal gelişmelere sebep olsa da uzun ömürlü olamamış bir fikirdir. Sonucu ne olursa olsun halkçılık ve köycülük fikri, toplumcu gerçekçi Türk şiirinde önemli yansımalar bulmuş akımlardır.

1.2.2. İşçi Hareketleri

Türkiye’de işçi hareketlerinin tarihi, Avrupa, Rusya ve Amerika gibi emperyalist devletlerde olduğu kadar eskiye dayanmaz. Sanayi Devrimi’nin ortaya çıkmasıyla birlikte artan üretim işçi sınıfını doğurmuş, Türkiye veya Osmanlı’da böyle bir devrim söz konusu olmadığı için bu bilincin oluşması sosyalizmin benimsenmesi Batı’ya göre zaman almıştır. O hâlde Osmanlı döneminde sosyalist hareketlerin varlığından söz edebilmek mümkün müdür?

Mete Tunçay sosyalizmin var olabilmesi için zorunlu nesnel koşullar olarak işçi sınıfının ve sendikaların varlığını, sınıflı bir toplum ve sınıf mücadelesini, genel oy hakkını, enternasyonalizmi ve yandaş aydınları sayar. Bunlardan Osmanlı’da bol bol bulunan yalnızca yandaş aydınlardır. Fakat sendika hareketlerini yürütebilecek, bilinçli bir işçi sınıfından söz etmek henüz mümkün değildir. Sayısı az olan işçiler de zanaat kollarında çalışırlar ve kendilerini bu kollarla özdeşleştirirler. Osmanlı’da işçi sınıfı olmadığı için onun karşısına oturtulacak bir burjuvazi de yoktur. Rumlar, Ermeniler gibi

azınlık topluluklarda bu gibi sınıflar doğmuş olsa da bu grupların Osmanlı devletiyle ilişkisi pek yoktur (2021: 16-17). Tunçay'ın bu görüşü, azınlıkların sonrasında bağımsız devletler hâline gelmesi ve Türkiye topraklarında kalan halkta bu sınıfların bir karşılığının olmaması şeklinde açıklanabilir.

Osmanlı'da sanayi işçi sınıfı, 19. yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru oluşmuştur. İstanbul'un yanı sıra İmparatorluğun çeşitli merkezlerinde sanayi üretimi yoğunlaşmıştır. Örneğin 1840'lı yıllarda Şam, önde gelen bir tekstil imalat merkezi olarak önem kazanmıştır (Vatter, 1998: 57). 1870'li yıllardan itibaren yünlü kumaş sanayisi ve pamuklu kumaş dokumacılığıyla Selanik gözde sanayi merkezlerinden biri olmuştur (Quataert, 1998: 101). Osmanlı'da sanayi işçi sınıfının doğuşunda devlet eliyle gerçekleştirilen siyasi ve ekonomik girişimlerin önemli katkısı olmuştur. 1828 yılında İngiltere ile imzalanan ticaret antlaşması ve hemen ardından diğer Avrupa devletleriyle de imzalanan benzer antlaşmalar, Osmanlı sanayisi için dönüm noktası teşkil etmiştir. Osmanlı ekonomisinin kendi içine kapalı geleneksel yapısının pazar ekonomisine dönüşmesine devletin resmen cevaz verdiği bir dönem başlamıştır (Karakışla, 1998: 27). Yabancı sermayenin Osmanlı'da faaliyetini hızlandıran bu girişimlere eşlik eden Tanzimat reformlarının katkısıyla gelişen süreç sonrasında Osmanlı'daki işçi hareketleri de görülmeye başlamıştır.

Osmanlı'da ilk işçi hareketleri daha önce Avrupa'da örnekleri görülen makineleri tahrip eylemleri olarak ortaya çıkmıştır. Bu tür eylemlere ilk olarak Rumeli'de rastlanmıştır. 1838 yılında Slevne'de işçilerin kendilerini işlerinden edeceklerini düşündükleri makineleri tahrip etmeleri bu tür eylemlerin bilinen ilk örneğidir. 1840'lı yıllarda tahrip eylemleri hızlanarak devam etmiştir (Sencer, 1969: 69). 1863'te ise Zonguldak'ta maden işçileri, grev olarak nitelendirilecek bir eylemde bulunmuşlardır. Mart 1872'de Yarımburgaz-Ömerli demiryolu yapımında çalışan bazı usta ve kalfalar üç hafta iş bırakmışlar, Nisan 1872'de ise İzmit demiryolunda çalışan işçiler ustabaşlarıyla anlaşmazlığa düşüp greve gitmişlerdir (Karakışla, 1998: 29-30). Osmanlı işçi hareketlerinin gerçek bir grev niteliği kazanması ve kamuoyunda yankı bulması ise Oya Sencer'e göre 1873 yılı Ocak ayındaki Tersane grevi ile gerçekleşmiştir. *Hadika* ve *La Turquie* gazetelerinde haber olan bu işçi grevinde 500-600 işçi, Babıali önünde protestolar düzenlemiş ve kolluk güçleriyle karşı karşıya kalmışlardır. Grevin başarıya ulaşması ve hadiselerin halkın gözü önünde gerçekleşip kamuoyunda geniş yer bulması

diğer kesimlerde çalışan işçileri de etkilemiş, grevlerin sıklaşmasına yol açmıştır (Sencer, 1969: 132-136).

İşçi hareketlerinin Osmanlı'da örgütlü bir hâle dönüşmesi, 19. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Sınıf bilinci taşıdığı söylenebilecek gerçek anlamdaki ilk işçi örgütü, İstanbul Tophane fabrikalarında çalışan işçiler tarafından 1894'te gizlice kurulan Osmanlı Amele Cemiyeti'dir (Sencer, 1969: 157; Karakışla, 1998: 39). Faaliyetini yalnızca bir yıl sürdürebilen bu cemiyetin ardından Meşrutiyet'in ilanına kadar geçen sürede işçi sınıfı bilinçlenmeye başlamış ve bir takım oluşumlar altında birleşmenin gereğini kavramışlardır.

Bu dönemde Osmanlı'da işçi sınıfının bilinçlenmesiyle paralel olarak sosyalist düşünce de gelişmektedir. Osmanlı'da sosyalist düşüncüyü Mete Tunçay, dört başlık altında inceler:

- 1) *(O zaman kullanılmayan bir terimle) Azınlıkların, yani gayrimüslim anasır'ın Müslüman ve Türk olmayan etnik ve dinsel toplulukların Solculuğu.*
- 2) *Osmanlı Solu.*
- 3) *Millî Mücadele Anadolu'sunda Solculuk*
- 4) *Marksist Sol* (2019: 324).

Azınlık halklardan Ermeniler, 1887 yılında Cenevre'de Kafkasyalı Ermeni aydınları olarak Sosyal Demokrat Hınçakyan Partisi'ni, ardından Tiflis'te Daşnakzutyun, yani Ermeni Devrimci federasyonunu kurarlar. Sosyalist Hınçak ve Daşnakların Osmanlı Ermenileri arasında da yandaşları vardır. Ermeni solcuları arasında Daşnaklar daha çok ulusal sorunlarla uğraşırken Hınçaklar, Rus Sosyalist Demokrat İşçi Partisi'nin Bolşevik kanadına katılarak sosyalist enternasyonalizm ile Ermeni ulusçuluğunu bağdaştırmaya çalışırlar. İkinci Meşrutiyet'in ilk Meclis-i Meb'usan'ında Hınçak ve Daşnak partilerin üyelerinin bulunması, bu noktada önemlidir. Ulusal sıkıntıda olan bir diğer azınlık halklar Makedon ve Bulgarlardır. 1878 Berlin Antlaşması'yla Bulgaristan bağımsızlığını kazansa da Makedonya hâlen Osmanlı'ya bağlıdır. 1891'de Bulgar Sosyalist Demokrat İşçi Partisi kurulur. Rum halkının sosyalistleri diğer azınlıklar ve Türklerle ortak çalışmalar yürütmüşlerdir. 1919'da Yunanlıların İzmir'i işgaline karşı çıkanlar da yalnızca Rum komünistler olmuştur. Azınlık sosyalistlerin belki de en önemlisi Selanik Yahudileridir. 1909 yılında kurulan Selanik İşçi Federasyonu (SİF), diğer azınlıklardan da az sayıda üye sahibi olmakla birlikte aslında bir Yahudi örgütüdür. Başta *Amele Gazetesi* olmak üzere Türkçe-Bulgarca-Rumca ve Ladino (Yahudi İspanyolcası) dillerinde birçok süreli yayın

çıkarırlar. Selanik İşçi Federasyonu, diğer örgüt ve kuruluşlardan ayrı olarak Osmanlı'nın varlığını sürdürmesini destekleyen tek örgüttür. Bunun sebebi ise herhangi bir Hristiyan devletin boyunduruğuna girdiklerinde o dönemlerdeki Selanik'in kozmopolit yapısının değiştirileceği ve kendilerinin de böyle bir ortamda barınamayacaklarını düşünmeleridir (Tunçay, 2019: 324-326). Selanik'in kozmopolit yapısı, Osmanlı'da birçok önemli fikir hareketinin merkezi olmasına ve önemli aydınların yetişmesine sebep olmuştur. Bu açıdan İstanbul ile birlikte Türk fikir hayatına katkılarını vurgulamak gerekmektedir.

1908 yılına kadar işçi hareketlerinde demiryolu, tersane, tütün rejisi, Şirket-i Hayriyye gibi iş yerlerinde işçi direnişleri ve sendikal örgütlenmeler gerçekleşse de ülke ekonomisi, istibdat ve benzeri nedenlerle geniş kitlelere ulaşamaz. II. Meşrutiyet'le birlikte görece özgürlük atmosferinde işçi sınıfı canlanır ve on binleri aşan işçi direnişe geçerek sendikal örgütlenmeye gider. İttihat ve Terakki başlangıçta hoşgörülü davranırsa da grevlerin Meşrutiyet kadrolarının ideolojik beklentilerine ters düşmesi sebebiyle tavır değiştirerek hükümet kararnamesiyle işçi hareketlerini yasaklar. Çünkü Jön Türk devrimi, tıpkı Fransız Devrimi gibi bir burjuva devrimi sayılsa da aslında baskı ve sömürünün altında ezilmiş halk kitlelerinin burjuva demokratik devrimlerinden farklıdır. Jön Türk devrimi halk kitlelerinden uzak, “yukarıdan gelme” bir devrim türüdür ve bu sebeple demokratik yönü cılız kalmıştır. Pozitivist görüşe sahip küçük burjuva olarak tanımlanabilecek Jön Türkler, Batı'nın çok gıpta ettikleri kapitalizmini ülkeye taşıma ülküsüyle devrime girişecek, ardından kendi deyimleriyle “milli burjuva” yaratmaya çalışacaklardır (Toprak, 2016: 14).

II. Meşrutiyet'ten sonraki ilk işçi hareketini Bulgaristan, Yunanistan ve Sırbistan tarafındaki demiryolu işçileri gerçekleştirirler. Onlarla birlikte bazı maden işçileri ile İstanbul ve Anadolu'daki tütün işçileri ve diğer bazı işletmelerdeki işçiler grev yapar. 1908 yılı Ağustos-Eylül ayı arasında 30 günde tam 30 grev gerçekleşir. Hepsinin genel isteği ücretlerin artırılması, çalışma koşullarının iyileştirilmesi, hastalanan işçilerin işten çıkarılmaması gibi gayet insani taleplerdir. Greve İstanbul, Eskişehir, Ankara, Konya ve sonrasında da Zonguldak maden ocaklarından işçiler katılır. Sosyalist örgütlenmenin giderek yayıldığı Selanik'te birbirini ardına grevler patlak verirken en can alıcısı kahvehane ve lokanta garsonlarının grevi olur. Ne var ki, ülke çapında bu denli yayılan grevlerden dolayı İttihat ve Terakki Cemiyeti işçileri affetmez. Meclisten bir dizi baskıcı yasa geçirerek sansür getirmiş, örgütlenmeleri denetim altına almış ve kamusal nitelikteki

iş yerlerinde çalışan işçilerin grev yapmasını yasaklamıştır (Şişmanof, 1965: 18-20; Tunçay, 2021: 69-98). İttihat ve Terakki'nin bu tutumunun 1905 Rus Devrimi'ndeki işçi hareketlerinin iktidarı tehdit edecek boyuta geldiğine şahit olmasından kaynaklı olduğunu söylemek, yanlış olmayacaktır.

1910 yılına gelindiğinde “Osmanlı Sosyalist Fırkası” adıyla Türkiye'nin ilk sosyalist partisi kurulur. Hüseyin Hilmi, Refik Nevzat, Namık Hasan Pertev Tevfik İsmail Faik, Baha Tevfik ve Hamit Suphi gibi isimlerin kurduğu partide, Türk işçi hareketinin tanınmış isimlerinden Mustafa Suphi de çalışmıştır. Partinin *İştirak*, *İnsaniyet*, *Sosyalist*, *Muahede*, *Serbest İzmir* gibi birçok yayın organında işçileri örgütleme amaçlı yazılar çıkar. Birinci Dünya Savaşı yıllarına gelindiğinde Osmanlı Sosyalist Fırkası da dâhil olmak üzere işçi ve sosyalist hareketlerin çoğunluğu, İttihat ve Terakki eliyle dağıtılmıştır. Fakat savaşın sonuna doğru bu parti “Türkiye Sosyalist Fırkası” adıyla Hüseyin Hilmi tarafından tekrar kurulur ve *İdrak* adlı bir gazete çıkarır. Millî Mücadele sona erdiğinde de hem Türkiye Sosyalist Fırkası, hem de ondan türeyen diğer küçük partiler dağılmıştır (Şişmanof, 1965: 28-34; Tunçay, 2019: 327).

Millî Mücadele yıllarında Anadolu'da gelişen sol hareketin en önemli ismi, Mustafa Suphi'dir. Paris'te öğrenimini tamamlayan Mustafa Suphi, 1913 yılında Mahmut Şevket Paşa suikasti nedeniyle önce Sinop'a sürülmüş, ardından Rusya'ya kaçmıştır. Arkadaşlarıyla birlikte Anadolu'ya gelerek 1920'de Türkiye Komünist Partisi başkanlığına geçse de çok geçmeden öldürülür. Onun haricinde Anadolu'da sosyalist hareket, Rusya'ya kaçan İttihatçı önderlerin İslâm İhtilâl Cemiyetleri İttihadı aracılığıyla ilerler. Bunlar Bolşeviklikle Müslümanlığı antiemperyalist bir doğrultuda bağdaştırarak İslâmiyetten yararlanma çabasında olmuş, sosyalizmi iyi Müslüman olmanın bir gereği gibi sunmuşlardır. Daha sonra bunları kâfir olmakla suçlayan dindar kesime karşı Yeşilordu Cemiyeti kurulsa da bütün bu sol partiler ve hareketler, Türkiye Halk İştirakiyun Fırkası adı altında toplanmıştır. Fakat bu parti de 1922 yılında Ankara'da ilk ve son kongresini gerçekleştirdikten sonra kapatılmıştır. O yıllarda Türkiye'de *Kurtuluş* ve *Aydınlık*, daha sonrasında da *Vazife* dergileri etrafında örgütlenen Marksist sol da yükselişe geçer. Bu hareket, Avrupa'da eğitim almış gençlerin yürüttüğü, Osmanlı solundan farklı bir oluşumdur. Kurtuluşun tek yolunun sınıf bilinci kazanarak antiemperyalist bir mücadele vermek olduğunu savunarak Türkiye'de modern solun

temelini atmışlardır (Tunçay, 2019: 328-330). İlerleyen dönemde toplumcu gerçekçi edebiyatın mimarları da bu Marksist sol çevreden türeyecektir.

Cumhuriyet döneminde güdülen iktisadi devletçilik ve milli sanayi kurma politikası, işçilerin önemli ölçüde artmasını ve işçi sınıfının güç kazanmasını sağlar. İstanbul, İzmir, Ankara, Bursa, Adana, Eskişehir, Kayseri ve Aydın gibi şehirlerde kurulan sanayilerdeki işçiler sendikal örgütlenmelere başvurur. Hükümet sendikaları denetim altına alıp sol görüşlü yazarların gazetelerde yazmalarına yasak getirirse de işçiler, 1926 yılında “Amele Teali Cemiyeti”ni kurar. 1929 yılı buhranında tüm dünyada olduğu gibi, Türkiye’de de grevler patlak verir. 1936 yılında mecliste kabul edilen iş kanununa göre çalışma süresi 8 saate indirilmekle birlikte 11 saate kadar izin verilir. İşçiler hastalık ücretlerini alabilecek, hamilelik iznine çıkabilecek, yeraltı işlerinde kadın ve çocuklar çalıştırılmayacaktı. Bu dönemde Türk sosyalistler, işçi sınıfının menfaatleri uğrunda mücadeleye devam ederek gizli gizli gazete çıkarmakta, zaman zaman kimi sebeplerle itham edilerek tutuklanmakta, yurtdışına kaçmak zorunda kalmaktadırlar (Şişmanof, 1965: 93-101). Bu isimlerden biri de Nâzım Hikmet’tir.

1938 yılında yayınlanan “Dernekler Yasası”na göre sınıf esasına dayalı dernekler yasaklanınca işçilerin sendika hakkı elinden alınır. İkinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla birlikte işçiler, ağır sömürüler altında ezilmeye devam eder. Nihayet 1946 yılında dernek kurma yasağı kaldırılınca işçiler tekrar örgütlenip sendika kurmaya başlarken Cumhuriyet Halk Partisi içinde de işçi sınıfının yanında ve karşısında olanlar şeklinde ayrışmalar yaşanır. Bu dönemde Türkiye’de sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte işçi sayısında da belirgin bir artış olur. İşçilerin kendi aralarında kurdukları örgüt ve derneklere karşı çıkan CHP iktidarı, bu işi bizzat üstlenerek devlet fabrikalarında sendikalar kurar. Fakat yasağa rağmen bu dönemde iktidar partisinin sendikaları ve iktidara aday partilerin (Demokrat Parti) sendikaları olduğu gibi siyasi partilerden bağımsız sendikalar da kurulmuştur. 1950 ile 1960 yılları arasında Demokrat Parti döneminde Amerika tipi uzlaşmacı bir sendikalaşma benimsenir (Sülker, 2004: 45-55; Güzel, 2007: 111).

Ne var ki Demokrat Parti yıllarındaki Amerika yardımı, Türkiye’yi artık Amerika ve diğer bazı Batılı devletlerin yardımları olmadan ayakta kalamaz hâle getirerek iktisadi ve siyasi bir bunalıma sokar. Dışa açılarak dış kredilerle ekonomiyi büyütmeyi hedefleyen Demokrat Parti’nin politikaları, Cumhuriyet tarihinin en büyük devalüasyonuna yol açar. Dış borçlarını ödeyemez hâle gelen hükümet, OEEC (şimdiki

adıyla OECD) yönetimiyle yaptığı borç erteleme antlaşması ile 1958 yılında “4 Ağustos Kararları”nı uygulamaya koyar ve ABD doları 2.80 liradan 9 Türk Lirasına yükselir (Yenal, 2010: 106). Ekonomik ve siyasal buhranın ardından sonra 1960 askerî darbesine giden süreç gelişir. Darbeden sonra Demokrat Parti döneminin yoksullaştırdığı ve topraksızlaştırdığı köylülerin hızla şehre göç etmesiyle proletaryada bir sıçrama olur. Bununla birlikte gecekondulaşma da artar ve işçilerin düşük yevmiyelerle yaşadıkları zorluklara bir de barınma şartları eklenir. Giderek büyüyen işçi hareketlerinde 1963 yılında gerçekleşen “Kavel” grevi, 36 gün sürmesi ve işçilerin zaferiyle sonuçlanmasıyla Türkiye işçi hareketi tarihine geçer. Greve fabrikanın bütün işçileri eksiksiz katılmış, eşleriyle çocuklarıyla fabrika çevresinde nöbet tutarak fabrika sahiplerini içeri sokmamış, onların bu dayanışmasına aydınlar ve öğrenciler de destek olmuştur. Grevcilerin kahramanlıklarını öven şiirler, hikâyeler yazılmış, gazeteciler röportajla bu kahramanlıklara destek olmuşlardır (Şişmanof, 1965: 141-153). Toplumcu gerçekçi şairlerden Hasan Hüseyin Korkmazgil’in 1963 yılında çıkan *Kavel* adlı şiir kitabı, bu grevin etkisinin en somut örneklerindendir.

Demokrat Parti yıllarında kurulan Türk-İş sendikası, darbeden sonra daha merkezi ve gittikçe bürokratlaşan bir yapıya bürünür. 1961 yılında Türkiye İşçi Partisi (TİP) sol görüşe daha yakın sendikacılar tarafından kurulur ve 1962 yılında partinin başına Mehmet Ali Aybar geçer. Bu süreçte sol kadroların partiye girmesi ve sol siyasetle birlikte politize olan sendikacılar, zamanla Türk-İş sendikasıyla ters düşmeye başlar. 1965 yılında Adalet Partisi’nin (AP) iktidara gelmesiyle ve Türkiye İşçi Partisi’nin meclise girerek sol muhalefeti duyurmasıyla Türk-İş sendikası üzerinde AP’nin etkisi artar. 1966 yılında gerçekleşen Paşabahçe greviyle birlikte sol sendikacılar Türk-İş’ten bağlarını koparma kararı alır ve 1967 yılında Türkiye İşçi Partisi’nin de kurucu ekibi olan sendikacılar tarafından Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) kurulur. TİP ve DİSK’in bu birlikteliği 1969 seçimlerinde sarsılsa da 12 Mart Muhtırası’yla TİP’nin kapatılmasına dek sürer (Algül, 2021: 355-385). 2017 yılında, kapatılışından yaklaşık 46 yıl sonra tekrar kurulan TİP, günümüzün işçi merkezli politikalarla siyasetini sürdüren oluşumlarından biridir.

Bu aşamada 1977 yılının 1 Mayıs’ı, Türkiye işçi tarihi ve hareketi açısından önem arz etmektedir. 1970’li yıllarda solun kendi içinde bölünmeler meydana gelmiş, 1 Mayıs’ı düzenleyen DİSK ile Mao’cu solcu gençler arasında sürtüşmeler yaşanmıştır. 1 Mayıs

1977’de bu tedirginliğin hâkim olduğu atmosferde Taksim Meydanı’na olağanüstü bir kalabalık akar. Coşkulu ve görkemli kutlamanın ardından DİSK başkanı Kemal Türkler’in konuşması esnasında silah sesleri duyulur. Meydana bakan Sular İdaresi binası üzerinden ve bugün The Marmara Taksim olarak adlandırılan, dönemin Intercontinental Oteli’nden kalabalığın üzerine ateş açılır. Panikle kaçışan halk, meydandan tek çıkış yolu olan Kazancı Yokuşu’na yöneldiğinde yolun bir kamyonetle kapatıldığını görür. 29’u izdiham sebebiyle olmak üzere bir kişi tankla ezilerek, dört kişi de açılan ateşte vurularak toplam 34 kişi hayatını kaybeder ve yaklaşık 130 kişi de yaralanır. Olayla ilgili 470 kişi gözaltına alınsa da ateşi kimin açtığı belirlenemez ve olay hiçbir zaman aydınlatılamaz (Atay, 2013: 13-15; Işık-Durmaz, 2014: 108). Bu olayla birlikte Türkiye’de eylem, grev, 1 Mayıs kutlamaları gibi işçi hareketleri giderek azalmaya ve bu hareketler yasadışı görülmeye başlamış, Taksim Meydanı’nda toplanmak ise kısmen sınırlandırılarak yasaklanmıştır.

12 Eylül darbesiyle birlikte gelen yasaklar, tutuklamalar, engeller sebebiyle işçi hareketleri bir durgunluk sürecine girer. DİSK ile birlikte 1970’li yıllarda sağ görüşlü işçilerin kurduğu Milliyetçi İşçi Sendikaları Konfederasyonu (MİSK) gibi diğer bütün sendikalar da darbeye birlikte kapatılır. 1986 yılında Otomobil-İş’in örgütlediği ilk grevle işçi hareketinde tekrar canlanma olsa da işverenlerin örgütlü işçileri işten çıkarmasıyla aslında darbeden sonra sendikalaşma da ağır bir darbe almıştır (Doğan, 2021: 386-393). Bu durum günümüze dek, örgütlenme karşıtı yönetimlerin birbiri ardına iktidara gelmesiyle ekseriyetle bu şekilde süregelir.

Türkiye’de gerçek anlamda işçi sınıfının doğduğu tarihi belirlemek zor olsa da irili ufaklı işçi hareketinin 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren var olduğu söylenebilir. Sınıf bilincinin oluşmasında sosyalist düşünce etkili olduğu için de Türkiye’de sol, bu tarihlerden itibaren gelişmiş ve yayılmıştır. Bu anlamda toplumcu gerçekçiliğin kaynaklarından biri olmuş ve edebiyata da bu vesileyle küçük insanların basit yaşamları bu tarihlerden itibaren girmeye başlamıştır. Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğin geçirdiği evreler, bu görüşler doğrultusunda incelenecektir.

1.3. Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçiliğin Serüveni

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçilik, 1920’li yıllarda Nâzım Hikmet öncülüğünde başlayıp geliştirilmiş bir düşünce olsa da sosyalist görüşle yazılmış edebî

türler, sol düşünce ve hareketlerin gelişmesiyle paralel olarak II. Meşrutiyet itibarıyla görünür olmuştur. Nâzım Hikmet'in bizzat Sovyet edebiyatından tanıyıp benimsediği toplumcu gerçekçi düşüncenin ise 1920'li yıllardan günümüze uzanan bir serüveni bulunmaktadır. Sol düşünce ve hareketler varlığını sürdürdüğü sürece de toplumcu gerçekçi edebiyat, büyümeye ve var olmaya devam edecek gibi görünmektedir. Toplumcu gerçekçiliğin yaklaşık bir asırlık serüvenini, Türkiye'deki siyasi, kültürel ve toplumsal dönemlere göre ele almak gerekmektedir.

1.3.1. Erken Dönem Toplumcu Gerçekçilik

Genellikle Nâzım Hikmet ile anılan, onunla özdeşleştirilen toplumcu gerçekçiliğin Türk edebiyatında erken dönemde de örnekleri bulunmaktadır. O dönemde toplumcu gerçekçilik henüz kuram hâline getirilmediğinden bunları toplumcu gerçekçi şeklinde tanımlamak pek doğru olmasa da sosyalist görüşle yazılmış şiirler olması, konumuz açısından önem arz etmektedir. Ancak Nâzım Hikmet'in benimsediği toplumcu gerçekçi düşünceye bu ilk sosyalist örneklerin kaynaklık etmediği, şairin bu düşüncenin menşei olan Sovyet edebiyatından etkilendiği unutulmamalıdır.

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğe ilk yönelişler, Rus halkçılığının 1908 yılından itibaren yükselişe geçtiği döneme tekabül eder. Hatta Rus halkçılığının Türk aydınlarınca benimsenmesinde Rusya'dan gelen isimler kadar etkili olan bir diğer etkenin Rus edebiyatına yöneliş olduğu düşünülmektedir. “Devrim Türkiye'si”nin edebiyat çevirileri arasında açılışı *Tanin* gazetesinde tefrika edilen Maksim Gorki'nin *Ana* romanıyla yapması, tesadüf değil bilinçli bir tercihtir. *Ana* romanından itibaren Gorki'nin diğer eserleri de dönemin halkçı yayınları tarafından Türkçeye kazandırılarak yayımlanır. O dönemde aydınlar ve yazarlar arasında Gorki'den çok daha fazla rağbet gören, edebî eserlerinin yanı sıra düşünsel metinleri de Türkçeye aktarılan isim Tolstoy olur. Onu beğenenlerin çoğunluğu halkçı olsa da Tolstoy, hemen her çevrede sevilen ve kabul gören bir isimdir. Bunun sebebi, o yıllarda yükselişte olan halkçılığa bağlanabileceği gibi temelde Osmanlı Türkiye'sinde barışa, kardeşliğe ve eşitliğe duyulan özlem olduğu da söylenebilir (Odabaşı, 2015: 141-165; Mignon, 2009: 157-160). II. Abdülhamit'in istibdadı süresince konaklarla, salonlarla sınırlı kalan edebiyatın halkın dertlerine hayli uzak sıkıntılara sahip yaşamları, dönem insanının Tolstoy'a bu denli kucak açmasının sebepleri arasında sayılabilir.

Rus edebiyatına ve Tolstoy'a olan ilginin arkasında, Rusya ile Türkiye'nin benzer şartlara sahip olması, o dönemde Rusya'nın da Türkiye gibi nüfusunun çoğunluğunu köylülerin oluşturması ve kapitalist devletlerin gerisinde kalması gibi gerekçeler de yatmaktadır. Ancak Tolstoy'a olan yakınlığın asıl sebebi halkın acılarına ortak olan, ihtiyaçlarını duyan, isteklerine şekil veren bir edebiyata olan özlemdir. Gorki'nin halkın, özgürlüğün, toplumsal hak ve görevlerin hiçbir tehlikeden yılmayan kahraman savunucusu olarak anılmasının sebebi de budur. Bu yüzden 1917 Rus Devrimi'nin ardından Türk aydınları, Lenin ve Troçki'nin Tolstoy'un ve Gorki'nin romanlarından canlanarak çıkmış tipler olduğunu dile getirirler (Odabaşı, 2015: 157-163). Buradan da şu çıkarılabilir; duyulan özlem yalnızca halkın sorunlarını dile getiren edebiyata değildir. Aynı zamanda halkın sıkıntılarını kendine dert edinen bir kurtarıcı figürün de yokluğu hissedilmektedir. Millî Mücadele döneminde Mustafa Kemal'e kucak açılması ve kolayca benimsenmesinde bu fikirlerin de etkili olduğu bu aşamada söylenebilir.

Aynı sıralarda özellikle Selanik'te yükselen sol hareket ile birlikte sosyalist edebiyatçılar da yayınlarda görünmeye başlar. Türkiye'nin ilk sosyalist şairlerinden ve gazetecilerden biri olarak anılan isim Rasim Haşmet'tir. *Bahçe, Yeni Felsefe Mecmuası, Genç Kalemler, Zaman, Resimli Kitap* gibi dergilerde yazılar ve şiirler yayımladığı gibi, 1909 yılında Selanik'teki Sosyalist İşçi Federasyonu'na katılarak federasyonun yayın organı olan *Amele Gazetesi*'ni yönetmiştir. Rasim Haşmet'in şiirleri estetik bağlamda zayıf olmakla birlikte içeriği güçlüdür. Sosyalist şiirin ilk örneklerinden olması ve dönemine göre sade bir dille yazılmış olmasıyla büyük önem taşır. 1909 yılında *Bahçe* dergisinde arka arkaya çıkan "Kardeşlik" ve "Sosyalizm Arkasında" şiirleri dikkate değerdir. "Kardeşlik" şiirinde sevginin ve barışın önemini vurgulamış, zulmün adaletsizliğin son bulmasını dilerken savaşın, ırkçılığın, zorbalığın acımasızlığına işaret eder. Saint Simon'a ithaf ettiği "Sosyalizm Arkasında" şiirinde ise maden işçilerinin ölümlerinden söz ederken kapitalizmin ve burjuvanın bu olay karşısındaki kayıtsızlığını vurgular. Toplumsal adalet, demokrasi ve herkesin esenlikle yaşayacağı günlerin özlemini dile getirir. 1911 yılında *Genç Kalemler* dergisinde yayımlanan ve Doktor Ethem Bey'e ithaf edilen "İrade" başlıklı şiiri de sosyalist esintiler taşır (Bezirci, 1997a: 115-120; Odabaşı, 2012).

Dönemin sosyalist şiir bağlamında dikkat çeken diğer isimleri, Osmanlı Sosyalist Fırkası'nın yayın organı *İştirak* gazetesinde yazmış olan Muallim Cûdî, Abdülaziz Mecdi

Tolun ve Ahmed Rıfkı'dır. "Amele Şarkısı", Muallim Cûdî'nin 1910 yılında *İştirak* gazetesinde yayımlanan, çalışmayı dinî bir anlayışla ibadet sayan, zenginlere seslenen, birlik olma çağrısında bulunan bir muhtevaya sahiptir. Abdülaziz Mecdi Tolun'un 1912 yılında *İştirak*'te yayımlanan "İstikbal'de Sabah-ı İştirak", tıpkı Servet-i Fünûn şairlerinin ütopyaları gibi, herkesin barış ve huzur içinde yaşayacağı, gelecekte bir günün tasvirinden ibarettir. Ahmed Rıfkı'nın Osmanlı sosyalistlerini etkileyen Fransız Jean Jaures'e ithafen yazdığı "Nara-i İkaz" şiirinde ise kapitalizmin işçilere zulmünden söz edilip işçilerin sömürü düzenini yıkması için çağrı yapılır. *İştirak*'ın ilk sayısında Rasim Haşmet'e ithafen yazılmış olan ve mensur şiir olarak kabul edilen Ali Canip Yöntem'in "Sosyalizm başlıklı şiiri de önemli örneklerdendir (Güngör, 2024: 46-125).

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra toplumcu gerçekçi edebiyat, Mustafa Suphi çevresinde gelişmeye başlar. Onun Kırım'da çıkarmaya başladığı *Yeni Dünya* gazetesinde 1918 yılında "Kapital" başlıklı bir şiir yayımlanır. Şiirin yazarı, Kazan'da çeşitli sosyalist faaliyetler yürütmüş ve Mustafa Suphi ile tanışmış olan Cevdet Ali'dir. Aynı gazetenin 1920 sayılarında Feyzullah Sacit'in "Şanlı Mazlum" ve "İnkılâpçı Ruh" adlı şiirleriyle M. Kâzım'ın "İşçiler Marşı" başlıklı şiirleri yayımlanır. Türkiye Halk İştirakiyyun Fırkası'nın yayın organları olan *Emek* ve *Yeni Hayat* dergileri, dönemin toplumcu edebiyatçılarının toplandığı yayınlardandır. Bu dönemde Türkiye Komünist Partisi'nin genel sekreteri Dr. Şefik Hüsnü, 1921 yılında, toplumcu edebiyatın Türkiye'deki yayınlarından biri sayılan ve yazım kadrosuna Nâzım Hikmet gibi önemli isimlerin dâhil olacağı *Aydınlık* dergisini çıkarır. Dergide yayımlanan şiirler isimsiz, kısaltma isimlerle veya takma adlarla çıkar. İlk sosyalist kadın şair olarak bilinen Yaşar Nezihe Bükülmez, *Aydınlık* dergisinde kendi ismiyle şiirlerini yayımlatanlardandır. Yaşar Nezihe Bükülmez'i Türk edebiyatında önemli bir yerde konumlandıran husus, onun "1 Mayıs İçin" şiirinin 1 Mayıs temalı ilk şiir olarak kabul edilmesidir. Şiir *Aydınlık* dergisinde 1923 yılında yayımlanmıştır. Aynı dergide 1923 yılında yayımlanan "Kızıl Güller" ve 1924 yılında yayımlanan "1 Mayıs" başlıklı şiirleri, erken dönem toplumcu edebiyatın dikkate değer örneklerindendir. *Aydınlık* çevresi, *Orak Çekiç* adında ikinci bir sol yayın çıkarsa da bir süre sonra her ikisi de kapatılır (Güngör, 2024: 20-162). Nâzım Hikmet'in bu yayınlarda şiirlerinin yayınlanmasından önceki bu evre, toplumcu gerçekçiliğin erken dönemi olarak adlandırılabilir.

II. Meşrutiyet döneminin sağladığı göreceli özgürlük ortamında birçok düşünce gibi sosyalist fikirler de halkçılıkla birlikte gelişmiş, özellikle Selanik'in atmosferi bu bağlamda oldukça etkili olmuştur. Bu esnada dünyadaki gelişmelerin, Rusya'daki işçi hareketleri ve devrimlerin Türk aydınlarının fikirleri üzerindeki etkisini de göz ardı etmemek gerekir. Nitekim bu hareketler ve devrimler yalnızca Rus edebiyatında değil, Türk edebiyatında da dolaylı yoldan yepyeni bir edebî anlayışı doğuracaktır.

1.3.2. Türk Edebiyatında Toplumcu Gerçekçiliğin Öncüsü: Nâzım Hikmet

Modern Türk şiirinin kurucularından ve Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri sayılan Nâzım Hikmet, yalnızca toplumcu gerçekçi edebiyatın öncüsü olmakla kalmamış, yaklaşık bir asırdır var olmuş birçok sanatçı ve akım üzerinde etkili olmuştur. Meşrutiyet devri sanatçılarından İkinci Yeni temsilcilerine, edebiyattan sinemaya pek çok isim, Nâzım Hikmet'in edebiyatından veya fikirlerinden etkilendiğini, bunun kendi sanatçılıklarına da yansıdığını bizzat beyan etmiştir. Türkiye'de özellikle 1960'lı yıllarda yükselen, günümüzde de varlığını sürdüren sol düşünce, kendisine siyasi bir figürden önce Nâzım Hikmet'i idol almıştır. Bu anlamda Nâzım Hikmet, yalnızca toplumcu gerçekçi edebiyat için değil Türk düşünce hayatının da öncü isimlerinden biridir.

“Feryad-ı Vatan” adlı ilk şiirini 13 yaşında yazan Nâzım Hikmet'in bireyci bir sanata meyletmeyeceği çocukluk yıllarından belli gibidir. 1913 yılında yazılmış olan bu şiir, dönemin savaş atmosferinin bir ürünüdür. 1919 yılına kadar yazmış olduğu şiirlerinin bazılarında savaşın etkisi görülse de bunlar çocukluk döneminin eserleridir. 1918 yılında Yahya Kemal'in yardımıyla *Yeni Mecmua* dergisinde ilk şiiri “Hâlâ Servilerde Ağlıyorlar Mı?” adlı şiiri yayımlanır. Aynı yıl edebiyat kısmını Yusuf Ziya Ortaç'ın yönettiği *Alemdar* gazetesinin düzenlediği şiir yarışmasında Nâzım Hikmet'in “Bir Dakika” başlıklı şiiri birinci olur. Bu yıllardan sonra ulusal konulara yönelen Nâzım Hikmet'in “Kırk Haramilerin Esiri” başlıklı şiiri 1920 yılında, *Alemdar* gazetesinde yayımlanır. Arkadaşı Vâlâ Nurettin'in çıkardığı ve her ay sayısına göre *Birinci Kitap*, *İkinci Kitap* şeklinde isimlendirilen derginin *Yedinci Kitap*'ında “Yaralı Hayalet” başlıklı şiiri ve *Ümit* dergisinde yayımlanan “Çanakkale'de Şehit Düşen Askerler” başlıklı şiirleriyle ulusal konulara yoğunlaşır. Dönemin vatansever şiirlerinin altında genellikle Nâzım Hikmet'in imzasının olması, onu okurlara tanıtan bir hadise olduğu gibi şairliği de daha o zaman edebiyat çevrelerinde övgüyle konuşulur olmuştur (Sülker, 1987: 60-69; Bezirci, 2007: 14-15).

1920 yılında Sultanahmet'te yapılan mitinge katılan Nâzım Hikmet, halkın emperyalist devletlere karşı olan coşkusunu gözlemler. 1921 yılında Faruk Nafiz Çamlıbel, Yusuf Ziya Ortaç, Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nurettin, gizlice Anadolu'ya giden bir vapura binerler. İnebolu'ya indiklerinde Ankara'dan bekledikleri izin, yalnızca Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nurettin'e çıkar. Bu sıralarda iki şairi hayal kırıklığına uğratan şey, Anadolu'nun kitaplarda anlatıldığından çok başka, yoksulluk, geri kalmışlık, hastalık ve çaresizlik içinde oluşudur. Ankara'ya gelmelerine rağmen cepheye gönderilmeyen iki şair, öğretmen olarak görevlendirilir ve Bolu Sultanisi'ne gönderilir. Gitmeden önce Nâzım Hikmet'in annesi Celile Hanım'ın akrabalarıyla görüşen iki şair, burada tanıştıkları İsmail Fazıl Paşa tarafından Mustafa Kemal'e takdim edilmek üzere meclise davet edilir (Memet Fuat, 2000: 25-35). Ona takdim edilmelerini büyülenerek anlatan şairler, Mustafa Kemal'den kendileri için bir hayli önemli olan şiir üzerine nasihat de alırlar: “Bazı genç şairler modern olsun diye mevzusuz şiir yazmak yoluna sapıyorlar. Size tavsiye ederim, gayeli şiirler yazınız.” (Vâlâ Nureddin, 1969: 98-99). Nâzım Hikmet bu öğüdü sanat hayatı boyunca yerine getirmiş, hatta “gayeli” şiiri toplumcu düşünceleriyle genişleterek Türk edebiyatına büyük bir külliyyat bırakmıştır.

Bolu'ya giden Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nurettin, bir süre öğretmenlik yapar ve bu süreçte Anadolu'nun geri kalmış insanlarını yakından tanırırlar. Öğretmenlikten kalan zamanlarında da şiir ve piyes yazmaya devam ederler. Bolu'da tanıştıkları hukukçu Ziya Hilmi, iyi bir sosyalisttir ve iki şaire Fransız İhtilali'nin modasının artık geçtiğini, çağın ihtilalinin Rusya'da gerçekleşmiş olan işçi devrimi olduğunu anlatarak Rusya'ya gidilmesi gerektiğini savunur. Bunun üzerine 1921 yılında Rusya'ya gitmek üzere yola çıkan Nâzım Hikmet ve Vâlâ Nurettin, önce Trabzon'a, oradan da vapurla Batum'a giderler. Batum'un ardından bir süre Tiflis'te kaldıktan sonra Moskova'daki Doğu Emekçileri Komünist Üniversitesi'ne (KUTV) kabul edilirler (Aydemir, 1986: 81-107). Nâzım Hikmet'in Moskova'ya giderken yazdığı “Açların Göz Bebekleri” adlı şiiri, vezinsiz ve ölçüsüz yazdığı ilk şiiridir. Onun serbest şiiri Mayakovski'den öğrendiğini söyleyen eleştirmenler için bu şiir, Nâzım Hikmet'in henüz Rusça bilmediği ve Mayakovski'yi tanımadığı günlerde yazmış olduğu iyi bir örnektir (Sülker, 1987: 147-148). Asım Bezirci, onun Batum'dayken bir gazetede Mayakovski'nin şiirini görerek merdiven dizelerini “Açların Göz Bebekleri şiirinde taklit ettiğini söyler. 1922 yılında yazdığı ve 1923 yılında *Aydınlık* dergisinde yayımlattığı “Yeni Sanat” şiiri; şekil, içerik

ve âhenk bakımından Türk şiirinde ilk kez görülen özelliklere sahip olduğu için sanat çevresi tarafından eleştiri malzemesi olur (2007: 85-89). Rusça öğrendikten sonra Rus şiirinde fütürizm ve konstrüktivizm akımlarının etkili olduğunu görür ve fütüristlere katılır. Mayakovski ile tanışarak birlikte topluluk karşısında şiirler okumaya başlar. Nâzım Hikmet'in fütürizme meylinde fütüristlerin Rus Devrimi ile anılması ve Mayakovski'nin "Devrim Şairi" olarak ünlenmesinin payı çoktur (Memet Fuat, 2000: 51-56). Türkiye'de uzun yıllar tartışma konusu olacak ve kimi eleştirmenlere göre modern Türk şiirinin başlangıç hamlelerinden biri sayılacak "Makinalaşmak" şiiri de bugünlerin ve fütürizm etkisinin bir ürünüdür.

1924 yılında Lenin'in ölümü Nâzım Hikmet'te derin bir üzüntü uyandırır ve onun ölüm tarihini başlığa taşıdığı "21.1.1924" şiirini kaleme aldırır. Mustafa Suphi'nin dramatik macerasını ele alan *28 Kânûn-ı Sâni* oyunu ile *Kabahat Kimde* adlı oyunu Moskova'da sahnelenir (Bezirci, 2007: 19-20). Aynı yıl KUTV üniversitesini tamamlayan şair, Türkiye'ye döner. Daha önce şiir ve yazılarını da göndermiş olduğu *Aydınlık* ve *Orak Çekiç* dergilerinin kadrolarına dâhil olduğu gibi bu yayınları bizzat yazar ve şairlerin satması gerektiği kararıyla dergileri sokakta kendisi satar. Nâzım Hikmet'in bu dergilerdeki şiirleri ve yazılarına bir de dergileri yayma çabası eklenince Ankara hükümeti bundan rahatsız olur. Aldığı tehditler sonucunda bir süre İzmir'de saklansa da İstiklal Mahkemeleri'nin yargılama kararını çıkarmasından sonra 15 yıl hapse mahkûm edilince Moskova'ya kaçmak zorunda kalır (Sülker, 1987: 200-220). Sovyetler Birliği'ne ikinci gidişinde Nâzım Hikmet'in düzenli bir sanat yaşamı olur. Şiirle birlikte tiyatroya da zaman ayırmış, bu sıralarda Türk tiyatrosunun ve sinemasının önemli isimlerinden Ertuğrul Muhsin ile tanışmıştır. Türkiye'de Nâzım Hikmet ile ilgili af çıkmış olsa da ilginç bir biçimde yeni kurulan bir komünist partisine üye olmaktan yeniden üç ay hapse mahkûm edilir. Yine de Türkiye'ye yasadışı yollardan Bakü üzerinden girebileceğini düşünen Nâzım Hikmet, çok sevildiği Azerbaycan'a gider. Bakü'de ilk şiir kitabı *Güneşi İçenlerin Türküsü*, 1928 yılında basılır. Türkiye'ye Artvin üzerinden girmeye çalışırken pasaportsuz hâlde yakalanır ve iki ay hapiste kaldıktan sonra Ankara'ya getirilir. Çıkarıldığı mahkemede suçsuz olduğuna oy birliğiyle karar verilerek serbest bırakılır (Memet Fuat, 2000: 77-86).

İstanbul'a dönünce 1929 yılında Zekeriya Sertel'in çıkardığı *Resimli Ay* dergisinde çalışmaya başlayan Nâzım Hikmet, aynı zamanda dergide şiirlerini ve

yazılarını yayımlama imkânı bulur. Derginin tutumu da onunla değişir ve adları toplumcu gerçekçi edebiyatla anılacak olan Sabahattin Ali ve Sadri Ertem gibi yazarların yanı sıra solcu gençler *Resimli Ay*'ın ve Nâzım Hikmet'in çevresinde toplanmaya başlar (Memet Fuat, 2000: 88). Dergide Nâzım Hikmet'in şiirleri “imzasızadam” imzasıyla veya “Süleyman” ve “Orhan” takma adlarıyla çıkar. Aynı yıl basılan 835 *Satır* adlı kitabı, kendine özgü tarzıyla yergi kadar övgüye de lâyık görülür. Özellikle dönemin ünlü şairi Ahmet Haşim, Nâzım Hikmet'in şiirini alkışlamaktan kendini alamaz. Fakat “Putları Yıkıyoruz” başlıklı imzasız yazı dizisinde Abdülhak Hâmit Tarhan ve Mehmet Emin Yurdakul için yazdığı eleştirileri sonucunda Hâşim de dâhil olmak üzere birçok sanatçının şiddetli eleştirisine maruz kalır. İkinci şiir kitabı *Jokond ile Si-Ya-U* da aynı yıl basılır. Bunları 1930 yılında çıkan *Varan 3* ve *1+1=Bir* adlı eserleri ile 1932'de basılan *Gece Gelen Telgraf* ve *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* izler. *Kafatası* ve *Bir Ölü Evi* adlı oyunları Darülbedayi'de sahnelenir. Bu süreçte Nâzım Hikmet'e birçok dava açılır, tutuklanır, idamla yargılanır ve salınır. *Resimli Ay* dergisi kapatılmış olduğu için *Akşam* gazetesinde “Orhan Selim” takma adıyla fıkralar yazarak geçimini sağlamaya çalışır. 1935 yılında *Taranta-Babu'ya Mektuplar*, 1936 yılında *Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı* basılırken ve *Kan Konuşmaz* adlı romanı *Son Posta* gazetesinde yayınlanırken *Ayda Bir*, *Yarım Ay*, *Resimli Her Şey*, *Resimli Perşembe*, *Her Ay*, *Yedigün* gibi dergilerde şiir ve hikâyeleri çıkar (Bezirci, 2007: 24-31).

Bu yıllarda Avrupa'da yükselen faşizmin etkileri Türkiye'de de görülmeye başlanır. Nazi Almanyası'nın Sovyetler Birliğine saldırısının oluşturduğu ilgiler, resmî milliyetçiliğe de sirayet eder. Almanlara yakınlığından dolayı kendisine “Yunus Nazi” lakabı takılan Yunus Nadi'nin yayımladığı *Cumhuriyet*'te “çok yüksek, güzel ve tatlı ifadesi”ne hayran kalınan Hitler'den övgüyle söz edilir (Bora, 2017: 273-274). Sağcı yazarların sayıları ve saldırganlıkları arttığı gibi sol ve solcular da şeytanlaştırılmakta, hedef gösterilmektedir. Nâzım Hikmet'i hedef gösteren pek çok isim olsa da en tutkulu olanı, daha öncesinde arkadaşı olup faşizm atmosferinden etkilenen kişi, Yunus Nadi'nin *Cumhuriyet*'inin yazarlarından Peyami Safa olmuştur. Fakat Nâzım Hikmet'e saldırılar yalnızca sağdan değil soldan da gelir. Arkadaşı olan birçok isim ona saldırmaya bile o dönemde Nâzım Hikmet'e desteklerini gözle görülür bir biçimde keserler (Memet Fuat, 2000: 148-198). 1937 yılında Harp Okulu'ndaki öğrenciler arasında Nâzım Hikmet'in şiirleri ve kitapları yayılır ve bir gün bir baskınla her türlü materyaller toplatılarak onu

okuyan öğrenciler sorguya çekilir. Ömer Deniz isimli bir öğrenci Nâzım Hikmet ile görüşüp sohbet ettiğini, onun kendisine komünizmi orduda nasıl yayabileceğine dair direktifler verdiğini anlatır. Oysa bu olayın doğrusu oldukça başkadır. Ömer Deniz, Nâzım Hikmet'i İpek Sineması'nda görüp sohbet etmek istemiş, fakat Nâzım Hikmet onun polis olmasından şüphelenerek başından savmıştır. Birkaç ay sonra Nişantaşı'ndaki evine gelen Ömer Deniz'e benzer muamelede bulunan Nâzım Hikmet, onun komünizm ile ilgili sorularına önce cumhuriyeti ve altıoku öğrenmeleri gerektiği cevabını vermiştir. Ömer Deniz de sonrasında ifadesini değiştirerek ilk ifadesini baskı altında verdiğini itiraf etmiş, olayın gerçeğinin Nâzım Hikmet'in anlattığı şekilde olduğunu ifade etmiştir. Fakat her nedense bu ifade dikkate alınmaz ve Nâzım Hikmet 15 yıl hapse mahkûm edilir. Ankara'da tutuklu bulunduğu esnada Silivri açıklarındaki Erkin zırhlısına götürülen şair, donanmadaki subayları örgütlemeye çalıştığına dair yeni bir suçlamayla karşı karşıya kalır. Oysa bu durum da yalnızca uydurulmuş bir hikâyeden ibarettir. Böylelikle 15 yıl üzerine 20 yıl daha eklenir ve birleştirilen cezalarla Nâzım Hikmet 28 yıl hapisle yargılanır (Sülker, 1974: 23-116). Esasen şairin kanıtsız ve delilsiz 28 yıl hapse mahkûm edilmesindeki maksat, sonrasında birçok ismin kabul edeceği üzere her yerde komünist olduğunu çekinmeden söyleyen, sol fikirleri edebiyata taşıdığı gibi gün geçtikçe ün kazanan Nâzım Hikmet'i bir süre gözlerden uzak tutmaktır.

Cezası kesinleştikten sonra Nâzım Hikmet'i ilk olarak Çankırı cezaevine, oradan da sağlık problemlerinden dolayı 10 yılını geçireceği Bursa cezaevine gönderirler. Hem kendisinin hem de ailesinin geçimini sağlamak durumunda olan şair, Hasan Âli Yücel'in çeviri faaliyetlerine gizlice katılır. Arkadaşları kendileri adına aldıkları Rus klâsiklerini Nâzım Hikmet'e çevirtir. Bunlar arasında Tolstoy'un *Savaş ve Barış* eserinin ilk iki cildi de vardır. Bursa cezaevinde Orhan Kemal ile aynı koğuştaki bulunan Nâzım Hikmet, onunla birlikte tezgâh kurarak geçimini sağlamak amacıyla dokumacılık yapar (Sertel, 1971: 267). Nâzım Hikmet'in Türk edebiyatına önemli katkılarından biri de o sıralarda şiir yazan Orhan Kemal'in düzyazı yeteneğinin daha iyi olduğunu görerek onu hikâye ve romana yönlendirmesi olmuştur (Orhan Kemal, 2015: 31). Bu sayede toplumcu gerçekçi Türk edebiyatına hikâye ve roman bağlamında önemli isimlerden birini dâhil etmiş olur. Nâzım Hikmet ile birlikte tutuklanan ve o sıralarda Çankırı hapishanesinde bulunan Kemal Tahir de onun etkisiyle yetişen edebiyatçılardan biri olarak görülür. Hapishane yıllarında şair, iki önemli eseri meydana getirir: *Kuvâ-yı Milliye Destanı* ile

Memleketimden İnsan Manzaraları. Kuvâ-yı Milliye Destanı, Millî Mücadele yıllarının ana teması olan, savaşın arka planındaki Anadolu insanıdır. Açlık ve sefalet içinde onca fedakârlığa dayanan cephe önünde ve cephe arkasındaki halkı bütün çıplaklığıyla bu eserde çizmiştir. *Memleketimden İnsan Manzaraları* ise, o döneme dek örneği görülmemiş olan hem şiir hem düzyazı sayılabilecek, şairin muayyen bir dönemin insanlarının en tipik temsilcileriyle yansıtılacağı bir ansiklopedi olarak tasarladığı eserdir. 1947 yılında tamamlanan bu eser, Türk edebiyatının benzersiz örneklerinden biridir (Sertel, 1971: 296-310).

1946 yılında meclise cezasının kaldırılması talebiyle mektup yollayan Nâzım Hikmet, bir karşılık alamaz. 1949 yılında gazeteci Ahmet Emin Yalman ile yaptığı röportaj da boşa çıkınca avukat Mehmet Ali Sebük ile İrfan Emin meclise tekrar başvurur. Sonuç alınmadığı gibi beklenen af kanunu da çıkmaz ve Nâzım Hikmet açlık grevine girer. Birçok sağlık sorunu bulunan şairin açlık grevine başlaması hem Türkiye’de hem de dünyada yankı uyandırır. Üniversite öğrencileri Çiçek Palas’ta toplanarak içlerinde Celile Hanım’ın da bulunduğu, Nâzım Hikmet’in durumunun konuşulduğu ve şiirlerinin okunduğu bir toplantı düzenlerler. Milliyetçi derneklerin salonu basmasıyla son bulan ve tarihe “Çiçek Palas” hadisesi olarak geçen bu olay, Türkiye’de üniversite gençliği arasındaki siyasi kamplaşmalardan birinin kırılma noktasıdır. Dönemin aydınlarından Halide Edip Adivar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Refik Halit Karay, Cahit Sıtkı Tarancı, Ali Fuat Başgil, Mustafa Şekip Tunç, Hilmi Ziya Ülken, Mazhar Osman ve Abdülbaki Gölpınarlı gibi isimler gazete ve dergilerde Nâzım Hikmet’in serbest bırakılması doğrultusunda yazılar yazıp imza toplayarak şairin affı için siyasal değil, entelektüel bir birliktelik sağlar. Garip akımının öncüleri Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rıfat da şaire iki günlük açlık grevine girerek destek verir. Uluslararası düzeyde başta Sovyet blokunda yer alan Rusya, Polonya, Çekoslovakya, Bulgaristan ve Azerbaycan olmak üzere Fransa ve ABD gibi ülkelerden Nâzım Hikmet’e destek yağar. Bu destekler Yazarlar Birliği’nin ortak çağrıları olabildiği gibi dünya sanat ve edebiyatından Tristan Tzara, Pablo Picasso, Louis Aragon, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir gibi isimlerin şahsi desteği şeklinde de olur. Nâzım Hikmet’in Bursa Cezaevi’ndeysen kendisine şiir yazdığı ABD’li şarkıcı Paul Robeson, şairin şiirlerini besteleyerek dikkatleri Nâzım Hikmet’e çekmeye çalışır. Öyle ki, Milletlerarası Demokrat Hukukçular Cemiyeti Cumhurbaşkanı Celal Bayar’a şairin affı için mektup bile yollarlar. Nihayet

1950 yılı Temmuz ayında Nâzım Hikmet, bu muazzam kamuoyu sayesinde özgürlüğüne kavuşur (Coşkun, 2011: 15-33; Tiken, 2022: 369-387).

Hapisten çıktıktan sonra çürüğe çıkmış olmasına rağmen askerliğe alınmak istenen şair, tekrar hapse atılacağı veya öldürüleceği düşüncesiyle yalnızca dokuz ay Türkiye’de kalabilmiş, 1951 yılında tekrar Moskova’ya kaçmıştır (Sülker, 1998: 208-220). Bu yıllarda Nâzım Hikmet artık dünyanın tanıdığı büyük bir şairdir. Dünya Barış Konseyi’ne üye olarak Viyana’daki kongresine katıldığında çevresinde başta Pablo Neruda olmak üzere pek çok şair ve yazar vardır. Almanya’dan, Bulgaristan’dan, Çin’den davetler alır bu ülkelerdeki tanınırlığı da bu sayede artar. Bir yandan Moskova’da yazdığı *Bir Aşk Masalı*, *Enayiler* gibi oyunları sahnelenir ve oldukça beğenilir. 1956 yılında Bolşevik Komünist Partisi’nin 20. kongresi yapılır ve bu kongrede dönemin parti ve hükümet başkanı Kurşçev, Stalin’in yaptığı zulümleri ve cinayetleri bir bir anlatır. Hayal kırıklığına uğrayan Nâzım Hikmet, Stalin’i yeren, Lenin’i öven şiirler yazar. Bu olayla ilgili eleştiri mahiyetinde *İvan İvanoviç Var Mıydı, Yok Mıydı?* ismiyle yazdığı oyun sahnelenir. Hayatının son yılları Avrupa ülkelerini ve Balkanları gezmekle, Azerbaycan’a gidip memleket hasretini biraz olsun dindirmekle ve gidip gördüklerini şiirlerine taşımakla geçer (Sertel, 2001). Bu anlamda Nâzım Hikmet’i Türk edebiyatında farklı bir yerde konumlandıran özelliklerden birinin de birçok farklı ülke, kültür, ırk ve ulusun şiire taşınması olduğu söylenebilir. Şairin gördüğü veya görmediği birçok ülke, kültür ve ulusla ilgili şiirinin bulunması, onun toplumcu anlayışının yansıması olduğu gibi şiirinin de zenginliklerinden biridir.

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçiliğin öncüsü sayılan Nâzım Hikmet, edebiyatta birçok “ilk”e imza atmış ve arkasında kitleler bırakmış önemli bir şairdir. Tutuklulukla geçen hayatında ülkesinden kaçmak zorunda bırakılsa da şiirleriyle ve fikirleriyle edebiyata olduğu kadar Türk düşün dünyasına da yön vermiştir. Yaşadığı dönemde elde ettiği dünya çapındaki popülaritesi, şairin başarısının önemli göstergelerinden biridir. Türk edebiyatında nesiller boyu sürecek olan edebî anlayışı, Nâzım Hikmet’in hapiste olduğu 1940’lı yıllarda ilk kuşağın şekil almasını sağlamıştır. Toplumcu gerçekçi Türk edebiyatının önemli aşamalarından olan 1940 kuşağına Nâzım Hikmet’in açtığı yol çerçevesinde ele alınacaktır.

1.3.3. Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde 1940 Kuşağı

Türk şiirinde Nâzım Hikmet'in ilk takipçileri sayılan 1940 Kuşağı, şairin hapiste olduğu yıllarda ortaya çıkıp gelişim gösteren ve günümüze kadar şiir anlayışı ve politik görüş bakımından ortak sayılan birkaç kuşağın daha öncüsü olmuş bir nesildir.

Türk şiirinde İkinci Dünya Savaşı dönemindeki edebî etkinlikleriyle tanınan şairler kuşağı, “1940 Kuşağı”, “Kırk Toplumcu Kuşağı”, “Acılı Kuşak” gibi adlandırmalarla anılırlar. Bu kuşağın şairleri ise şunlardır: Hasan İzzettin Dinamo, Rıfat Ilgaz, M. Niyazi Akıncıoğlu, A. Kadir, Mehmed Kemal, Enver Gökçe, Ömer Faruk Toprak, Arif Damar, Ahmed Arif, Şükran Kurdakul ve Attilâ İlhan'dır (Sazyek, 2007: 468). Bazı kaynaklarda bu isimlere ek olarak birkaç şair daha sayılsa da toplumcu gerçekçi edebî anlayışı benimsemiş genel kabul gören isimler bunlardır. Fakat 1940 Kuşağı şairlerinin bazılarıyla ilgili bu kuşağa mensup olup olmadıklarıyla ilgili tartışmalar mevcuttur.

İlk kitabı *835 Satır* adlı eseriyle Türk şiirini sarsan Nâzım Hikmet, kendisine bu dönemde birçok öykünmeci yaratırken 1940 Kuşağı'nın ortaya çıkmasındaki en büyük etken olur. Hatta birçok eleştirmen, Nâzım Hikmet'in yalnızca 1940 Kuşağı'nı değil, dönemin hemen hemen her şairi etkisi altında bıraktığı konusunda hemfikirdir. Bu şairlerin başında Garip akımının öncüleri olan Orhan Veli, Oktay Rıfat ve Melih Cevdet gelir. Nâzım Hikmet'in, Hasan İzzettin Dinamo'nun, A. Kadir'in, Enver Gökçe'nin ve Rıfat Ilgaz'ın tutuklandığı, hapse düştüğü veya sürgüne gönderildiği günlerde ortaya çıkan Garip akımı, toplumcu yönelimlerin bastırılmaya çalışıldığı dönemde doğduğu için siyasete ve toplumun dertlerine uzak olan bir akımdır. Bu sebeple 1940 Kuşağı şairlerinin sıkça eleştirisine maruz kalsa da aslında 1940 kuşağı şiirlerinde, o sıralar hapiste olan Nâzım Hikmet'ten çok biçim olarak Garip şiiri etkisi görülür. Garipçilerin ise sonraki dönemlerde toplumculuğa yönelimleri, şiirlerinden yansımaktadır. Dolayısıyla her iki grup da birbirinden etkilenmiş, fakat birbirini eleştirmekten de geri durmamıştır (Altınkaynak, 1977: 19-43; Sazyek, 1996: 298-303). Ne olursa olsun, hem Garip akımının hem de toplumcu gerçekçilerin etkisiyle şiir, sıradan insana ve onun genel dertlerine indirgenmiş ve sonrasında aynı çizgiden ilerlemeyi büyük ölçüde sürdürmüştür.

Bu aşamada belirtmek gerekir ki 1940 Kuşağı, ortak bir manifestoyla ortaya çıkıp bir birlik sağlayarak ürünler veren edebiyat akımı değildir. Fakat belli yayın organları

çevresinde poetik ve politik düşünce birliği içerisinde olan bir kuşak olduğu düşünüldüğünde edebî grup özelliği taşıdığı da söylenebilir. Tek parti iktidarının en güçlü zamanlarında eser veren 1940 Kuşağı'nın şiirlerinde özgürlük kavramı; demokrasi ve savaş karşıtlığı temalarının arkasında silikleşmiş olsa da bu şairleri olumsuz koşullara itmiş, kimisi bundan dolayı cezalandırılırken kimisi işsiz kalmıştır (Sazyek, 1996: 298-299). Ahmet Oktay, Orhan Veli'yi de katarak bu dönemi şöyle özetler:

Kuşak hareketi, Garip akımından önce, o akım daha doğmadan ve bizzat O. Veli'yi de içererek 1938-1939'larda açılmıştır aslında. Nâzım Hikmet'in hapiste olmasının hareketi nasıl etkilediğini tartışmanın anlamı yok elbet. Söylenebilecek olan şu: Nâzım'ın yokluğuna rağmen, toplumculuğu benimsemiş ya da toplumculuğa yakın yazar, şair ve ressamların Tasfiye hareketi içinde önemli rol oynadıkları, ilkeleri belirledikleri görülüyor (2003:399).

O hâlde Nâzım Hikmet'in hapiste olması, toplumcu gerçekçi şairleri baskılayan bir durum olmamış, aksine edebî birleşmeleri bu tarihlerde başlamıştır. Bu birleşmenin Nâzım Hikmet'in görece susturulan sesi olmayı da amaçladığı söylenebilir.

Hasan Bülent Kahraman da 1940 Kuşağı'nın Garip akımından önce oluştuğu konusunda Ahmet Oktay ile hemfikirdir. Toplumcu gerçekçiliğin Sovyet Rusya'da resmî bir sanat görüşü olarak benimsenmesi 1934 yılına tekabül ediyorsa Türkiye'de de 1934-1940 arası bir oluşum sürecini göz önünde bulundurmak gerekir. Batı'daki eleştirmenlerin tezlerini geliştirmesi ve Marksist estetiğin gelişmesi de bu on yıl içerisinde gerçekleşmiştir. 1940 Kuşağı'nın oluştuğu dönemde Marksist estetikten habersiz olan şairlerin görüşü aslında “gelecek güzel günler” şeklinde “şairane” bir ifadeden çok da öteye gitmez. Fakat bu noktada toplumcu gerçekçi şiir için önemli bir çıkış noktası elbette Nâzım Hikmet'tir (Kahraman, 2015: 77-80). Nâzım Hikmet'ten sonra 1940 Kuşağı üzerindeki en önemli bir diğer etki de İkinci Dünya Savaşı'dır. Toplumcu ideolojik şiir Nâzım Hikmet'in hapse girmesiyle en büyük temsilciden yoksun kaldığı gibi savaşın etkisiyle iktidarın anti-faşist kesimler üzerindeki baskıları artmıştır. 1944 yılında Millî şef İnönü'nün ırkçılık karşıtı söyleviyle bu baskı görece azalmış gibi olsa da 1946 yılında çok partili hayatla birlikte Demokrat Parti'nin yükselişe geçmesiyle tekrar hissedilmeye başlamıştır. Nihayet iktidara gelen DP'nin 1950'li yılların ortalarına doğru toplumsal olaylardaki çetin ve hoşgörüsüz tavrı, sert siyasal havanın yeniden

esmesine neden olmuş ve toplumcu sanatı da etkilemeye devam etmiştir (Sazyek, 2007: 468; Altınkaynak, 1977: 48). Bu sert havanın Türk edebiyatına getirisi de, oldukça bireyci, sanatlı ve dışa kapalı bir şiir anlayışı güden İkinci Yeni akımının ortaya çıkması şeklinde olmuştur.

Bu yıllarda aslında sol çizgiyi benimsemeyen, fakat toplumcu gerçekçilerin de yazı kadrosuna dâhil olduğu yayınlar dahi hedef gösterilerek kapatılır. Behice Boran'ın 1943 yılında çıkarmaya başladığı, ağırlıklı olarak Batı edebiyatı yazıları ve çevirilerine yer veren *Adımlar* dergisinin siyasi bir amaç gütmeyeceği hâlde siyasi olduğu iddiasıyla kapatılması, bu dönemin baskıcı atmosferine uygun bir örnektir. 1940 Kuşağı yazar ve şairlerinin de yazar kadrosuna dâhil olduğu dergide, yoksulluğu işleyen hikâyelere yer verilmesi ve Anadolu köylüsünün sorunlarından söz edilmesi bile tehlikeli yaklaşımlar olarak görülmüş ve nihayet bir yıl sonra dergi kapatılmıştır (Tiken, 2022: 439-442). Siyasi bir amaç gütmeyeceği hâlde dönemin baskıcı atmosferinden nasibini alan Behice Boran, yıllar sonra bu sürecin sanata yansımaları şöyle ifade edecektir:

Türkiye’de özellikle 1960’a kadar objektif şartlar sol sanat için hiç de elverişli olmamıştır. Birey olarak sanatçılarımız cesaret ve yaratıcılık göstermişlerdir, ama grup olarak bilinçli ve örgütlü bir mücadele verdikleri -örneğin öğretmenler gibi- pek söylenemez. Bununla beraber, ekonomik-sosyal meselelerin bilimsel açıdan incelenmesi, tartışılmasının yasaklandığı uzun yıllarda Türk solu ifadesini sanatta bulmuş, sol fikirler en fazla sanat yoluyla toplumumuzu etkilemiştir (Boran, 1992: 97).

Bu kuşağın sanatçılarının eserleriyle sol fikirleri yayması ve toplumu etkilemesi hususunda 1940’lı yıllarda hapiste olan ve 1950’li yıllarda Moskova’ya kaçmak durumunda kalan Nâzım Hikmet’in yaşadıklarını da göz önünde bulundurmak gerekir.

1940 Kuşağı şairleri Garip akımında görülen poetik birlikteliği pek yakalayamamış, bundan dolayı da bir grup veya topluluk olarak değerlendirilememişlerdir. Bir başka deyişle 1940 Kuşağı şairleri sosyo-politik bağlamda birleştirdikleri duyarlılıklarını bireysel biçim anlayışıyla geliştirmiş, bu da benzer temaların farklı biçimlerde ele alınmasına yol açmıştır. Nâzım Hikmet’in Türk şiirine getirdiği en büyük yeniliklerden biri olan kırık dize anlayışı, buna dayalı tonlama ve bu tonlamayı merdiven dizelerin sonunda yoğunlaştırma tavrı, bu kuşağın şairlerince pek benimsenememiştir. Bu tekniği bir dönem uygulamaya çalışan Hasan İzzettin Dinamo da

bir süre sonra kuşağın yaygın uygulanan tekniği “öyküleyici ve çok dizeli” anlatımına dönecektir. Nâzım Hikmet’in benimsediği tonlama ve ses değerlerini önceleme tutumu da bu dönem şairlerince devam ettirilmemiş, biçimden çok içeriğe yoğunlaşan bir şiir benimsenmiştir. Şehirli toplumun içinden seçilmiş yoksul insanların yaşantılarını ele almaya ağırlık verdiklerinden dolayı çoğu zaman “öyküleme”yi bir şiirleştirme yöntemi olarak tercih edip biçimi göz ardı etmişlerdir. Bu kuşağın bir diğer önemli özelliği ise halk şiirine yaslanmalarıdır. Özellikle Enver Gökçe ve Ahmed Arif gibi isimler, içinden çıktıkları bölgenin insan tipi, duyuş ve söyleyiş tarzının yanında başkaldıran, yiğit kırsal kesim insanlarını öne çıkarırlar (Sazyek, 2007: 469-470). Bu tür kişilikleri öne çıkarmalarına sebep olarak toplumcu gerçekçi şairlerin halkın kahramanını halkta aramak gerektiği mesajı gibi yorumlar getirilebilir.

Bu dönemi ele alırken 1940’lı yıllarda birçok sanatçı yetiştirmiş olan Köy Enstitüleri’ni ve Köy Enstitüleri’nden çıkan toplumcu gerçekçi şairleri de anmak gerekmektedir. Ezici bir çoğunluğu köylü çocuğu olup Köy Enstitü’sünde eğitim görme fırsatı bulmuş olan bu sanatçıların toplumsal ortamla sanatçı, sanatçıyla sanat ürünü arasındaki diyalektik birliktelikten dolayı eserlerinin omurgasını köy ve köylü sorunlarından alması olağandır. Dolayısıyla bu sanatçıların toplumcu gerçekçi anlayışı benimsemesi, bir bakıma kaçınılmazdır. Herhangi bir kuşağa dâhil edilemeyen, Köy Enstitüsü sanatçıları olarak anılan bu isimler, 1950’li yılların sonunda, 1960’lı yıllarda eser vermeye başlamıştır. Bu sanatçılardan şiir konusunda öne çıkan ve toplumcu gerçekçi olarak anılan isimler Mehmet Başaran, Kemal Burkay ve Ali Yüce’dir (Bayrak, 2000: 121-360). Edebiyata şiirle başlayan Talip Apaydın ise öykü ve romanla öne çıkmış, şairliği yalnızca ilk denemelerin amatör şiirleriyle sınırlı kalmıştır.

1940 Kuşağı, Türk edebiyatında Nâzım Hikmet’in takipçisi olmalarıyla ve toplumcu gerçekçi edebiyatın yaygınlaşması açısından önem arz eden bir kuşaktır. 1940’lı ve 1950’li yılların siyasi baskı altındaki atmosferinde sınırlı hareket alanı bulmuş olsalar da kendilerinden sonraki kuşaklar için öncü konumundadırlar. 1960 ve 1970 Kuşağı şairleri, dönemlerinin siyasi ve toplumsal açıdan hareketli günlerinde Nâzım Hikmet ile birlikte 1940 Kuşağı’nı öncü alarak gelişim gösterir ve toplumcu gerçekçi Türk edebiyatı büyümeye devam eder.

1.3.4. 1960-1980 Arası Toplumcu Gerçekçi Şiir

Türkiye’de 27 Mayıs darbesiyle birlikte başlayan süreç, ülkenin Cumhuriyet tarihinin siyasi ve toplumsal bağlamda en hareketli ve sancılı dönemidir. Bu sürecin sanattaki karşılığı da edebiyatla sınırlı kalmayacak şekilde kaçınılmaz olarak genel itibarıyla toplumcu bir anlayış gütmek olur.

1960’lı yıllarda toplumsal gelişmelerin etkisiyle 1940’lı yılların toplumcu gerçekçi şairleri “geri dönüş” coşkusu yaşarken dönemin atmosferinin etkisiyle İkinci Yeni şairleri bile şiirlerinde toplumsal göndermeleri yoğun imgelere yer verirler. Bu yıllarda Nâzım Hikmet’in kitaplarından bazılarının ilk defa, daha önce basılıp yasaklanmış olanların da yeniden basılması, dönemin şairleri üzerinde oldukça etkili olur. Bu durum, dünyada ve Türkiye’de sosyalist hareketlerin yükseliş eğiliminin sonuçlarından biri olarak görülebilir. 27 Mayıs sürecinde daha çok öğrenci kitlelerince benimsenen Nâzım Hikmet vesilesiyle şiir de kendi iç tarihinde hiç olmadığı kadar “politize” olurken siyaset de bundan payını alır. *Yön* ve *Yeni Dergi*’den sonra bu dönemde güncel siyaseti izleyen *Ant*, *Türk Solu*, *Forum* gibi dergilerde edebiyat ve sanata yer verilir. 1940 Kuşağı şairleri *Türk Solu* gibi dergilerde bir geri dönüş başlatırken dönemin *Değişim*, *İmece*, *Ataç*, *Yaşamak*, *Şiir Sanatı*, *Dost* ve *Soyut* gibi edebiyat dergilerinde de toplumsala yönelik eğilimleri okunabilmektedir (Abacı, 2023: 141-143).

Murat Belge’ye göre 27 Mayıs darbesine kadar olan süreçte Türkiye’de sol, yoksuldan ve yoksundan yana olmak şeklinde, kurallı bir şey olmayan, Atatürkçülüğü de kapsayan bir görüştür. Dönemin atmosferine Marksizm’in yerleşmesi de eklenince asıl sol doğmuş olur:

Ancak, 1960’ta 27 Mayıs olduktan sonra genel olarak aydınlar arasında “sol” hegemonya perçinlendi. Ayrıca, sol da “Marksizm” olarak anlaşılır oldu. Marksistlerin Marksist olmayan solu “ütopik” olarak küçümsemesi Türkiye aydınları arasında da genel kabul gördü. Bu, 1980’e kadar pek bir değişim göstermeden böyle devam etti (2022: 349).

Her ne olursa olsun, 1960’tan geriye doğru yirmi yıllık süreç, sol için oldukça zor geçen bir zaman dilimidir. Nâzım Hikmet hapse atılıp çıkınca da kaçmak zorunda kalmış, Sabahattin Ali öldürülmüş, Rıfat Ilgaz cezaevleri ile sanatoryum arasında yıllar geçirmiş, A. Kadir hapsin ardından sürgün edildikten sonra işsiz ve aç bırakılmış, Ahmed Arif ve

Enver Gökçe korkunç işkenceler görmüştür. 1940 Kuşağı'nın gördüğü bu muameleler, sol aydınları 27 Mayıs darbesine kadar sindirmiştir. 1961 Anayasası, yirmi yıllık baskıcı uygulamalar sonlanmış, eski kuşak şairler genç şairlerle birlikte şiirlerini özgürce yayınlama fırsatı bulmuştur. Aynı yıl kurulan Türkiye İşçi Partisi üyeleri arasında eski ve yeni pek çok şair de yer almıştır. Dünyadaki 68 Hareketi Türkiye'de 1960 yılında başlamış ve 1980'e kadar sürmüştür. Bu dönemde şiir hayatına katılan yeni kuşak şairler, Türkiye ve dünyada yeni filizlenen bu hareketin farkına varıp yeni ruhun şiirlerini yazmaya çalışırlar. Bunların başında Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel gelir. Onlara dönemin ruhunu şiirlerinde yansıtan ve 1960 Kuşağı şairleri olarak anılan Özkan Mert, Egemen Berköz, Süreyya Berfe, Refik Durbaş, Eray Canberk, Sennur Sezer, Aydın Hatipoğlu ve Afşar Timuçin katılır. Bu yıllarda kitapları çıkan Hasan Hüseyin Korkmazgil, Gülten Akın, Ahmet Oktay, Can Yücel ve Ülkü Tamer gibi isimler de dönemin toplumcu gerçekçi şairleri olarak önemli çıkışlar yaparlar. Bu kuşağın önemli özelliği, her kuşak kendisinden bir sonrakini etkilerken 1960 Kuşağı'nın İkinci Yeni'ciler üzerinde etkili olmasıdır (Fişekçi, 2023: 29-34). Bu etkide elbette dönemin hareketli atmosferinin de payı göz ardı edilmemelidir.

Dönemin birçok edebiyatçısıyla birlikte 1960'lar, 1960 Kuşağı şairlerini de etkileyen pek çok toplumsal olayın yaşandığı hareketli yıllardır. 1960 yılında Meclis Tahkikat Komisyonu Yasası'na karşı çıkan öğrencilerden Turan Emeksiz'in öldürülmesi, bu olaylardan ilkidir. Turan Emeksiz, başta Nâzım Hikmet olmak üzere 1940 Kuşağı şairlerinden A. Kadir ve Enver Gökçe'nin şiirlerinde yer alır. 1963 yılındaki Kavel grevi, aynı adla Hasan Hüseyin Korkmazgil tarafından kitaplaştırılır. 1967 yılında öldürülen Küba Devrimi'nin öncülerinden lideri Che Guevara için Arif Damar, Enver Gökçe ve Ataol Behramoğlu tarafından şiirler yazılır. 1968 yılında 6. Filo'nun İstanbul'a gelmesiyle eylem yapan öğrencilerden Vedat Demircioğlu'nun öğrenci yurdundan atılarak öldürülmesi, Şükran Kurdakul ve Behçet Aysan'ın şiirlerine yansır. 6. Filo'nun bir sonraki gelişi 1969 yılında olur ve bu gelişme, Türkiye tarihine "Kanlı Pazar" olarak geçecek olaya sebep olur. DİSK ve öğrencilerin katılımıyla gerçekleştirilen yaklaşık 35 bin kişilik mitingde Taksim'e yürüdüğü esnada, gericilerin taşlı ve sopalı saldırılarına uğrayan kalabalıkta iki kişi ölürken yaklaşık iki yüz kişi yaralanır. 1970'li yıllara damgasını vuracak olan devrimci gençlerden Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının tutuklulukları bu dönemde başlar. 1969 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi öğrencisi

Taylan Özgür, Beyazıt'ta polis tarafından vurularak öldürölür (Sezer, 2008: 26-58). Bu olay ve gelişmeler, yalnızca Türk tarihine değil, edebî tarihe de işlenerek ilerler ve bu bağlamda dönemin birçok eseri, belgesel niteliği taşır.

1960 Kuşığı'nın 1940 Kuşığı'ndan yeterince etkilendiğini söylemek, 1940 Kuşığı'nın siyasal baskılar nedeniyle özgürce gelişme ve yayılma fırsatı bulamamasından dolayı zordur. Çünkü 1940 Kuşığı da eserlerini 1960'lı yıllardan sonra yayımlama fırsatı bulmuş ve bu iki kuşak birbirine eklemlenerek aynı dönemde gelişim göstermiştir. Fakat belirtmek gerekir ki, 1960 Kuşığı 1940 Kuşığı'na, İkinci Yeni'nin Türk şiirine getirdiği yeniliklerin de etkisiyle eleştirel bakmıştır (Canberk, 2001: 106-107). Esasen Garip akımı ile 1940 Kuşığı arasında yaşanan etkileşimin 1960 Kuşığı ile İkinci Yeni akımı arasında da tekrar ettiğı, her iki poetik anlayışın da birbirini etkileyerek katkı sağladığı görölmektedir.

1970'li yıllara gelindiğinde *Halkın Dostları* dergisinde, Nâzım Hikmet'in "Putları Yıkıyoruz" yazısının başlığından ilhamla "Gerici Sanata Hücum" başlığıyla çıkan imzasız bir yazıda, toplumcu şiirin o döneme kadar Nâzım Hikmet ve Ahmed Arif dışında gereğince yükseltilemediğı iddia edilir. Tarihi kendileriyle başlayan bir şiir kurduklarını iddia eden bu yazının iki sahibinden biri, derginin kadrosunda da yer alan İsmet Özel'dir. 12 Mart sürecinden sonra dönüşen fikirleriyle şiirlerini *Diriliş* dergisinde yayımlamaya başlayan İsmet Özel, bu tavrıyla tarihi kendisiyle başlayan şiire özgün bir çizgi kazandırmıştır. Bu dönemde dünyadaki ve Türkiye'deki sosyalist hareketlerde bölünmeler çoğalırken bu bölünmelerin de edebî kümelenmede etkisi olmuştur. Buna karşın sosyalist şiiri derinleştirme ve o döneme dek "politik" olan şiiri "poetik"leştirme kaygıları güden kimi isimler, düzyazılarıyla boy gösterir. Bunlar *Birikim* dergisini çıkaran Murat Belge ve Can Yücel ile Ahmet Oktay olur (Abacı, 2023: 144-145). Bu isimlerin toplumcu gerçekçi şiire olan poetik yaklaşımları, günümüzde önemini koruyan tespitler içermesi bakımından dikkate değerdir.

Diğer yandan 1960'lı yıllarda süren siyasal ve toplumsal hareketler sonucunda, 1971 yılında "partiler üstü" yeni bir hükümet kurulmasına dair muhtıra verilir. Muhtıranın ardından aralarında Yaşar Kemal ve Sevgi Soysal gibi isimlerin de bulunduğu pek çok aydın gözaltına alınır. Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu (THKO) davasından yargılanan Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan'ın idamları, toplanan yirmi iki bin imzaya

ve yurtdışından yapılan girişimlere rağmen kesinleşir. Deniz Gezmiş'in hapisshanededen arkadaşı Erdal Öz, idamları engellemeye çalışanların öncülerinden biridir. Fakat o süreçte idamları engellemeye çalışan solcu gençler, türlü işkencelerden geçer ve kimi zaman bu işkencelerde ölürlür. Nihayetinde 6 Mayıs 1972 tarihinde, Türkiye'de gençlik ve sol hareketinin en önemli isimlerinden biri olan Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan idam edilirler (Sezer, 2008: 71-77). İdamları ve yargılandıkları dava uzun zaman tartışma konusu olur. Nihat Behram'ın *Darağacında Üç Fidan* adlı eserinde hukuk camiasının çeşitli isimlerinden derlediği yazılarda bu üç gencin idamlarının ve hatta yargılandıkları davanın herhangi bir hukukî dayanağı olmadığı, 12 Mart döneminin sayısız hukukî olmayan gelişmelerinden biri olduğu, gerekçelerle açıklanır (Behram, 2008: 140-190). Ne olursa olsun, bu gençlerin idamı hem gençlik hareketini hem de edebiyatı etkiler. 12 Mart'ın idamları, toplumcu gerçekçi şairlere ilham olmuş, Attilâ İlhan'ın "Mâhur", Can Yücel'in "Mare Nostrum" adlı şiirleri başta olmak üzere Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan adına bugüne kadar pek çok eser kaleme alınmıştır.

"1970 Kuşağı" adlandırmasıyla bu dönemin şiirini bir kuşak çerçevesinde değerlendiren Mehmet Yaşar Bilen'e göre belirli bir tarihsel ortamda oluşmuş, tarihsel ve toplumsal birlikteliğin yanı sıra dünya görüşü doğrultusunda temel çizgilerini oluşturmuş bu şairler "kuşak"tır. Bu yılların önde gelen şairlerinden Veysel Çolak, Ahmet Ada, Ahmet Telli, Hüseyin Yurttaş, Ahmet Özer, Adnan Yücel ve Özkan Mert ile toplumcu şiiri tartışan yazar, 1970'lerde gelişen şiiri konumlandırmaya çalışır. Buna göre 1975 yılına kadar toplumcu şiirin temelini siyasi ve trajik yaşantı oluşturmuş, şairler genellikle yaşananları şiirine taşımışlardır. Aslolan hayatta toplumsal ve insani olandan yana tavır koyan toplumcu şairler, ancak 1970'li yılların ikinci yarısından sonra şiirde ikinci plana attıkları estetik düzey üzerine eğilebilmişlerdir. Bu yılların toplumcu şiiri, yine genel itibarıyla Nâzım Hikmet veya onun çizgisinden ilerleyen 1940 Kuşağı şiirini kaynak alsa da estetik düzeyde onları aşmayı başarmışlardır (Bilen, 1985). Bu durum da aslında 1940 Kuşağı'ndan bu yana 35-40 yıllık süreçte, toplumcu gerçekçiliğin toplumsal dönemlerle birlikte poetik anlayışların da etkisiyle oldukça yol katettiğini göstermektedir.

1960-1980 yılları arasında görece özgürlük ortamında bir sıçrama gösterebilen toplumcu gerçekçi şiir, 1980 darbesiyle birlikte bu yıllardaki ivmeyi yakalayamasa da varlığını sürdürebilmiştir.

1.3.5. 1980 Sonrası Yeni Toplumcu Gerçekçilik Çizgisi

Türkiye'nin toplumsal, siyasi ve kültürel tarihini ciddi derecede etkileyen ve dönüm noktalarından biri olan önemli bir tarih de 1980 yılı olmuştur. 12 Eylül askerî darbesi tutuklamalar, işkenceler, idamlar ve faili meçhul cinayetleriyle toplumsal yaşamı önemli ölçüde baskılarken kültürel hayat da bu korku atmosferine göre şekillenmiştir. Sanatta yeni akımların ve anlayışların gelişim göstermesi ve popüler kültürün medya iletişim araçlarıyla yaygınlaşması da farklı bir neslin doğmasına yol açmıştır.

Henüz on yıl öncesinde 12 Mart muhtırasıyla sarsılan halk, ekonomik, politik ve ideolojik buhrandan çıkamamışken tüm beklentileri paramparça eden ve kesintiye uğratan bir müdahaleyle karşı karşıya kalır. Toplumsal kesimlerin umutsuzluk dalgasını dağıtabilmek için ise bir dizi yeni ekonomik ve kültürel “narkotik”ler devreye sokulur (Oktay, 2004: 71). Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak* adlı eserinde o yılların atmosferini şöyle açıklar:

Geçmişe olan ilgi artmıştı artmasına, ama geçmiş denen şey de tarihsel yükünden arındırılmış bir pop tarihe dönüşmüştü çoktan. Dilin politik yükümlülüklerinden kurtulup kendini bir oyun olarak tarif edebildiği yıllardı 80'ler, ama aynı zamanda keyfileştiği, nedensizleştiği, kendi kendinin nedenine dönüştüğü yıllar. Bütün bunlar edebiyatı da yakından ilgilendiriyor: 80'lerde kendi özerk ilkelerini arıyordu edebiyat, ama diğer yandan o da tıpkı özel hayatın kendisi gibi özerkliği tehlikeye atan basınçlara, en başta da piyasanın bildik basınçlarına maruz kalmıştı (Gürbilek, 2001: 10).

1980 sonrasının öne çıkan özelliklerinden biri de depolitize olan veya edilen kitlelerin hızla kültürel ürünlere yönelmesi olmuştur. Bu yıllarda bir çeviri patlaması olmuş, bilimsel ve felsefi ağırlıklı metinlerde ciddi ölçüde çeşitlenme yaşanmıştır. 1980 sonrası şiir de 12 Eylül darbesinin açık veya örtük etkileriyle, baskı düzeninin kültürel, siyasal ve ruhsal dayatmaları veya motivasyonları bağlamında oluşmuş bir şiirdir. Bu atmosferin etkisiyle suskunluk dönemine giren toplumcu şiir, 1980'lerin başından ortalarına dek bir bocalama yaşar. 1980'lerin ortalarından sonra ise hem toplumcu şairlerin hem de nitelikli kitapların sayısında ciddi artış olur. Dönemin toplumcu şairleri olarak kabul gören isimleri şunlardır: Ahmet Erhan, Salih Bolat, Emirhan Oğuz, Orhan Alkaya, Nevzat Çelik, Hüseyin Haydar, Akif Kurtuluş, Şükrü Erbaş, Tuğrul Keskin, Ali Asker Barut (Oktay, 2004: 71-73; Asiltürk, 2013: 332).

1970’li yılların başında güncel göre şekillenen ve yaşananların yazıldığı şiir, 1970’lerin sonlarına doğru başlangıçtaki siyasallaşmanın sonuna yaklaşır. Kendi içerisinde tepkiler doğuran şiir, 1980 sonrasında yönsemelerin baş göstermesiyle sonuçlanacaktır. Geriye dönüp kendinden önceki ürünlere ve kendi ürünlerine bakan şair, kendini irdeleyerek bu çıkmazdan kurtulmaya çalışmalıdır (Doğan, 1993: 101-103). Bu arayışlar ve özümsemeler, 1980 sonrası şiirinde farklı yönelimlere yol açarken toplumcu şiirin de yeni takipçilerini ortaya çıkarır.

1980 sonrası toplumcu şiirin aldığı eleştirilerin en önemlisi, çağın şiiri olması ve bu doğrultuda kendini geliştirmesi gerektiğidir. Artık himayesine sığınacakları politik öncüler devri bitmiş, çağdaş biçimde, tarihsel ve toplumsal yeni gelişmelere koşut olarak güncellenme dönemi başlamıştır. Bu döneme kadar politik boyut tarafından bastırılan poetik boyut, bir sorun olarak görülmeli ve aşmak için çabalanmalıdır. Toplumcu gerçekçilerin de kuramsal bilgi üretmeye 1980’lerden sonra başladığı düşünüldüğünde bu sorunlar ortadan kalkacaktır. Çünkü aranan şey “birikimci” ve “toplumcu” yeni bir şiirdir (Gündüzalp, 2011: 152-159). Bu dönüşüm arzusunun sebebini 1980’li yıllarda ülkede yaşanan hızlı değişimlerle, popüler kültürle birlikte klişeleşme ve değersizleşme kaygısıyla açıklamak mümkündür.

Ahmet Oktay’a göre 1980 sonrasında militan tavırdan ziyade öykülemeci olmayı tercih eden, yalın söyleyişi öne çıkaran ve içrekçi öğelerden uzak duran bir toplumsalcı şiir doğmuştur. *Broy* dergisi çevresinde “Yeni Bütün” adıyla bir hareket oluşturmaya çalışan toplumcu şairler, bu girişimlerinde başarısız olsalar da kendi dünya görüşlerini değişik biçim ve biçemlerle dile getirmeye çalışmışlardır. *Üç Çiçek* ve *Poetika* gibi dergilerde her türlü görüşten dönemin yazarları, kendi kişisel görüşünün şiiriyle boy gösterir. Bu dönemin toplumcu şairlerinin benimsediği isim, zaman zaman “üçüncü sınıf kopyaları” olmakla suçlandıkları Ahmed Arif olmuştur. Fakat Oktay, bu şairlerin Ahmed Arif, Hasan Hüseyin Korkmazgil gibi etki alanları oldukça geniş olan şairlerden hiç esinlenmedikleri ve etkilenmediklerini, şiirlerini modernist poetikalar doğrultusunda şekillendirdiklerini ifade eder (2004: 76-83). Nitekim bu şairlerin şiirlerine bakıldığında sınırlı bir politik birliktelik haricinde şekil ve üslup olarak birbirlerinden ve önceki kuşaklardan oldukça farklı bir çizgide oldukları söylenebilir.

1980 sonrası şiirin yaygın anlayışı ve eğilimi imgecilik olmuş, toplumcu gerçekçi şairler de önceki kuşakların katı gerçekliğinden uzaklaşma çabasında olmuşlardır. Bu

durum hepsi için geçerli olmasa da gerçekçilikle birlikte yer yer imgeyi öne çıkaran şairler olmuştur. 1980 Kuşağı içinde toplumcu anlayışın ilk örneklerini veren Ahmet Erhan, başlangıç dönemi şiirlerinde öyküleme tekniğinin izleri görülse de sonrasında imgeyi önemseyen Salih Bolat, şiirlerinde toplumcu bakışla bireyin dünyasının iç içe olduğu, çağrışım gücü yüksek bir imgeselliğe yaslanan Akif Kurtuluş ve tarih metinlerini andıran anlatımların yanı sıra imgeci anlayışa yaslanan Orhan Alkaya bu şairlerdendir (Asiltürk, 2013: 474-476). Bu poetik kaygılarda ve imgeyi önceleme arzusunda, dönemin önceki kuşaklara göre görece daha az hareketli atmosferinin ve edebî ürünlere daha az yapılan müdahalelerin ilgisini göz önünde bulundurmak gerekir.

Nâzım Hikmet ile birlikte Türk edebiyatına giren toplumcu gerçekçi anlayış, 1980 sonrası şiirde de kendine yer açarak günümüze dek uzanmış ve varlığını korumuştur. Bu süreçte kuşaklarla birlikte ortaya çıkan, içerikte ortak, biçimde özgün şiir anlayışları ve güncellenen toplumsal tarihler, toplumcu gerçekçi şiiri zenginleştirerek ilerletmiştir. Yaklaşık bir asırlık geçmişiyle Türk edebiyatının en geniş anlayışlarından biri olan toplumcu gerçekçilik, farklı sanat dallarındaki örnekleriyle de özgün ve dikkat çekici konumunu muhafaza etmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

GÜNEŞİN MITLERDEN EDEBİYATA UZANAN YOLCULUĞU

2.1. Arkaik Anlatılarda Güneş

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneşin yansımalarını görebilmek için güneşin insanlığın varoluşundan beri söylenegelen anlatıları, kültürel yansımaları, inanışları ve sembollerıyla temellendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda güneşin kozmik bir varlık, tanrısal bir figür, ısı ve ışık kaynağı, iktidar sembolü veya eril/dişil ilk kimlik olarak şekillenmiş zengin anlatılarına değinmek önem arz etmektedir.

Mircea Eliade'ye göre dünyada var olan her şeyde olduğu gibi kozmik nesnelerin de bir tarihi vardır ve nesneler bu tarihle gerçek ve anlamlı hâle gelir:

Dünya'nın varoluşu, tanrısal bir yaratma eyleminin sonucudur; yapıları ve ritimleri de Zaman'ın başlangıcında olup biten olayların ürünüdür. Ay'ın kendi mitsel tarihi, ama aynı zamanda Güneş'in de, Sular'ın da, bitkilerin ve hayvanların da kendi mitsel tarihi vardır. Her kozmik nesnenin bir "tarih"i vardır. Bu da onun insanla "konuşabilecek" güçte olduğu anlamına gelir. Nesne, kendisinden, en başta da "köken"inden, en eski olaydan (sonucunda kendisi var olmuştur) söz ettiği için de gerçek ve anlamlı duruma gelir. Artık bir "bilinmeyen", saydamsız, anlaşılmaz ve anlamdan yoksun, kısacası, "gerçekdışı" olmaktan kurtulmuştur. İnsanın Dünyası'yla aynı olan "Dünya"ya katılır (Eliade, 2016: 192).

Var olan her şeyin bir köken anlatısına sahip olması, kişinin varoluşunun anlamına inanması ve aidiyet hissi için gereklidir. Bu temel ihtiyaçtan yola çıkılarak oluşturulan köken anlatılarının en önemlilerinden biri, insanın gücünün, kavrama yetisinin ve ulaşabilirliğinin ötesinde olan güneştir.

Eski dönemlerde güneşe tapınmanın tüm insanlık tarafından bilindiğine inanılmış, ilk mit incelemelerinde bu tapınmalara ait izler de bulunmuştur. Fakat 19. yüzyıldan sonra araştırmalar yapan etnologlardan sonra güneşe tapınmanın dünyanın belli bölgelerinde var olduğu ortaya çıkmıştır. Güneş tapımı olarak adlandırılan eylem ancak Mısır'da, Asya'da ve eski Avrupa'da bir gelişim gösterebilmiş, Mısır'da gerçek bir atılım gerçekleştirmiştir (Eliade, 2003: 140). Bununla birlikte güneş, toplumlar ve kültürlerde

yalnızca tapınmayla var olmamış, bir güç kaynağı olarak pek çok değerin sembolü olmuş ve çeşitli şekillerde kültürel anlamını korumuştur. Güneşin toplumlardaki inanç ve inanç dışı yansımalarına ve sembollerine göz atmak, onun başlangıçtan günümüze geçirdiği serüvenin bir nebze kavranmasına katkı sağlayacaktır.

2.1.1. Pagan İnanışlarda Güneş

Bir tapınma aracı olarak güneş, kozmik varlıklarla iç içe yaşamlarında pagan toplumların temel inanışlarından biri olmuştur. Akşam battıktan sonra sabah tekrar doğması, verdiği ısı ve ışığın yaşamın kaynağı olması, ay ile birlikte olan döngüleri ve tutulmalar, ilkel insanlarda bir gizem yaratmış ve onları kaynağını aramaya itmiştir. Bu vesileyle oluşan mitlerde güneş, başta dünyanın ve canlıların yaratıcısı olmak üzere pek çok farklı biçimde işlenmiş, felaketler ve kıyamet de onun varlığı, yakınlığı ve uzaklığı ile birlikte düşünülmüştür. Dolayısıyla güneşin kozmik gücü sebebiyle tanrı veya bir tapınma aracı olarak insanlığa ve anlatılara katkısı, yeryüzündeki birçok varlıktan daha önemlidir.

2.1.1.1. Tanrı Olarak Güneş

Genellikle ay ile birlikte mitlerde yerini alsada güneş, kozmik varlıklar arasında bir tapınma aracı olarak en sık karşılaşılan ve en zengin anlatılara sahip olan yıldızdır. Yaşamın temel kaynaklarından biri olması sebebiyle insanlık, var olduğu günden beri hayatını güneşe, onun döngülerine, hareketlerine ve onun aracılığıyla oluşturulan zaman dilimine göre düzenlemiştir. Canlıların yaşamına bu derece etki eden bir varlığın ilkel dönemlerde tanrı olarak tasavvur edilmesi şaşırtıcı olmasa gerektir.

Güneşe tapınmanın ne zaman ve nerede başladığını bilmek mümkün olmasa da William Tyler Olcott, bu konuda en akla yatkın tezin Mezopotamya’da eski bir krallık olan Kalde olduğunu ifade eder:

Otoriteler güneşe tapınmanın ortaya çıktığı yer konusunda pek hemfikir değiller, fakat muhtemelen en iyi argüman güneşe tapınmanın doğduğu yerin Kalde olduğu iddiasıdır, çünkü göksel cisimlerin hareketlerini ilk gözlemleyenler Kaldelilerdir ve eski zamanlarda astroloji Kalde’de gelişmeye başlamıştır. Kaldelilerin taptığı başlıca tanrılar göksel varlıkların kişileşmiş hâlleriydi (2021: 94).

Türklerin Hiung-nu’lardan devraldıkları güneş (kūn) kültü, oldukça eskilere dayanır ve Türkler için ay kültüründen çok daha önemlidir. Yaşamın ana kaynağı oluşu Türkler tarafından güneşin dışıl algılanmasına yol açmıştır. Çünkü güneş, ayın ortaya çıkmasını sağlar ve onu ışınlarıyla aydınlatır. Ay gibi güneş de insanların hayatlarına müdahale ederek imparatorluk kuruculara ve kahramanlara hayat vermeyi amaçlar. Güneşe tapınma Türklerde sırasıyla doğan güneşe, pırıl pırıl parlayan güneşe ve batan güneşe şeklinde bir ritüelde ilerlemiştir (Roux, 2011: 94). Bazı Türk halklarında güneş, tanrıların en büyüğü olarak görülürken ay ise uğursuzluk unsuru sayılmıştır. Kimi zaman Gök Tanrı inancıyla karıştırılarak anlatılsa da Cengiz Han’ın güneşe doğru dönmüş durumda tanrıların onuruna yere şarap döküp dua ettiği de söylenceler arasındadır. Kitan halklarında hükümdarın emriyle sıradan halkın güneş, ay, dağ ve ejderha resimleriyle süslenmiş ipek kıyafetlerin giymesinin yasaklanması ve Uygurlarda üzerinde güneş ve ay desenlerinin olduğu giysilerin varlığı, bu desenlerin kraliyete özgü olduğunu göstermektedir. Kubilay döneminde büyük hanlığın ay ve güneş desenli bayraklarından söz edilir. Bu bahsin doğruluğunu *Oğuzname*’de geçen “Güneş bayrağımız olsun!” ifadesiyle kanıtlamak mümkündür. Selçuklular döneminde de ay ve güneş, birçok sanat eseri ve mimari yapıda sembol şeklinde yerini alır. İslâm dünyasında çok sayıdaki temsilde güneşin ışınlarla çevrili insan kafalı yuvarlak bir şekil hâlinin Türk inançlarından geldiği düşünülmektedir. İslâm topraklarında öne çıkan çizimlerden biri de, sonrasında İran’ın arması hâline gelecek olan bir arslanın sırtına yerleştirilmiş güneş temsidir. Güneş ile arslanın birleştirilmesi astronomiden ziyade efsanevi bir kökene sahiptir (Roux, 1994: 105-106). Arslan’ın sarıya yakın rengi, kafası ve kafasının etrafındaki yeleleri, güneş ve güneşin etrafına saçtığı ışık düşünüldüğünde ona fiziken benzeyen tek hayvan olduğu söylenebilir.

Altaylılar, yıldızların ve özellikle de güneş ile ayın insana benzer hayatlara sahip olduğunu düşündükleri için onların hareketlerini bugün hâlâ kullanılan, canlı varlıklara özgü ifadelerle tanımlamışlardır. Güneş ile ayın ortaya çıkışı “doğmak” fiiliyle, canlı bir varlığın dünyaya gelişinde kullanılan bir ifadeyle anılmıştır. Buna karşın Altaylılar, güneş ve ay yeryüzünden ayrıldığında “doğmak” fiilinin zıt anlamlısı olan “ölmek” fiilini kullanmamışlar, onların öldüğünü düşünmemişlerdir. Onun yerine “gömülmek” anlamına gelen “batmak” ifadesini kullanarak bu aşamada güneş ve ayı canlı varlıklardan daha ulvi bir yerde konumlandırmışlardır (Roux, 1994: 107). Bu ifadelerin yerleşmesinde güneşin

ve ayın yavaş hareketlerle yeryüzüne çıkıp kaybolması ve özellikle “batmak” fiilinin denizin üzerinden kaybolan güneş ve ay için “suyun içinde batmak” anlamında kullanılmasında etkili olduğu ihtimal dâhilindedir.

Hristiyanlıktan önce Urfa’da (o dönemki adıyla Harran) Asur halkının inanç ve geleneklerinin bir devamı olarak güneş kültünün ağırlığı hâkim olmak üzere ay ve diğer gezegenlere de tapınılmaktadır. Kente vali olan Roma ordusu komutanlarından Barşamaş’ın adı Şamaş güneş tanrısından hareketle Asurcada Güneş’in Oğlu anlamını taşır. Harranlılar yedi gezegene ve yedi yıldızla tapındıkları gizli bir din kurmuşlardır. Bu dinin güneş kültü o bölgede varlığını yakın geçmişe kadar devam ettirmiştir. Mardin’de Tur Abdin bölgesinde ve çevresinde 18. yüzyıla dek süren güneş tapınımının İran kökenli Şemşiyye tarikatından geldiği düşünülmektedir. Adına “şemşiyyeh” veya “lambda söndürenler” denilen tarikate göre ateş ve kilisede üç kere mum yakıp söndürme kültüyle öne çıkar. Bu dönemde Hristiyanlığa bağlanan kültte Asurluların torunları Süryaniler, 19. yüzyıla dek eski inanışlarını gizli olarak devam ettirmişlerdir. Bunu bölgedeki tapınaklardan gözlemlemek de mümkündür. 5. yüzyılda inşa edilen Dayrulzaferan manastırı güneş tapınağı üzerine kurulmuştur. Mor Gabriel, Sarı köyü kilisesi ve Mor Yuhanna kilisesinin duvarlarına oyulmuş güneş sembol ve kabartmaları, bölgede Hristiyanlığın ilk dönemindeki güneş kültünün ağırlığını ortaya koymaktadır. Ayrıca bölgede hâlen yaşayan Süryaniler ve Yezidiler arasında güneş kültü varlığını sürdürmekte, güneş tapınağı üzerine kurulu Dayrulzaferan manastırı Yezidilerin önemli hac yerlerinden biri olarak yılın belirli zamanlarında ziyaret edilmektedir. Yine Irak’taki Şeyh Şems türbesinin yapım tarzı da Yezidilerin güneş kültüne göre tasarlanmıştır. Yezidilerin günlük ibadetleri de güneşle ilgili olup güneş doğarken, güneş tam tepedeyken ve güneş batarken yönlerini güneşe dönerek dua etmek şeklindedir (Sever, 1993: 27-86).

İran mitolojisinde güneş, Hûrşîd adıyla Mezdiyesna tanrılarından biridir. Zerdüştinin kutsal kitabı olan Avesta’da “aydınlık ve şefkat meleği” şeklinde anılır ve eski zamanlardan beri birbirlerine benzer özellikleriyle bilinen Mihr’den ayrı tutulur. Hûrşîd, yedi kutsal gezegeniyle birlikte ebedi varlıklardan biri sayılır. Güneş ışığı, ısı ve sonsuz faydalarının insan hayatındaki gerekliliği, olmazsa olmaz gerekçeleri sebebiyle önemli bir varlıktır. Avesta’da her şeyi bilen ve her şeye gücü yeten en büyük tanrı olan ve iyilik tanrısı olarak geçen Ahura Mazda’nın bir diğer karşılığı da Müşteri (Jüpiter)’dir. Ahura

Mazda güneş görünümündeki heykelle simgelendiği gibi bazen de güneş Ahura Mazda'nın gözü olarak betimlenir (Yıldırım, 2008: 59, 392). Güneş, bilge tanrı Ahura Mazda'nın sembolü olduğu gibi “ateş” ve “ocak” da güneşin yeryüzündeki parçalarıdır. Isı ve ışık insana iyilik ve canlılık temin ederken karanlık ve soğuk da insan faaliyetlerine engel olan, kötülük sembolleridir. Bu sebeple yanan ocağın etrafına ısı ve ışık yaymasından dolayı karanlığın ve dolayısıyla kötülüğün ocağın yanına yanaşması mümkün değildir. Bununla birlikte nasıl Ahura Mazda'nın güneşi yeryüzündeki varlıkların tamamına eşit bir biçimde ısı ve ışık şeklinde yayılıyorsa, insanın da insana ve diğer canlılara eşit bir biçimde sevgiyle yaklaşması, doğaya ve canlılara zarar vermemesi öğütlenir. Zerdüşt dininin en önemli doktrini budur (Korkmaz, 2010: 46-47).

Ateşin ve güneşin kutsallığı ile bunlara ilişkin gelenekler, başlarda sadece inanç vasfındayken Zerdüşt dini ile birlikte yayılır. M. Ö. 5. yüzyılda Anadolu'da gelişen doğacı felsefe doktrini ile ateşi varlığın kurucu ilkesi (arkhe) kabul eden Herakletios'ta Zerdüşt inançlarının izi görülmektedir. Hristiyanlık ve Müslümanlıkta güneşe ve ateşe duyulan saygının kökeni de yine bu inanca dayanmaktadır. Güneşin yeryüzündeki temsilcisi sayılan ateş ve ateşin yakıldığı ocaklar, Zerdüşt dininin tapınaklarıdır. Adına “ateşgede” denilen bu tapınaklarda halk, rahipler eşliğinde ibadetlerini yerine getirirler (Korkmaz, 2010: 48-51). Ateşin ve ocağın kutsallığı farklı coğrafyalarda yayılmakla birlikte ateşle ilgili kimi meslekleri kutsal saymaya kadar gider. Mısır ve Hindistan'da olduğu gibi Çin inancında da çömlekçilik kutsal bir meslek sayılır ve yaratıcı da bir çömlekçi olarak tasavvur edilir. Buna göre tezgâhında güneş ve ayı, erkek ve kadını elleriyle dönüştürmüştür (Mackenzie, 1996: 26). Bu anlatılar günümüzde ateşe veya ocağa doğrudan su dökerek söndürmenin tabu oluşuyla Anadolu inanışlarında yaşamaya devam etmektedir.

İran'da doğduğu ve oradan da Avrupa'ya yayıldığı düşünülen Mitra dini de güneşi tanrı kabul eden inanışlardan biridir. Zerdüşt dini öncesinde İran'da doğa öğelerine tapınılır ve elbette gök ile güneş, bu öğelerin başını çeker. Gök tanrısı Varuna'nın oğlu Güneş Tanrısı Mitra'dır. Güneşin oğlu olarak Zerdüşt dininde Yima adıyla anılan ilk insan, İran mitolojisine Cem veya Cemşid olarak geçmiş, adındaki “-şid” ise güneş anlamındaki “Hurşid”i karşılayacak şekilde düşünülmüştür. Ahura Mazda'dan aldığı nasihatlerle ülkesini yöneten İran hükümdarlarından biri olan Cemşid'in aynı zamanda şarabın mucidi olduğuna inanılır. Gece ile gündüzün eşit olduğu günlerde yılda iki defa

olmak üzere İran hükümdarı Cemşid, “âÿîn-î cem” düzenler. Bu ayın içki içilip Güneş’e tapınarak eğlenmekten ibarettir. Kimilerine göre ise bu ayın yılda iki kez değil, her gün Güneş’e yedi kez dönüp içki içilerek yapılır (Korkmaz, 2010: 407-434).

Eski çağlarda Avrupa inanışlarına göre tanrıçanın kutsal sembolü olan aydır. Fakat güneşin batıl inançlarda büyük bir korku yaratması, sene biterken ısını kaybetmediği ve tarlalara su vermeme gücüne sahip olduğuna inanılması, güneşin kutsallığının ayın önüne geçmesini sağlamıştır. Yunan mitlerinde güneşin “her şeyin tanrısı” olarak benimsenmesi, M. Ö. 14. yüzyılda tek tanrılı dini benimseyen kaçak Akhenaton papazlarının yerel kültlere yerleştirmesiyle olmuştur. Nitekim Sophokles’in eserinde, güneşten Trakyalı atlıların sevgilisi olan en yaşlı alev ve tanrıların ve her şeyin atası olarak bahsedilmesi, bu inanışa ait ilk kayıtlardır. Bu durumda güneşin karşılığı olan Apollon’a tek tanrı olarak ibadet edilmesi gerekmiş, bu durum da karşı koymaları ve kanlı bastırmaları beraberinde getirmiştir. Ancak sonrasında rahiplerin Dionysos’u yarı tanrı, ölümsüz güneşi de Apollon şeklinde adlandırması, Dionysos’un hislerin tanrısı, Apollon’un ise bilgeliğin tanrısı olarak benimsenmesine yol açmıştır. Apollon, tarihin yarattığı en bilinen ve en büyük güneş tanrısı olarak bilinmekte, “Işığın Altın Tanrısı” anlamına gelen “Lycius” lakabıyla anılmaktadır (Graves, 2010: 15-140; Olcott, 2021: 45-50). Yunan ve Roma mitolojisinde Apollon’dan önceki güneş tanrısı, “güneşin efendisi” olarak da anılan Helios’tur ve birçok farklı mitte olduğu gibi gökkubbede bir at arabasında güneşi gezdirir. Geceleri ise Helios’un dinlenme vaktidir. Helios gökyüzünden hem tanrıları hem de ölümlüleri izler (Rosenberg, 2003: 33- 49). Tanrının gökyüzünden yeryüzünü izlediği inancı hem pagan dinlerde hem de pagan inanışlarının kalıntısı olarak semavi dinlerde yer alan bir detaydır. Bu sebeple ilerleyen bölümlerde ele alınacağı üzere, başta güneş olmak üzere tanrı figürünün sembolleşmesi göz şeklinde olmuştur.

Mısır mitolojisinde ise güneş kültü, diğer Mezopotamya inanışlarında olduğundan çok daha büyük bir öneme sahiptir. Re ya da Ra adıyla anılan güneş tanrı, Mısır’ın hem ilk kralı hem de her şeyin yaratıcısıdır. Heliopolis (güneşkent), güneş kültünün en önemli merkezidir ve Osiris kültü ile güneş tanrı kültünün birleşmesi bu kentte gerçekleşmiştir. Mısır tarihinde firavunlar, güneş tanrı Re’nin oğlu olduklarına dair hiyerogliflerin bulunduğu tahtlara sahiptirler. Aynı zamanda kimin tahta çıkacağını ve taç giyme töreninin nasıl yapılacağını da Re kültü ile birleşmiş Osiris-Horus anlatıları belirler (Hooke, 2010: 72). Osiris’in babası güneş tanrı Re’dir ve tıpkı Re gibi, kral olduktan

sonra tanrılar dünyasına katılır. Horus'un babası ise Osiris'tir ve güneş tanrının soyundan gelmektedir. Mitlerden hareketle firavunlara da atfedilen özellikler benzer kalmış, bir firavun hem kral hem rahip, hem insan, hem de güneş tanrının oğlu olarak kabul görmüştür. Çünkü Mısırlılar, en başından beri insanın ilahi bir yönü olduğuna ve öldüğünde bu dünyadaki hayatı terk edip başka bir dünyada hayata başladığına inanmışlardır. Bu sebeple kral ve kraliçelerin piramit mezarlarına öbür hayatında kendisine lâzım olacak olan her tür eşyayı gömmüşlerdir. Kral Tutankamon'un mezar hırsızlarının gözünden kaçabilmiş mezarında bulunan heykeller, duvar resimleri, günlük hayatı betimleyen yazılar, mobilyalar, ev aletleri, peruklar, mücevherat, oyuncaklar ve müzik aletleri, bu duruma en iyi örnektir (Rosenberg, 2003: 256-268). Mısır'daki başta güneş kültü olmak üzere bu inanışlar, birçok halkı, inancı ve anlatıyı etkilemiştir. Dünyanın çeşitli bölgelerindeki mitlerin birçoğunda Mısır kültlerinden esintiler bulmak mümkündür.

Öte yandan diğer coğrafyalardan farklı olarak Mısır'da çoklu güneş inancı ve bundan kaynaklı olarak çok tanrılı din olduğu görüşü vardır. William Tyler Olcott bu durumu şöyle açıklar:

Mısırlılar güneşi tanrılaştırırken, ışığı güneşin ısısından ve küreyi ışınlarından ayırarak, onu farklı yönleriyle ele almışlardır. Bu nedenle Mısır'da Güneş'e tapınma çok tanrılıdır ve birçok farklı tanrıya Güneş Tanrısı olarak tapınılır. Böylece, fiziksel küreyi, entelektüel Güneş'i, ısı kaynağı olarak kabul edilen Güneş'i ve ışık kaynağını, Güneş'in gücünü, gök kubbedeki Güneş'i ve dinlenme yerindeki Güneş'i temsil eden Güneş Tanrıları vardı (2023: 97).

Hermopolis şehrindeki bir tapınakta kalıntılarının gömülü olduğuna inanılan Güneş Tanrısı Ra'nın içinden çıktığı kozmik yumurta bulunur. Onun yeniden doğmak için yeraltı dünyasına yaptığı yolculuk, Güneş Tanrısı Ra anlatıları içinde oldukça önemlidir. Wernes nehrinde bir gemiyle yapacağı bu alegorik yolculukta pek çok tanrı Ra'ya eşlik eder. Ra, bu yolculukta birçok tanrıya farklı yetenekler verdiği gibi öleceği sırada yeniden doğarak tehlikeleri atlarmayı başarır. Bu da aslında Mısır'da yaşam ve ölümün süregelen bir döngü olduğu inanışına işaret etmektedir. Ra bu yolculukta aynı zamanda kendi tezahürünü yeraltı dünyasında bir ölü olarak ziyaret de etmiştir. Toplamda on iki saat süren bu yolculuğun sonunda Ra, gemisiyle dev bir yılanın kuyruğundan içeri

çekilir ve Khepri olarak yılanın ağzından yeniden doğar. Bu bağlamda “Yaşam ve ölüm, birinin diğerini meydana getirdiği sonsuz bir döngüdür.” (Hart, 2010: 34-96). Ölüm ve ölümden sonraki yaşamla birlikte yeniden doğma inancı da farklı motiflerle gerek pagan gerekse semavi dinlerde mitleştirilmiştir. Çünkü ölümlle birlikte yok olma düşüncesi, insanın var olma mücadelesini anlamsız kıldığı için bu inanışlar insanları motive etmiştir.

Babil inanışında güneş tanrısı Şamaş, ay tanrısı Sin’in oğludur ve zayıfları, haksızlığa uğrayanları ve gezginleri korumakla mükelleftir. En akıllı ve yetenekli, tüm tanrıların efendisi Marduk, gecelerin yönetimini ay tanrısı Sin’e, gündüzlerin yönetimini ise güneş tanrısı Şamaş’a verir (Rosenberg, 2003: 245-252). Güneş tanrısının çıkıp girmesi için ise gündeğümü ve günbatımı noktalarına kapılar inşa eder. Sabah bu mitik kapılardan dünyaya çıkan güneş tanrısı, geceleyin diğer kapıdan dünyayı terk eder (Heidel, 2000: 23-70). Sümer inanışında ise başlangıçta ay tanrısı Nanna, (diğer adıyla Sin) tanrıların en büyüğü olduğı gibi güneş tanrı Utu’nun da babasıdır. Fakat daha sonrasında güneş, en parlak ışığa sahip olduğı için tanrıların en büyüğü konumuna gelirken ay da tanrıça sayılmıştır. Sümer yaratılış anlatısının bundan sonraki kısmı Babil ile benzerdir. Enlil gökyüzü ve yeryüzünü ayırdıktan sonra göklerin yönetimini ay tanrısı Nanna ile güneş tanrı Utu’ya verir. Sümerlilere ait olan ve Akadca *Gilgamiş Destanı*’nın oluşturulmasında yararlanılan mitoslarla benzerlik gösteren “Gilgamiş ve Diriler Ülkesi” adlı metinde Gilgamiş, “Diriler Ülkesi” denilen ülkeyi aramaya karar verdiğinde dostu ve hizmetçisi Enkidu’nun tavsiyesiyle güneş tanrı Utu’ya danışır. Utu başta bu serüven konusunda Gilgamiş’ı uyarsa da sonrasında hedefine ulaşması için ona yardım etmiştir (Hooke, 2010: 38).

Güneş kültleri, Güney Amerika halklarından İnka, Aztek ve Mayalarda yaygın ve zengindir. “İnti” adıyla tanrıların en önde geleni olan Güneş, İnka halkı açısından büyük bir öneme sahiptir. Peru bölgesinde çok eski dönemlerden beri Güneş, bir tanrı olarak kabul edilmiş ve yerleşik bir inanış hâline gelmiştir. İkinci olarak imparatorluğun kurulmasıyla resmî bir dine ihtiyaç vardır ve bu din imparatoru ve imparatorluğu da sembolize edecektir. Bu anlamda Güneş, hükümdarla özdeşleştirilerek bir hanedan kültü olmasının yanı sıra imparator da Güneş’in oğlu olarak anılmıştır. İnkalar ele geçirdikleri kabilelerin de bu Güneş inanışını benimsemesini sağlamış, bunun için çeşitli önlemler almışlardır. Mağluplar İnti kültünü kendi kültlerine dâhil etmek zorunda olduğı gibi kendi topraklarının bir kısmını da Güneş’e tahsis edilerek tapınak inşa ettirmek üzere

devlete vermek durumundadır. Güneş tapınaklarında Hristiyanlığa benzer bir hiyerarşiyle, rahipler, kâhinler ve hizmetkârlar bulunur. Güneş'in karısı olarak anılan bir kadının otoritesi altında, Güneş bakireleri denilen kızlar vardır ve manastır tarzı yerlerde Hristiyanlıktaki rahibelere benzer hayatlar yaşarlar. Hiyerarşinin üstünde ise imparatorluğun dinsel hayatını yöneten, bir derviş hayatı süren, imparatorun amcası ya da kardeşi olan büyük Güneş rahibi bulunmaktadır (Bonnefoy, 2000: 36-37). Pagan inanışlarla semavi dinlerin iç içe geçmesi durumu, paganlıktan tek tanrılı dine geçen birçok halkta görülmektedir. Anadolu'da şaman inanışlarının İslâm diniyle özdeşleştirilerek günümüzde hâlen sürdürülmesi, bunun dikkate değer örneklerinden biridir.

Aztek öncesi kültürlerden biri olan Tolteklerde Güneş tanrısı, Sabahyıldızı ile birlikte anılır ve tıpkı Azteklerde olduğu gibi bir ışın demetinin ortasında resmedilir. Sembolü ise Aztek krallarının alınlarına bağladıkları bantlarda da bulunan “turkuaz yılanlar”dır. Aztekler gökyüzünün on üç, yeraltının ise dokuz katlı olduğuna inanırlar. Onlara göre gökteki on üç katın her birinde bir gökyüzü tanrısı yaşamaktadır. Güneş tanrısı Aztekler için savaşçı bir tanrıdır ve ona günlük hareketinde ölü savaşçıların refakat ettiğine inanılır. Güneşe karşı görevini tamamlayan savaşçılardan erkek olanları, süs kuşlarına veya kelebeğe dönüşerek dünyaya inerken ölü kadınlar korkunç hayaletlere dönüşerek insanları korkuturlar. Aztek mitlerinde yıldızlar, doğduğu zaman güneşi beslemek amacıyla güneşten önce var olmuştur. Kimi anlatılarda dişi olarak geçen ay, bazen yıldızları kovalarken bazen de onlara yardım ederek yeni doğan güneşle savaşır. Kimi anlatılarda ise doğarken ay ve yıldızların saldırısına uğrayan güneş, ateş ve ışını temsil eden silahlarla kendini korumuştur. Bununla birlikte insan kurban etme geleneğinin oldukça yaygın olduğu Azteklerde bu kurbanlar Güneş tanrısına adanır. İnsan kalbini yiyen Güneş tanrısına içleri ve dışları güneş resimleriyle süslü çanaklarda kurban kanı da sunulur. Buradaki amaç, güneşe beslenmesi ve güçlenmesi için insan kanı ve kalbi sunarak onun daima devinimde kalmasını sağlamak ve böylece olası felaketlerin önüne geçmektir. Azteklerin günümüze ulaşan eserlerinden Güneş ve Ay Piramidi, güneşin gökyüzüne çıkışına benzetilerek onun çıktığı yolu kolaylaştırma amacıyla merdiven şeklinde inşa edilmiştir. Azteklerle benzer mitlere ve inanışlara sahip olan Mayalarda da Kinich adında bir Güneş tanrısından söz edilir (Krickeberg, 1998). Güneş kültünün baskın olduğu Mısırlılarla birlikte Azteklerin piramit inşa etmesi de güneşle piramit arasında

kurulan ilişkinin birbirinden bu derece farklı coğrafyalarda vücut bulması bakımından dikkate değerdir.

Hindu mitlerinde birçok güneş tanrısı bulunmakla birlikte bunlardan en önemlileri İndra ve Tvastr'dır. En büyük tanrılardan kabul edilen İndra, on iki güneş arasında sayılır. Geceleri gözden kaybolursa da onu herkes ışınlarından tanır. Çünkü geceleri sudan yapılmış olan ayın dairesine saklanır. Böylelikle İndra gündüzün ve gecenin aydınlatıcısı konumundadır. Bu inanışta güneşe inek denir. İndra ve Tvastra dışında sekiz kıyamet gününde parılayacak olan Adityalarla birlikte Mitra, Aryaman, Bhaga, Varuna, Amsu, Dakṣa ve Vivasvat adlı güneş tanrılarından söz edilir. Bununla birlikte Hindu mitlerinde tanrıların güneşin biçimine girerek evreni yakma güçleri bulunur (O'Flaherty, 1996). Donna Rosenberg, güneşle ilişkilendirilen tanrının Vişnu olduğu mitlerden ve tanrı Vişnu'nun da dünyayı yok etmek için güneş ışınlarına girip suları buharlaştırarak yeryüzünü çölleştireceğinden söz eder (2003: 509-513). *Mahabharata* 'da geçen başka bir mite göre yarı kutsal bir kişilik olan Karna, güneş tanrısı Surya ve bakire prenses Pritha'nın oğludur. Karna, silahlanmış bir şekilde, annesinin kulaklarından birinden doğmuştur. Hz. Musa'nın hikâyesine benzer bir şekilde, bir tahta sandıkta nehre bırakılan Karna, fakir ve çocuksuz bir çift tarafından kurtarılıp büyütülür (Mackenzie, 1996: 233-251).

Uzakdoğu anlatılarından Çin mitolojisinde de birçok inanışta olduğu gibi gök cisimlerine özel ilgi gösterilir ve onların yaşamın kaynağı olduğu düşünülür. Yin ve Şang halklarına ait anlatılarda Şihe güneşlerin, Çangşi ise ayların anasıdır. On güneş doğuran Şihe, oğullarını çok sever ve onları her gün nehirde yıkar. Dönüşümlü görev yapan oğullar, sabahleyin üç pençeli bir kargaya binerek doğudan batıya doğru akşama kadar uçarlar. Akşam olunca batı toprakları Yugu'da dinlenirler ve ardından yine annelerine dönerler. Anlatının ilkel olan üç pençeli karga bölümü, sonrasında Yunan mitolojisinde Apollon'un arabasını çeken dört ata öykünerek altı ejderhanın çektiği araba şeklinde değişir. Bu on güneş, imparator Yao zamanında sırayla değil, hep birlikte gökyüzüne çıkınca bir felaket yaşanır. Dünya sıcaktan kavrulurken ekinler yanar ve kıtlık başlar. Bunun üzerine Gök Tanrı, gökyüzü tanrılarından okçu Yi'yi yeryüzüne göndererek on güneşi taşıyan kartalları okuyla vurdurur. Vurulan kartallarla düşen güneşler Doğu Denizi'ne gömülür ve felaketler son bulur (Lianshan, 2015: 40-127). Çin ejderhalarından en önemli olanı “Altın Ejderha” veya “Sarı Ejderha” adıyla bilinir ve görevinin güneşi

korumak olduğu düşünülür. Aynı zamanda imparatoriçe Nu Kwa, büyük tufandan sonra herkese görevini dağıtıp Kara kaplumbağayı kuzeye yerleştirerek kış mevsiminin, Mavi Ejderha'yı doğuya yerleştirerek bahar mevsiminin, Beyaz kaplanı batıya yerleştirerek sonbahar mevsiminin kontrolünü verirken Kırmızı kuş ile birlikte Altın Ejderha'yı da güneye yerleştirip yaz mevsiminin kontrolünü verir. Çinlilere göre güneşi ve ateşi çağrıştıran sarı ve kırmızı rengi yaşamın ve canlılığın rengi olarak kabul edilir. Çünkü güneş, ateş, su ve toprak ile birleşerek yaşamı vücuda getirmişlerdir. Kâinatın işleyişiyle ilgili olan Yin Yang kuramında Yang, parlak, sıcak ve etkin olan şeylerle ilişkilendirilir ve baş kaynağının güneş olduğuna inanılır. Yin ise edilgin ve soğuk şeylerle, karanlık ve ölümle ilişkilendirilir ve kaynağını aydan aldığı söylenir (Mackenzie, 1996: 130-196). Aslında evrenin iyilik ve kötülükten meydana geldiği, bu iki kavramın sürekli savaş hâlinde olduğu anlatılar hemen hemen tüm inanışlarda var olmuş, yaşam bu iki kavram üzerine kurulmuştur. Semavi dinlerdeki cennet ve cehennem örneği bile özünde iyilik ve kötülüğe dayanmaktadır.

Japon inanışında tapılan başlıca ilahlar, yiyecek tanrısı Toyouke-hime ile güneş tanrıçası Ama-terasu'dur. Onun soyundan geldiği düşünülen başrahip, aynı zamanda bir tanrı olan Mikado'nun ismi "cennetin torunu", varisi "güneşin ağustos çocuğu" ve malikanesi "güneşin ağustos evi"dir. Mikado'lar, güneş tanrıçası Ama-terasu ile birlikte Okyanus Ejderha Kralı'nın torunlarıdır. Tanrılardan Izanagi'nin Hades dönüşü nehirde yıkanırken sol gözünü yıkayınca Ama-terasu'ya, sağ gözünü yıkayınca Tsuki-yomo adındaki ay tanrısına hayat vermiştir. Daha sonra Izanagi'nin emriyle Ama-terasu ve Tsuki-yomo, gündüzü ve geceyi yönetmeye başlarlar. Gündüzle birlikte Izanagi tarafından güneş tanrıçası Ama-terasu'ya "Yüksek Cennet Ovası"nı yönetme emrinin de verildiği anlatılır. Ama-terasu'nun kardeşi Susa-no-wo'ya ise vaat edilen okyanuslar verilmediği için diğer tanrılarla birleşerek kız kardeşini tuzağa düşürmeye çalışır ve onu kendisinden daha büyük bir tanrıça olduğuna inandırmak ister. Böylelikle yaptırdığı aynayı Ama-terasu'ya tutarak onun kendi parlaklığının başka bir tanrıça olduğunu söyleyerek kandırmaya çalışsa da başaramaz. Bu anlatıdan dolayı ayna, güneş tanrıçasının dünyadaki vücut bulmuş hâli olarak kabul edilir ve "güneş ayna" şeklinde anılır (Mackenzie, 1996: 281-317).

Bu mitlerden başka detaylı anlatılara sahip olamasalar da Rus mitlerinde Khors ve Dazhbog adlı güneş tanrılarından söz edilir. Bunlardan Khors tartışmalı olmakla birlikte

Dahzbog'un gökyüzü tanrısı Svarog'un çocuğu olduğu inancı, özellikle Slavlarda daha yaygındır (Warner, 2010: 23-27). Kafkas mitlerinde eski bir Güneş tanrısı olarak kabul edilen Soslan-Sosriko söylenceleri mevcuttur (Dumezil, 2000: 76). İskandinav mitlerinde birçok güneş kahramanı vardır. Yüksek gökyüzünü yöneten Odin'in gözü güneştir. Kendisini soğuk, karanlık güçlerin düşmanı olarak tanımlayan Thor ise donmuş devleri alt etmesiyle bilinir. Heimdal'ın hâkimiyet alanı gökkuşağı iken Balder de ışıklar âlemini yönetmekle mükelleftir. Güneş ise bunların tümünü etkiler (Olcott, 2021: 62). Bir başka söylencede ise güneşin ve ayın kendilerini yemeye çalışan kurtlardan kaçtıkları için göğün bir ucundan diğer ucuna koşturdukları anlatılır. Semavi dinlerdeki Deccal anlatısına benzer bir anlatıya göre, Ragnarok geldiğinde kurtlar güneşi ve ayı yakalayıp yutacaklardır. Birinci kurt güneşi yuttuğunda insanlar bunun büyük felaket olduğunu düşünecekler, ikinci kurt ayı yuttuğunda bu ilki kadar infial yaratmayacaktır. Fakat bunun ardından asıl kıyamet kopacaktır (Page, 2009: 121). Pagan inancı ve semavi dinlerin bulunduğu ortaklıklardan biri de bu anlatıda görüldüğü üzere Deccal ve kıyamet inancıdır.

Güneşin mitolojideki yeri, güneşe tapınım ve söylencelerin tamamını ele almak, burada mümkün değildir. Dünyanın dört bir yanında anlatılagelen güneş tapınımı ve tanrısallık bir figür olarak güneşin varlığı, farklı mitlere ve motiflere sahip olsa da özünde ortak inanışlara dayanmaktadır. Günümüzde hâlâ varlığını sürdüren pagan inanışları bulunmakta, güneş tanrısallık gücünü korumaktadır. Bu muazzam kozmik varlığın yaratmış olduğu mitik zenginlik de birçok esere ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.

2.1.1.2. Kral/Hükümdar/İktidar Olarak Güneş

En eski çağlardan beri kralların, hükümdarların, imparatorların veya padişahların tanrının yeryüzündeki tezahürü olduğuna inanılmaktadır. Bu durum ilkçağlardaki pagan inanışlarında nasılsa semavi dinlerin hâkim olduğu coğrafyalarda da öyle olmuş, yalnızca iktidarın gücünü aldığı tanrılar değişim göstermiştir. Dolayısıyla geniş bir kitlenin tanrı figürü olan güneşin de temsil ettiği krallar ve iktidarlar var olmuştur.

Güneşe tapınmanın belirli bölgelerde olduğunu söyleyen Mircea Eliade'ye göre bu toplumlar, "tarihin ilerlediği" toplumlardır:

Güneş tapımının Atlantik ötesinde yalnızca Peru'da ya da Meksika'da gelişmiş olmasını, yani yalnızca belli bir siyasal örgütlenmeye sahip "uygar" halklarda gelişmiş olmasını dikkate alırsak, güneş hiyerofanilerinin üstünlüğü ile "tarihsel"

gelişmeler arasında bir uyum olduğunu görebiliriz. Güneşin; krallar, kahramanlar ve imparatorlar sayesinde “tarihin ilerlediği” yerlerde hüküm sürdüğünü söyleyebiliriz (2003: 140).

Eliade'nin sözünü ettiği Peru halklarından özellikle İnka'larda güneş, imparatorluk açısından oldukça önemlidir. Din merkezli yönetime sahip olan İnka imparatorluğunda imparatorların güneş soyundan geldiğine inanılır:

Özünde And bölgesi dinlerinden farklı olmamakla birlikte İnka dini, Güneşe tapınma diyebileceğimiz bir yapıya, bir inanca sahipti. Bütün İnka İmparatorlarının bu soydan geldiklerine inanılırdı. Diğer bir deyişle İmparatorlar güneşin ya da güneş tanrısı İnti'nin çocuklarıydı. Bu da İnka İmparatorluğunun özde bir teokrasi, dinsel imparatorluk olmasını doğuruyordu (Krickeberg, 1997: 11).

İnkalarda imparatorluk hiyerarşisinin en tepesinde “sapa” (tek, en büyük) denilen İnka imparatoru bulunur ve And Dağları'nın yüksek kesimlerine ısı ve ışığıyla hayat veren Güneş'in yeryüzündeki temsilcisi olduğuna inanılır. Her yıl biri Aralık diğeri Haziran ayında olmak üzere gündönümlerinde iki kez yapılan güneş festivali, İnkaların bayramları sayılır. Güneş Adası olarak adlandırdıkları, güneşin, ayın ve yıldızların bu adadan yeryüzüne çıktıklarına inandıkları bir adaya önemli bir tapınak inşa ederek yıllık hac ziyaretini burada yapmışlardır. Dünyanın beş çağdan oluştuğuna inanan İnkalar, her biri 1000 yıl süren bu çağları “güneş” olarak adlandırmışlardır. Buna göre beşinci “güneş” ya da çağ, İnkaların çağıdır (Urton, 2009: 18-67). O hâlde güneşin İnka toplumlarında inanç ve iktidar bağlamında kalmadığını, her türlü toplumsal yaşayışı, ritüeli ve kavramları etkilediğini ve dönüştürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.

İran tarihinde önemli bir yer tutan güneş, savaşların başlangıcını belirleyen etkenlerdendir. *Şahnâme*'de de yer aldığı üzere, Pers İmparatorları ordularını hep güneşin doğuşuyla harekete geçirirken önemli işlerin çoğu da güneşin doğuşuyla başlatılır. Simge olarak güneş, İran krallarının egemenlik ve saltanat göstergesi, İran topraklarının bekasının simgesi ve memleketin varlık sembolü olarak sarayların ve çadırların tepesinde bulundurulur. Uğurlu sayıldığı ve uğur getireceğine inanıldığı İran coğrafyasında güneş, bayraklara motif şeklinde işlenir ve yeryüzünün pisliklerini ve kötülüklerini güneşin temizlediğine inanılır (Yıldırım, 2008: 292-293). Savaşların başlangıcını güneşe veya

gökyüzünün hareketlerine göre belirleme hareketi, farklı sebeplerle de olsa birçok toplumda ve inanışta mevcuttur.

Güneşin kral olarak tezahüründen de öte hanedanlığından söz eden anlatılardan biri de Hintlilere aittir. Hint inanışında Manu Vaivasvata adında, en ünlü ismi *Ramayana*'nın kahramanı Rama olan bir güneş hanedanlığından söz edilir. Bu kalabalık hanedanın büyük bir kısmının da mitsel bir felaketle yok olduğuna inanılır (Zimmer, 2004: 131).

Tanrının yeryüzündeki yansıması olarak güneş krallar, mitlerde aynı zamanda tanrısal özelliklere sahip oldukları için ve pagan inanışlarında kral ve tanrı şeklinde keskin bir çizgiyle ayrılmadıkları için önceki bölümde daha detaylı ele alınmıştır. Burada değinilenler tanrısallıktan ziyade onun tezahürü olan ve daha dünyevi olan krallar ile hanedanlarıdır.

2.1.1.3. Eril ve Dişil Olarak Güneş

Güneş mitlerinde güneşin tanrısal özelliklerinin yanı sıra öne çıkan anlatılardan biri de onun temsil ettiği cinsiyettir. Ay ile birlikte ele alınan bu kozmik varlık, kimi zaman çocuklarını yiyen bir babayken, kimi zaman kendisine bakan gözleri ışıklarıyla engelleyen bir genç kızdır. Isısı ve sıcaklığı bazen dişil bir varlığın müşfikliğini anımsatırken bazen de sıcaklığın sertliği ve yakıcılığından dolayı erilliğin gücü şeklinde anılmıştır.

Eski inanışlarda daha çok erillikle sembolize edilen güneş, gündüzün efendisi olarak bilinirken onun ateşli gücü babanın hükmediciliğine benzetilir. Güç alanları ise ekinlerin büyümesi ve bu vesileyle yeryüzünün beslenmesi şeklindedir. Yeryüzündeki tüm canlıların beslenme, uyuma, göç etme, kış uykusu, çiftleşme gibi rutinleri, güneşin gökyüzündeki yeri ve zamanına göre şekillenmiştir. Güneşin parlaklığının ise tüm mitolojilerde olumlu, berrak bir bilgeliğin, insanlığın dünyasını aydınlatma yeteneğinin simgesi olduğu inancı vardır. Güneşin aksine ay, sıradan gerçekliğin içindeki esrarengiz gibidir. Güneş ışığı eril, saldırgan ve şiddetli ve tutkulu sayılırken ay ışığı dişil, yumuşak, şefkatli, alımlıdır ve sevecenliği hatırlatır. Diğer yandan ayın evreleri âdet dönemini hatırlatması bakımından kadınlığı simgelerken üç ayrı evresi de kadının üç çağıyla ilişkilendirilir. Buna göre hilal bakireliği, dolunay olgunluğa erişmiş kadını ve son dördün de bilge kadını simgeler ve mitolojide tanrıça simgeleri arasında özel bir yeri vardır. Bu

sebeple köpeklerin havladığı, erkekleri ayın çarptığı dolunaylı gece, tüm gecelerin en dişil olanıdır. Bununla birlikte kadının âdet görmesi “ay” veya “aybaşı” şeklinde, âdet görme ile ayın safhası arasında ilişki kurularak anılır (Mascetti, 2000: 20; Roux, 1994: 107-108).

Fakat bazı inanışlarda güneşin yıllık seyri de kadının fiziksel gücünün yükselişine ve düşüşüne karşılık gelir. Buna göre ilkbahar bir bakireyi, yaz evlenme çağındaki kadını ve kış da ihtiyar kadını anımsatır ve tanrıçalar da buna göre tomurcuk ve yaprak veren, sonrasında çiçek ve meyve üreten, en son da ürün vermekten vazgeçen Toprak Ana ile özdeşleştirilir (Graves, 2010: 16). Aynı anlatının güneşin eril kabul edildiği coğrafyalarda erkek versiyonu da bulunmaktadır. Örneğin; Mısırlılar güneşi doğduğu esnada bir çocuk olarak görürken battığı sırada yaşlı bir adam olduğunu kabul ederler. Aynı şekilde güneşin yıllık seyri de Mısır inanışında insan hayatının evreleriyle karşılaştırılır. Küçük bir çocuk kış gündönümüne, genç bir adam ilkbahar ekinoksuna, sakallı bir adam yaz gündönümüne ve yaşlı bir adam sonbahar ekinoksuna karşılık gelmektedir (Olcott, 2023: 79). Hem ay hem de güneş anlatılarında kadının yaşam evrelerin ön plana çıkması, onun doğurganlığına işaret edilmesi, üreme içgüdüsüyle soyun devamının sağlanmasının önemini vurgulamaktadır.

Joseph Campbell, Japonya’da Güneş’in tanrıça, Ay’ın da tanrı olduğunu, Almanya ve Fransa’nın bazı bölgelerinde ise Güneş’in dişil, Ay’ın ise eril artikellerle tanımlandığını ifade eder. Buna dair Fransa’daki mitlerden biri şöyledir:

Ren’in doğusundaki geniş mitolojik bölgede ayın erkek güneşin kız kardeş olduğu bir mitos anlatılmaktadır. Kısaca; genç bir kadın daha önce hiç görmediği bir aşık tarafından gece ziyaret edilmektedir. Bir gece onun kimliğini öğrenmeye karar vererek ellerini yanmış kömürlerle karartır ve gelince ona sarılarak sırtında iz bırakır. Sabah erkek kardeşinin üstünde el izlerini görünce korkuyla bağırıp kaçar. Kız güneştir, erkek ay. O zamandan beri erkek kız kardeşini izlemektedir. Kızın el izleri sırtında görülebilir ve kızı yakaladığında tutulma olur. Bu mitos Kuzey Amerika Kızılderilileri, Kuzey Asya kabileleri tarafından bilinmektedir ve gerçekten çok eski olmalıdır (1995: 388).

Güneş mitlerine dair olan kaynaklarda Güneş’in dişil, Ay’ın eril olduğu anlatıların ağırlıklı olarak Doğu anlatılarında yoğunlaştığı ifade edilse de Batı’da Campbell’in örneği gibi istisnalara da rastlanılmaktadır.

İnka mitlerinde ise Pachacamac adlı tanrı başlangıçta bir erkek ve bir kadın yaratsa da yiyecek bir şeyi henüz yaratmadığı için erkek açlıktan ölür. Yalnız kalan kadın Güneş Tanrı'sına yakardığında Güneş kadını ışığıyla gebe bırakır ve kadın bir oğlan doğurur. Kendi yarattığı kadının başka bir tanrıya tapmasına kızan Pachacamac, Güneş Tanrı'dan doğma oğlanı öldürür ve ölüsünü parçalara ayırarak bu parçaları dünyadaki varlıkların yiyecek ihtiyacını karşılamak için kullanır. Fakat Güneş, oğlunun parçalarından erkeklik organı ile göbeğini alarak kendine başka bir oğul yaratır. Vichama adındaki bu oğul vesilesiyle dünyada yeni bir insan ırkı var olur (Urton, 2009: 110-112). Güneş ışığından gebe kalma motifinin de yine Hristiyanlıkta bakire Meryem'in Cebrail'in üflemesiyle gebe kalması anlatısıyla benzerliği dikkat çekmektedir.

Çingeneler eski devirlerde güneşe tapınan halklardan biridir. Çingene mitolojisinde yer ve gök karı koca, Güneş, Ay, Ateş ve Rüzgâr Kralı da onların çocuklarıdır. Bunların arasında da Güneş Kralı önem bakımından daha önde olduğu için onun oluşturduğu dağlar da Çingeneler tarafından kutsal sayılır. Vahşi doğanın hayvanları da Güneş Kralı'nın koruması altında olduğu için insanlar, avladıkları hayvanların kemik, pençe, diş gibi yenmeyen kısımlarını kutsal dağlara gömerek Güneş Kralı'nı yatıştırmaya çalışmışlardır. Dünyadaki her şeyi gören kral olarak kabul edilen Güneş Kralı'nın imparatorluğunda bulunan bir Güneş Ağacı'ndan söz edilir. Güneş Kralı bu ağacı tek gözlü bir insana hediye etmiş, o da bu ağacın dallarıyla ülkesindeki insanlara ölümsüzlük kazandırmıştır. Güneş Kralı'nın çok sayıda çocuğu olduğu, bir zaman sonra bu çocuklara yer bulmakta zorlandığı için onları yediği ve bunu gören karısının üzüntüden öldüğüne dair bir mit de vardır. Sonrasında Ay Kralı'nı ve onun çocuklarını yemek isteyen Güneş Kralı, o gün bugündür Ay Kralı'nı ve çocuklarını kovalamaktadır (Berger, 2000).

Anadolu'da anlatılagelen söylencelerde erillik Ay'a, dişillik ise Güneş'e atfedilmiştir. Ay'ın dişil Güneş'in eril sayıldığı Türk aktarımlarında nadirdir. Bu ikisi ya bir karı koca, ya sevgili, ya da biri erkek biri kız kardeş olarak birlikte anılır. Güneş, kimi Türk inanışında ayın annesidir, çünkü ay ışığını ondan almaktadır. Halk arasında “güneş ana” tabirinin yaygın oluşu gibi Ay da çocuksu bir dil ile “dede” hâline getirilmiştir. 14. yüzyıla ait bir destanda ilk insan Ay-Ata veya Ay-Baba şeklinde tanımlanır. Bir söylencede Ay'ın Güneş'ten az parıltıya sahip olması, tanrının Cebrail'e Ay'ın ışığının bir kısmını alıp Güneş'e aktarması şeklindeki emriyle gerçekleşmiştir. Ay'ın üzerindeki

karartılar da Cebrail'in ışığı aldığı esnada, kanadının darbeleriyle oluşmuştur. Birçok anlatıda Güneş genç bir kızdır ve ona dik dik bakanları engelleyecek olan göz alıcı ışınlarla sahiptir. Bir diğer anlatıda acımasız bir annenin oğlu ve kızı olan Ay ile Güneş, annelerinden kurtulmak için evden kaçmış, bir kaynaktan içtikleri tılsımlı suyun etkisiyle yıldıza dönüşerek gökyüzüne çıkmışlardır. Güneş ve Ay'ın sevgili oldukları, birbirlerinin sürekli peşinden koşmalarına rağmen bir araya gelemedikleri, yalnızca tutulma anlarında kavuştukları söylencesi de yaygın anlatılır. Hatta Ay'ın ışık bakımından sönük olması sevgilisi Güneş'in onu takip etmesi sebebiyle oluşmuştur. Ay ve Güneş tutulmaları bazen de Ay ve Güneş'in kötü niyetli yaratıklar tarafından kaçırılmaları ile açıklanır. Bu sebeple insanlar, tutulmayı engellemek ve kötü niyetli yaratıkları kaçırmak için Ay ve Güneş tutulmalarında çeşitli ritüeller geliştirmiştir (Boratav, 2012: 95-96; Roux, 1994: 107).

İnsanların iki benzer gök cismi olarak gördükleri güneş ve ay, özelliklerine ve bu özelliklerin toplumlardaki izdüşümlerine göre kimi zaman eril, kimi zaman da dişil olarak anılmışlardır. Güneşin çoğu zaman tanrı veya hükümdarlık gibi iktidarla anılması, onun çoğunlukla erillikle özdeşleştirilmesine yol açmıştır. Çünkü geçmişten günümüze toplumların yönetim veya iktidarla ilişkilendirdiği cinsiyet, katılığından ve hükmediciliğinden dolayı erillik olmuştur.

2.1.2. Semavi İnanışlarda Güneş

Pagan inanışlarda tanrı veya tapınma figürü olarak karşılaşılan güneş, semavi dinlerde tanrısallığından soyutlanmış bir biçimde yer alır. Fakat yine kutsiyetle ve kutsal kişiliklerin sembolü olacak şekilde anılarak tanrının yeryüzündeki yansıması tanımını korumuştur. Öncesinde tanrıyla veya krallarla özdeşleştirilen güneş, semavi dinlerde peygamberlerin ve onlara ait özelliklerin sembolü olmuştur.

Pagan kültürlerinin bir etkisi olarak tıpkı Yahudilerin yüzlerini Yerusâlim (Kudüs)'e dönerek dua etme gelenekleri gibi ilk Hristiyanlar da yönlerini güneşin doğduğu doğuya dönerek dua ederler. Kutsal kitapların neredeyse hepsinde güneşin doğduğu doğunun özel bir yeri vardır. Hristiyanlığın ilk dönemlerinde İsa güneşle, özellikle de yükselen güneşle eşleştirilir. Onlara göre İsa, karanlıkta ve ölüm gölgesinde oturanlara ışık vermek için yükselecek olan güneştir. Buna rağmen Yeni Ahit'te güneş, bazen de ölümü sembolize etmek için kullanılır. Kimi zaman İsa, "salâh güneşi" şeklinde kehanetlerde adlandırma ve anılma biçimiyken kimi zaman da "doğu, Mesih'in cemali" şeklinde bütün bir

geçmişin ve geleceğin geleneğini özetleyerek anılır. 3. yüzyıldan sonra ise yorgun düşmüş güneşin yeniden doğduğu gün olarak kutlanan ve bir pagan şenliği olan 25 Aralık tarihi, Güneş Mesih'in doğumu şeklinde güncellenmiştir. Romanesk sanatta İsa, zamana hâkimdir ve zamanı belirleyen güneşle ilişkilendirilerek bir güneş diski hâlinde tasvir edilmiştir. Bundan dolayı Orta Çağ ikonografilerinde İsa ve azizlerin başında kimi zaman ay, kimi zaman da güneş olarak yorumlanan bir hâle bulunur (Bonney, 2000: 239; Güç, 1996: 290). Esasen pagan inanışından arta kalan kutsallıklar değişmemiş, yalnızca şekil değiştirerek veya güncellenerek toplumlarda varlığını sürdürmüştür.

Eski Ahit'te güneş, “şemeş” veya “heres” kelimeleriyle anılırken rabbinik literatüründe “sıcaklık” anlamına gelen “hâmmâh” kelimesi de güneşi ifade etmek için kullanılır. Yahudi geleneğinde güneşin, mevsimlerin düzenlenmesi ve günün aydınlatılması amacıyla yaratılışın dördüncü gününde meydana getirildiğine inanılır. Eski Ahit'te güneş daha çok Filistin inanışlarıyla birlikte, bölgede bulunan Beth Şemeş adındaki önemli güneş tapınaklarıyla anılır. Güneşe tapınmanın ne kadar eskilere dayandığının kanıtlarından biri de Musa'nın İsrailoğulları'na bu tapınmayı yasaklamak için gösterdiği çabadır. Musa onlara göğe baktıklarında ve gök cisimlerini gördüklerinde baştan çıkmamalarını, bunları Allah'ın göğün altında yaşayanlara hizmet etmesi için yarattığını unutmamalarını öğütler. Yahudilere yasak olan bu inanışa meyiledecek olanlar taşlanarak öldürülecektir. Yahuda Kralı Menasseh, bu inanışı kabul etmiş olsa da Kral Yoşiya onun güneşe verdiği atları almış ve güneşin arabasını da yaktırmıştır. Buna karşın Hezekiel günlerinde Yahudiler arasında bu inanışın sürdürüldüğü görülmüştür. Rabbinik geleneğe göre Eylül ayının 28. gününde yaratılan güneş, başlangıçta ay ile aynı kütleye sahipken sonradan ayın hacmi küçültülmüştür. Önceleri Yakup'un hâmi yıldızı güneşken sonrasında Allah, ayı uygun görmüştür. Birçok pagan inanışında da görüldüğü gibi Yahudilikte de ateşin kaynağı güneştir ve bu yüzden cehennemle ilişkilendirilir. Ayrıca Yahudilikte yirmi sekiz yılda bir kutlanan “güneşe şükran” gününde Allah'ın güneşi yaratması ve güneşin bereketi kutsandır (Güç, 1996: 290; Olcott, 2021: 93). Güneşin ateşle ilişkilendirilmesi, ateşin güneşin yeryüzündeki parçası olduğu inancı da çok eski zamanlardan beri pagan inanışlarda var olmuş bir motiftir.

İslamiyet'ten önceki dinler genellikle kozmik varlıklara tapınma şeklinde, Ay (baba), Güneş (anne) ve bunların kızları Zühre (Venüs) ile birlikte kurulan bir üçlemedir. Bu inanış daha sonra “trinity” veya “teslis” adıyla semavi dinlere girmiştir. Kur'an'da

Araplar arasında güneş kültünün varlığını gösteren belirtiler mevcuttur (Güç, 1996: 290). Fussilet suresinde bu durum şöyle geçer: “Gece, gündüz, güneş ve ay Allah’ın varlığının delillerindendir. Güneşe ve aya secde etmeyin. Eğer gerçekten Allah’a kulluk ediyorsanız, onları yaratan Allah’a secde edin.” (41/37) Güneş, her şeye nüfuz eden ve kuşatan ışığın en belirgin tecellisi olup en başta Hz. İbrahim’in de yöneldiği, fakat sonradan bu geçici kudretlere değil, onların yaratıcısına ibadet etmesi gerektiğini idrak ettiği gök cisimlerindendir. Kur’an, insanları güneşe veya aya değil, onları kendi ayeti kılmış olan Allah’a secde etmeleri gerektiği konusunda uyarır. Açık bir biçimde güneş ibadetini esas alan önceki dinlerle bağını kesmiş olan İslâm, güneşe tapmakla ilgili herhangi bir bağı akla getirmemek için namaz vakitlerini de buna göre düzenlemiştir. Bundan dolayı sabah namazı güneş doğmadan önce, akşam namazı ise güneş battıktan sonra kılınır. Güneş takviminin bırakılıp ay takvimine geçilmesi de bu durumla ilgilidir. Buna karşın ilahi olanın veya peygamberin güneşle sembolize edilmesinde bir sakınca görülmez. Hz. Muhammed bir hadisinde kendisinin güneş, sahabelerinin ise yıldızlar gibi olduğunu ifade ederek güneş battıktan sonra yıldızların rehberlik edeceğini vurgular. Bir diğer hadisinde ise yarasaların kininin kendisinin güneş olduğuna delil olduğunu ifade ederek gerçek iman düşmanlarını güneş varken uçamayan yarasalara benzetir. Kur’an’da Hz. Muhammed, “kuşluk vakti güneşi” şeklinde, ışıldayan yüzü güneşle özdeşleştirilerek betimlenir. Öte yandan Allah’ın bir simgesi olarak güneş, hem “cemal”, hem de “celal” özellikleriyle özdeşleştirilir. Dünyayı aydınlatan, meyveleri olgunlaştıran güneş, biraz yaklaştığı takdirde sıcaklığıyla her şeyi yok edecektir. Bu sebeple tasavvufta çıplak güneşe bakılmaması gerektiği düşüncesi mevcuttur (Schimmel, 2004: 35-36).

Hz. Muhammed ile özdeşleştirilen anlatı, İslâm’dan önce Yahudilikte de Hz. Yusuf ile anılır. Hz. Yusuf bir rüyasında, tarlada kendisinin yaptığı demetin dikilip kardeşlerinin yaptığı demetlerin kendi demetinin etrafına toplanıp önünde eğildiklerini görür. Bir diğer rüyasında ise güneş, ay ve yıldızların önünde eğildiğini, yani secde ettiğini görür. Bu rüyayı anlattığında babası Hz. Yakup, onu azarlar: “Ne biçim düş bu? Ben, annen, kardeşlerin gelip önünde yere eğilip sana hizmet mi edeceğiz?” (Graves-Patai, 2009: 351-352). Pagan inanışında tanrı konumunda olan güneş, semavi dinlerde tanrının peygamberinin önünde eğilecek konumda olmasına rağmen önemini korumuş, peygamberlerin yüceliği yine güneşe benzetilerek tarif edilmiştir.

Nitekim Kur'an'da Şems ve Leyl surelerinde Hz. Muhammed, güneşin vasıflarıyla anılır. Şems ve Leyl sureleri geceye ve gündüze, dolayısıyla güneşe ve aya yemin edilen surelerdir. Çeşitli tefsirlere göre Leyl suresinin “(Ortalığı) bürüdüğü zaman geceye andolsun.” (Leyl: 92/1) ve “Açılıp aydınlandığı zaman gündüze andolsun.” (Leyl: 92/2) ayetleri, gece saçlarına, gündüz ve dolayısıyla güneş de yüzüne olmak üzere Hz. Muhammed’in fiziki görüntüsüne bir göndermedir. Onu sembolize eden şeylerden biri de nurdur ve nur Hz. Muhammed ile birlikte aleme yayılır (Schimmel, 2004: 216-217). Aynı şekilde Şems suresinin “Güneşe ve onun aydınlığına andolsun.” (Şems: 91/1), “Onu izlediğinde Ay’a andolsun.” (Şems: 91/2), “Onu ortaya çıkardığında gündüze andolsun.” (Şems: 91/3), “Onu bürüdüğünde geceye andolsun.” (Şems: 91/4) şeklindeki ayetlerinde güneş ve güneşin parlaklığı Hz. Muhammed’i sembolize edecek şekilde tasarlanmıştır. Güneşe uyan ay Hz. Ali’yi, güneşi açığa çıkaran gündüz Hz. Ali’nin oğulları Hasan ve Hüseyin’i, güneşi örten gece ise Hz. Ali’yi ve ailesini hilafetten uzaklaştıran Emevileri simgeler. Kimi yorumlarda da güneş ezeli doğudan ortaya çıktığı için nur-u Muhammedi’yi, ay ise ebedi batıdan yükseldiği için şeytanın kara ışığını sembolize eder (Schimmel, 2004: 216-217).

Öte yandan İslâm’ın hâkim olduğu coğrafyalardan İran’da da bazı peygamberlerin güneşle aynı katta olduğuna inanılır:

Farsça’da güneş âfitâb ve neyyir-i a’zâm adıyla bilinmekte, “ışık ve nur kaynağı, temizlik, saflık, olgunluk, güzellik, yücelik” simgesi olarak işlenmekte ve gökyüzünün dördüncü katında, İdris ve İsa peygamberlerin bulunduğu yerde olduğuna inanılmaktadır. Klasik kaynaklarda, İdris Peygamber döneminde meleklerin insanlarla oturup kalktıkları ve sohbet ettikleri rivayeti yer alır. Güneş meleği, İdris’ten rüzgâr istemiş, İdris de diğer meleklerle birlikte Allah’a ibadet etmesi için kendisini gökyüzüne çıkarmasını istemiş ve çıkarılınca da dördüncü kata yerleştirilmiştir (Yıldırım, 2008: 393).

Semavi dinlerde pagan inanışlarından kaçınmak için yapılan düzenlemeler bulunsa da bu inanışların etkisinin devam etmesi, kutsal kişiliklerin güneşe benzetilmesi ve güneşle ortak yerlerde konumlandırılmalarına yol açmıştır. Dinlerin farklı olması, inançların kimi durumlarda çakışmasına engel olmadığı birbirlerini besleyen anlatılar kazandırmıştır.

2.2. Arketipsel Bir Sembol Olarak Güneş

Bir zamanlar insanların hayatlarının kaynağını oluşturan, onların sosyokültürel yaşamlarını şekillendiren mitler, modern çağlarda etkisini yitirerek renkli anlatılara dönüşmekle sınırlı kalmamıştır. Mitlerin günümüzde anlatı olarak da olsa varlığını sürdürmesi, konu üzerine çalışma yapan isimler tarafından çok daha geniş bir perspektifle ele alınarak değerlendirilmiş ve bunun üzerine arketip kavramı doğmuştur. “İlksel imge” karşılığıyla arketip kavramının isim babası sayılan Carl Gustav Jung, bu kavramı şöyle açıklar:

Arketip, her yerde karşılaşılan belli motiflerden oluşur. Mitoslarda, perimassallarında görülür. Aynı motifleri, bugünkü bireylerin düşlerinde, düşlemlerinde ve vizyonlarında görüyoruz. Bu imgelere ve uyardığı çağrışımlara ‘arketipik idealar’ diyorum ben. Bunlar ne kadar canlıysa, duygular da o kadar renklidir... Bunlar bizi etkiler, büyüler. Ruhun kalıtımla geçen bir parçası gibidir, betimlenemez; önceden bilinçdışında varolan kalıptır, biçimdir, her zaman, her yerde kendiliğinden oluşur. İçgüdüsel yapısı yüzünden arketip, duygu-yüklü komplekslerin altında olup, onların özerkliğini paylaşır (Jung, 2006: 403).

Jung’a göre insan kişiliği iki şeyden meydana gelir: bunlar bilinç ve bilinçdışıdır. Bilincin sınırları bir yere kadar çizilebilirken bilinçdışı bir psişenin sonsuzca geniş arka planıdır. Kişilik bilinçli ve gözlemlenebilir bir bölümden meydana gelmiş olsa da bu gözlemlenebilen olguların anlatılması için varsayılan unsurları içinde barındırmaz. Bilinmeyen unsurlar bilinçdışını meydana getirir. Bu unsurların ne olduğunu bilmek mümkün olmasa da sonuçlarını gözlemlemek mümkündür. Jung, her şeyi bilmemizin imkân dâhilinde olmadığını, her yaşantının veya olgunun içinde bir bilinmeyen bulundurduğunu iddia eder ve aynı şeyin bilinçten daha çok yer kaplayan psişe için de geçerli olduğunu vurgular (2006: 266-267). Arketipin antik çağda bile kullanıldığını ifade eden Jung’a göre bu kavram Platon’un mağara ideasıyla eş anlamlıdır. 3. yüzyıla ait bir eserde tanrının “arketipik ışık” olarak tanımlanması, tanrının “ışık”tan çok daha önce var olan ve tüm ışıkların üstünde “ilkimge” olduğu düşüncesini verir (Jung, 2005: 17). Çağlar boyunca insanların kimi zaman tanrı yerine koyup tapındığı, kimi zaman iktidarla özdeşleştirerek krallara atfettiği, bazen de eril ve dişil varlıklar olarak mitoslar yarattığı Güneş imgesi bu noktada önemlidir. Mit devrinin sona erdiği bir çağda olsa dahi güneş, insan yaşamının kaynağı olma görevini hâlen kendisinde bulunduran kozmik varlıklardan

olduğu için arketipsel sembol olarak bilinçdışında önemini muhafaza etmektedir. Bu anlamda tanrının “arketipik ışık” şeklinde tanımlanması veya ışığın ilkimge olarak sembolize edilmesi güneşe işaret eden kavramlardır.

Öte yandan güneş, mitoloji bölümünde de üzerinde durulduğu gibi yalnızca tanrı ile değil, kutsiyet atfedilen kişi ve kavramlarla ışık ve ateş hâliyle özdeşleştirilmiştir. Bunun canlılıkla, ölümsüzlükle ve insan ruhuyla olan ilgisini Jung şöyle özetler:

Bu iktidar kavramı, ilkeller arasında en eski tanrı kavramıdır ve tarih boyunca sayısız değişmelere uğrayan bir imgedir. Eski Ahid’de sihirli güç, yanan çalıda ve Musa’nın çehresinde tezahür eder; İncillerde, gökten ateşten diller biçiminde Kutsal Ruh ile iner. Herakleitos’ta dünya enerjisi, “hep canlı kalan ateş” olarak, Perslerde tanrısal rahmet “ahoma”nın kor halindeki ateşinde vardır; Stoacılar da ilk sıcaklık, kaderin gücüdür. Orta Çağ efsanesinde azizlerin başları çevresindeki hale, şeref nuru, ışık halkası olarak görünmektedir ve azizin vecd halinde yattığı kulübenin damından alev gibi parlamaktadır. Vizyonlarında, azizler, bu gücün güneşini, ışığının tamlığını görmüşlerdir. Eski görüşe göre, ruhun kendidir bu güç; ruhun ölümsüzlüğü fikrinde, ruhun korunumu içkin durumdadır, öte yandan, Budistlerin ilkel ruh göçü kavramında, sınırsız değişebilirliği ve süresiz korunumu fikri içkindir (2006: 147).

Jung ilkel benliği işaret eden “gölge” arketipini güneşin veya ışığın ulaşamadığı karanlık tarafı işaret edecek şekilde anlamlandırmıştır. İlkel bir anlatı olarak mitosların tekrar tekrar anlatılmasında Jung, tedavi edici bir taraf bulur. Çünkü ona göre eğer böyle olmasalardı bu tür anlatılara artık ilgi gösterilmemesi ve yeniden ortaya çıktıklarında rahatsızlık duyulması gerekirdi. Anlatıla anlatıla anlamsız hâle gelmemesi mitosların bir amaca hizmet ettiğini göstermekte, bu da eski durumun dışına çıkmak, bir yandan da onu unutmamak şeklinde ifade edilmektedir. İnsanlığın tarihi, insanın hayvandan insana dönüştüğünü unutma çabası içerisinde olduğunun göstergesidir. Noel ağacı süslemekte ısrar eden uygar insan, hayaletlere ve batıl inançlara olan inancı şiddetle reddederken bilinçdışının kendisindeki etkilerin pek farkında olmaz. Mitoslar dışarıdan gelen enerjiyle daha yüksek bir bilinçten veya henüz tükenmemiş bilinçdışı kaynaklardan beslendikleri için seviyelerini korurlar. Bu da aslında Jung’un “gölge” arketipi olarak adlandırdığı, kişisel bilincin karşısında yer alan, zıt bir bilinçdışına karşılık gelir. Gölge, ben bilinci

için kabul edilemez olduğundan bilinçdışına bastırılmıştır. Bastırılması onun yok olmasına olanak vermediği gibi bilinçdışında hiçbir şey düzeltilmediği için bastırılanın ayakta kalma ihtimali çok yüksektir. Aynı şekilde mitoslar da uygarlığın baskısıyla yok olmamış, gelenek ve âdetlerde, bazı simgelerle toplumlarda varlığını devam ettirmiştir. Bilinç kendini kötülüğün cazibesinden kurtarabilmişse de karanlık ve kötülük buharlaşıp uçmamış, bilinçdışına çekilmiştir ve bilinçte her şey yolunda olduğu sürece orada kalacaktır. Fakat bilinç kritik durumlarda sarsıldığında yok olup gitmeyen gölge, yeniden ortaya çıkmak için fırsat kollayacaktır. Dışarıdan bakıldığında uygar görünen insan kökenini ele vermeyi asla istemediği ilkel bir tarafa sahiptir. Buna karşın insan, bunları çoktan aşmış olduğuna inanmaktadır (Jung, 2005: 130-134). Güneşin mitlerdeki kutsallığı, gölge arketipi olarak tanımlanan, insanın karanlık tarafının zıddına denk düştüğü için anlaşılır olmaktadır.

Northop Frye'a göre mitler bize yaşamın asli biçimi olan döngüsel hareketini, sürecin ritmi olan başarı ve çöküş, gayret ve sükûnet, yaşam ve ölümün değişimli hâllerini öğretirler. Buna göre ilahi dünyada sürecin ya da hareketin ölüm ve yeniden doğuş olduğuna veyahut bir tanrının ortadan kayboluşu ve geri dönüşü olduğuna işaret eden Frye'a göre bu ilahi eylem, doğanın birçok döngüsel süreciyle özdeşleştirilir. Bu tanrı güneş-tanrı olabilir ve gece ölüp tan vakti yeniden doğar veya kış gündönümünde her yıl yeniden ortaya çıkabilir. Tanrı ölümsüz olduğundan dolayı tüm bu mitlerin genel özelliği de ölen tanrının insan suretinde yeniden dünyaya gelmesi şeklindedir. Günümüze uyarladığımızda ise döngünün soyut prensibi, kişinin doğumdan ölüme kadar geçen yaşamındaki özdeşliğin sürekliliği, ölümden yeniden doğuşa kadarki süreci de içine alacak şekilde genişler. Güneş-tanrının kendisine rehberlik eden bir gemi veya bir arabanın rehberliğinde gökyüzündeki günlük seyahati en önemli döngüsel ritimlerden biridir. Bunu karanlık yeraltına açılan gizemli bir kapı izler ki bu da başlangıç noktası ve bir canavarın karnı gibi algılanır. Gündönümü döngüsü ise çokkaranlık güçlerin tehdidi altındaki yeni doğmuş bir aydınlık temasıyla özdeşleşir. Beşerî dünya, ruhsal ve hayvani dünya arasında kalmış bir orta yoldur. Bu sebeple de döngüsel ritimlerinde bu ikiliği yansıtır. Işık ve karanlığın güneşe bağımlı döngüsünün karşılığında uyanık yaşamak ve düş yaşamının yaratıcı döngüsü yer alır. Bu döngü tecrübe ve masumiyetin hayal gücündeki antitezinin yansımasıdır. İnsan ritmi güneş ritmine ters düşecek şekilde gelişmiştir. Devasa bir libido güneş uykudayken uyanır ve gün ışığı ekseriyetle arzunun

karanlığını barındırır. Daha sonra insan, türüne dair olan ama şahsi olmayan bir yeniden doğuşun olduğu yaşam ve ölümün sıradan döngüsünü sergiler (2015: 189-191).

Eski çağlarda rüyadan uyanmak ve karanlıktan aydınlığa geçmek güneş ve güneşin doğuşuyla ilişkilendirilmiştir. Gecenin ve dolayısıyla karanlığın korkuları ışık tarafından dağıtılır. Işık yukarıdan gelir ve kılavuzluk yapar. Karanlık ve ağırlık, yerçekimi ve dünyanın karanlık içi, kuytu ormanlar ve denizler, korkular ve sevinçler insanlarda binlerce yıldır güneşin seyriyle tezat hâlinde bir sendrom oluşturmuştur. Işık ve karanlık, yukarısı ve aşağısı, yer göstericilik ve kayboluş, güven ve korku gibi zıtlıklar insan zihninin ilk ilkelerinden biri kabul edilmelidir (Campbell, 1995: 66). Bu bağlamda güneş, temelde aydınlık ve karanlık karşıtlığıyla ortaya çıkan yol gösterici, esenlik ve güven sunan özelliğiyle arketipsel bir imge olarak belirir.

Belki de başka hiçbir doğa olayının uygar insana güneş, yağmur ve rüzgârın hissettirdiği kadar kendini çaresiz hissettiremeyeceğini savunan James G. Frazer, “yabanılar” şeklinde nitelediği ilkel insanların tanrı oldukları savında bulunmasalar bile güneş, yağmur ve rüzgârı kontrol altına alabildiklerini sandıklarını ifade eder. Çünkü onlar insan-tanrılardır ve olağanüstü güçlerle donatılmış olduklarına inanmaktadırlar. Frazer, bu olağanüstü güçleri yağmur tanrısını yağmur vermeye zorlayan insanların kadınlara çıplak bir şekilde tarla sürdürmesinden hayvanları aç ve susuz bırakmaya, esirleri kırbaçlamaktan sığırların kuyruklarına bağladıkları çalıları tutuşturmaya kadar çeşitli şekillerde ortaya çıkardıklarını anlatır. Aynı şekilde istediği zaman güneşi doğurabileceğine inanan ilkel insan, güneş tutulmasında güneşin söndürüldüğünü düşünerek gökyüzüne alevli oklar fırlatmışlardır. Güneş inancının yoğun olduğu Peru bölgesinde ise karşılıklı iki tepe üzerindeki yıkık kulelere ağ gerilerek güneşi ağ ile yakalamak amaçlanmıştır. Benzer gelenekleri rüzgârın esmesini durdurmak için de gerçekleştiren ilkel insan, kendisinin tanrıdan çok uzak bir varlık olmadığını düşünmüştür. Bugünden bakıldığında bütün bunlar ilkel insanların doğa üzerindeki gücünün sınırlarını bilmemesinden kaynaklanmaktadır. Buna Frazer, tanrı ile insanın tarihin bir döneminde yakın varlıklarken sonrasında ayrıştığı ve tanrı kavramının çok yavaş geliştiği yorumunu getirir. Başlangıçta insanın tanrıya sözünün geçtiği ve dünyadaki her şeyin doğa içerisinde bir dengede bulunduğu düşünülmüştür. Fakat zaman akışı içerisinde dünyanın ve evrenin tahayyülün ötesinde olduğu görüldükçe tanrı ile insan arasındaki ayrım artar ve insan evren karşısında ne kadar zayıf olduğunu idrak eder.

Bu sebeple tanrıyı yönlendirdiği düşünölen büyü gibi inanışlar gerilerken dua ve kurban gibi inanışlar öne çıkmaya başlar. Ama bunlar da daha geç dönemlerde doğa yasasının tanınmasıyla ve doğadaki nedensel sıralanmaların araştırılmasıyla doğrudan bilime gidilen yolu hazırlar (2004: 13-35). Frazer'in bu açıklamaları, mitten bilime gidilen yolda insan-tanrıdan tanrı ve insana, oradan da yalnızca insana gidilen sürece ışık tutmaktadır. Fakat yalnızca insanın varlığının kabul edildiği çağdaş dönemlerde mitler, insanın bilinçdışında varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Bu anlamda güneşin bir mit olarak arketipsel tezahürü de farklı biçimlerde ortaya çıkmaktadır.

Yeniden doğuş arketipine göre yalnızca dolaylı olarak aktarılan psişik bir gerçeklikten söz edilebilir. Yani insan yeniden doğuştan söz eder, buna inanır ve yeniden doğuşla doludur. Bu psişik gerçeklik gerçeklik, yeniden doğuş diye bir kavramın var olması için yeterlidir. Bu yalnızca bir psike olsa da psike tüm insani olguların, uygarlığın ve savaşların anasıdır. Duyularla algılanmasalar da yadsınamaz bir gerçekliğe sahiptirler ve insanların yeniden doğuştan söz etmeleri bile psişik deneyimler olduğu anlamına gelir. Bunlardan kutsal ritüeller aracılığıyla yaşanan deneyimler, kutsal bir rite katılarak edinilen, yaşamın dönüşüm ve yenilenmeyle sonsuz kere devam ettiğini gösteren deneyimlerdir. Genellikle bir tanrı veya tanrısal bir kahramanın dönüşümü aracılığıyla tasvir edilen bu durum, "ölüm ve yeniden doğuş" şeklinde de tanımlanır. Kişi bu sürecin tanığı olabildiği gibi tanrısal dramda rol alan ve bundan etkilenen biri de olabilir. Yahut da bu ritüel aracılığıyla tanrıyla özdeşleşir. Buradaki kilit nokta ritüel esnasında kişinin de orada hazır bulunması veya katılımı sebebiyle etkilenmesi/kutsanmasıdır. Dönüşüm sürecine dâhil olsa da süreç onun dışında gerçekleşir. Örneğin Mısır tanrısı Osiris'in öldürölüp parçalanmasına ve parçaların her yere saçılmasına şahit olduğu gibi ardından tekrar bir araya getirilerek diriltirme ritüelini de yaşar. Böylelikle Ankâ kuşu gibi daima küllerinden doğan yaşamın sürekliliğine olduğu kadar kalıcılığına da tanık olur ve ritüele katılım sonucunda bir ölümsüzlük umuduna sahip olur (Jung, 2005: 49-50). Jung'un bu ifadeleriyle yeniden doğuş ritüelinin tamamının aslında bizi Güneş'e, Güneş tanrı inanışına gönderdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Her akşam batıp ölen bu varlık, sabah olanca ısısı ve ışığıyla tekrar görünür olduğunda yeniden doğmuş sayılır ve mitolojide bu tür inanışlar oldukça fazladır: "Güneş asla ölmez. Güneş öteki dünyaya iner, gece denizinin ifritleriyle savaşır, tehlikeye düşer, fakat asla ölmez." (Campbell, 2017: 123). Aynı zamanda Jung'un bu mitle özdeşleştirdiği Ankâ kuşunun da Doğu

mitolojilerinde güneşin önemli sembollerinden biri kabul edilmesi, bu noktada dikkate değerdir.

Güneş, ışığın ve ısıнын kaynağı olduğu gibi görünür dünyanın da şüphesiz merkez noktasıdır. Hayatın başlangıcı olarak her daim ya kendisi bizzat ilahiliktir ya da dâhiliğin simgesidir. Hristiyanlık dünyasında bile güneş, İsa'nın en sevilen sembolüdür. Bu sebeple örneğin; meditasyon yapan kişi görünür tezahürlerin ön planından arka planına, yani manevi anlama yönlendirildiğinde bu ve benzeri çağrışımlara gider. Bu kişi, güneşin fiziksel nesnellikten mahrum olduğu, psişik içeriklerin simgelerinin bireysel psişede hayatın kaynağının simgeleri olduğu için psişik alana taşınır. Çünkü bilincimiz bilinmeyen derinliklerden kaynaklanır. Bilinçdışı yalnızca bilinçdışından etkilenmekle kalmayıp aynı zamanda sayısız kendiliğinden fikirler ve ani düşünce çakmakları biçiminde sürekli olarak bilinçdışından ortaya çıkar. Bu yüzden güneş üzerine meditasyon, psişenin bizzat bilinçdışına bir iniş sayılır (Jung, 2001: 219). Bu da güneşin bilinçdışındaki ve dolayısıyla arketip olarak yansımadaki etkinliğinin göstergesidir.

Güneş mitlerinde güneşin her gün doğup batması veya aynı şekilde mevsim değişiklikleriyle özdeşleştirilmesi güneşin doğayla ilişkilendirildiğini gösterir. Fakat güneşin ve hareketlerinin mitlerin içeriği olarak doğrudan apaçık görünmemesi arketiple ilgilidir. Güneşin, ayın ve kozmik varlıkların süreçleri psişeyle bağımsız bir iş birliğine işaret eder. Organizmanın doğuştan gelen yapısı dış koşulların ürünü olduğu gibi canlı maddenin iç yapısı da onu belirler. Bu sebeple arketipler süreklilik gösteren doğal süreçler kadar psişik yaşamın ve yaşamın belirleyici bazı iç etkenleriyle de ilişkilidir. “Organizma ışığın karşısına simgesel bir imgeyle çıkar, bu imge doğal süreci gözün ışığı görmesi gibi yakalar. Göz canlı maddenin kendiliğinden oluşan, kendine özgü yaratma faaliyetine tanıklık ettiği gibi ilksel imge de psişenin benzersiz ve koşullanmamış yaratma gücünü ifade eder.” (Jung, 2016: 41-42). Işığı ve güneşi, dolayısıyla bir yaratma faaliyetine tanıklık ettiği için de göz, birçok tanrı ile birlikte güneşin sembolü hâline gelmiştir.

Jung'un arketip olarak bahsettiği kavramlardan biri de “dörtlü” adını verdiği, dört sayısının kutsallığından yola çıkarak evrende birçok varlığın özünün dörde veya dört köşeye dayandığı tezidir. Bu arketipe örnek olarak saydığı varlıklar arasında Hristiyanlığın haçından bölünmemiş daireye, sekiz ışınlı yıldız veya güneşten dört mevsime kadar birçok şey bulunur (1998: 58). Burada bizi ilgilendiren nokta dairedir ve

dairenin tarihin bir döneminde tanrıyı sembolize ettiği bilinmektedir. Platon'dan beri en mükemmel şekil olarak görülen daire, en mükemmel madde olan altının simgesi olduğu gibi ilk yaratılan ışığa da daire biçimi verilmiştir. Daire hareketi, insandaki bütün aydınlık ve karanlık güçleri ve dolayısıyla psikolojik karşıtlıkları harekete geçirdiği için manevî bir anlama sahiptir. Bu da kendi kendini döleyerek kendini tanımak şeklinde yorumlanır. Buna benzer “ilksel salt tam yaratık” da Platon'un çizdiği, her yanı yuvarlak olan kendi içinde iki cinsiyeti barındıran insandır (Jung, 2016: 77- 278). Dörtlü arketipinin işaret ettiği kavramlardan biri olarak dairenin kutsal sayılması veya evrenin özünü oluşturması tezi, yalnız güneş değil ay ve diğer kozmik varlıklara tapınmacılığın da önemli göstergelerinden biri sayılır.

Güneşin çağlar boyunca pek çok halkta anlatılagelen mitlerinin arketipsel olarak da birden fazla karşılığı bulunmaktadır. Buna göre ışık ve ateşten gölgeye, daireden yeniden doğuş arketipine kadar birçok tezde güneş mitlerinin izlerini bulmak mümkündür. İlkel dönemin dünyasına hükmetmiş bu muazzam varlığın mitik izlerinin insan bilinçdışına yerleşmiş imgelerde yaşamasına şaşırılmamak gerekir.

2.3. Güneşin Sembolleri

Her kutsal figürün, inanışın ve tanrının olduğu gibi, güneşin de sembolize edildiği varlıklar veya nesneler, oldukça fazladır. Semavi dinlerdekinin aksine güneşin gözle görülen bir tanrı oluşu, onun şekline, ışığına ve rengine benzeyen varlıkların veya nesnelerin güneşle ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Çoğu hayvan olan bu varlıklar, bazen de görüntüsünden ziyade özellikleriyle güneşle eşleştirilmiş, sembol hâlinde tasvirlerde veya tapınaklarda canlandırılmıştır.

Sümer-Akad-Babil-Asur mitolojilerinde arslan başlı kartal, yağmur, fırtına, şimşek ve gök gürültüsü tanrısı Ninurta veya Ningirsu'nun sembolüdür. Ninurta'nın sembolleri arasında arslan başlı değil, normal kartal da bulunmaktadır. Zamanla yağmur, fırtına ve gök gürültüsünden ziyade geceyle gündüzün öneminin anlaşılması hem Ninurta'nın “yenilmeyen güneş” olarak anılmasına, hem de kartal veya arslan başlı kartalın güneşin sembolü olmasına yol açmıştır. Daha sonraki yüzyıllarda yalnızca Sümer-Akad-Asur-Babil'in değil bütün güneş tanrılarının sembolü kartal olmuştur. Hz. Muhammed'in bayrağı da dâhil olmak üzere neredeyse bütün Ortadoğu ve Mezopotamya'da tapınaklarda ve anlatılarda kartal yer almaktadır. Yeryüzüne ve

gökyüzüne güneş gibi hükmeden Hz. Süleyman'ın kartalı vardır ve tıpkı güneş gibi bir gün içinde şehri baştan başa dolaşır. Ayrıca kartalın ışıkla ilişkisi, Hz. Âdem'i öldükten sonra tanrının gönderdiği ışıktan arabayı dört tane kartalın çektiği anlatısıyla da Yahudi mitlerinde yerini alır. Güneşi sembolize eden kartal ile karanlığı veya okyanusu sembolize eden yılan ya da ejderha arasındaki savaş da çeşitli mitlerde mevcuttur. Bu anlatılarda galip gelen genellikle kartal, yani güneş olur. Bu sebeple Yakın Doğu hükümdarlarının kartalla veya şahin gibi benzeri bir kuşla sembolize edilmesi gelenek hâline gelmiştir (Alpay Tekin, 2020: 267-304).

Öte yandan Ankâ, Phoenix veya Sîmurg olarak anılan mitik kuşlar, aralarında belli başlı farklılıklar olsa da güneşi sembolize eden kuşlardandır. Bunun sebeplerinden biri güneşin bir burçtan ötekine geçmesinin yaklaşık 2160 yıla tekabül etmesi, bu süreçte yaşlanmış ve yorgun olması, hatta bazen ölmesi fakat diğer burca geçince tekrar harekete geçmesi veya doğmasıyla açıklanmaktadır. Ankâ kuşunun da öldükten sonra tekrar küllerinden doğması, onun güneşle özdeşleştirilmesine yol açmıştır. Bir diğer sebep ise anlatılarda güneşi taşımasıyla, güneşin ekseninde güneşle birlikte dolaşmasıyla, güneşin zararlı ısı ve ışığını kendine çekerek insanları korumasıyla ilgili anlatılan mitlerdir. Boynunun etrafında altın bir hâle taşıması ve tüylerinin çoğunlukla kırmızı olması da onun güneşe benzer bir görünümünün olduğunu ortaya koymaktadır (Alpay Tekin, 2020: 307-356). Güneşi yeryüzündeki nesne ve hayvanlarla sembolize etmenin yanı sıra halklar, bazen de efsanevi yaratıklarla özdeşleştirerek onun kutsallığını pekiştirmeye çalışmışlardır.

İbrani inanişına göre göğün dördüncü katında güneş ve ayın bindikleri arabalar vardır ve bunları takip eden binlerce küçük yıldız, güneşe yolculuğunda eşlik ederler. Büyük yıldızlardan dördü güneşin sağında, dördü ise solunda yer alır. Güneşin ve ayın arabalarını çeken rüzgârlardan biri, her birinin on iki kanadı olan Ankâ kuşu şeklinde, diğeri ise yılan silüetindedir. Her ikisinin de yüzü aslanı çağrıştırırken vücutlarının geri kalanı İbrani inanişındaki deniz canavarı Livyatan'a benzer. Göğün dördüncü katının doğu ve batısında günün belli saatlerinde güneşin ve ayın arabasının geçtiği kapılar bulunur. İbranilerde başmelek kartal kılığına girer ve bu hayvan Güneş-kartal olarak anılır. Ayrıca İsrail bilgeleri tarafından kutsal sayılan tapınaklarda Güneş-kartalın veya Ankâ Kuşu'nun barındığına inanılır (Graves-Patai, 2009: 68-338). İbrani inanişında ayı sembolize eden yılan başka bir coğrafyada güneşin temsili olur. Aztek inanişlarında

Güneş tanrının sembolü, ateş ve ışını temsil eden “turkuaz yılan”dır. Bu sebeple ana tapınakları “yılanlar dağı” adını taşır ve inanışa göre bu dağ güneşin her gün tırmanıp indiği gökyüzünü temsil eder (Krickeberg, 1998: 84-90). Ejderhanın da bir çeşit yılan olduğu düşünüldüğünde mitlerde yırtıcı veya mitik kuşlarla yılanlar bir arada veya savaş hâlinde anılmaktadırlar. Güneşin veya ayın sembolü oldukları gibi aynı zamanda onları taşıyan araç oldukları da yırtıcı kuşlarla yılanları ortak bir noktada birleştiren detaylardandır.

Mısır inanışında güneş tanrısı Ra, genellikle şahin başlı bir adam olarak tasvir edilir ve tepesinde bir asanın çıktığı güneş küresi vardır. Bu tasvir gün ortası güneşinin sıcaklığına atfen kırmızı renge boyanmıştır. Kimi zaman da ona, Mısır’ın her yerinde güneşin amblemi sayılan kutsal bir böcek eşlik eder. Bir diğer güneş tanrısı Osiris’in sembolü Mısırlıların tanrının canlı bir temsili olarak gördüğü boğadır. Atum ya da Amum olarak anılan güneş tanrısı ise koçun başı ve boynuzlarıyla gizlenmiş bir koç ile tasvir edilir. Diğer taraftan aslanın güneş ile olan benzerliği Mısırlıların güneş tanrısı Horus’un tahtına aslan figürleri yerleştirmelerine yol açmıştır. Aynı şekilde Peşt tanrısı da güneş ışınları dişil bir öneme sahip olduğu için dişi aslan başıyla tasvir edilir ve böylece hem korkulan hem de sevilen biri olduğu mesajı verilmeye çalışılır (Olcott, 2023: 98-103). Güneş tanrısı Ra’nın yeraltı yolculuğunda şekline büründüğü Skarabe adlı böcek, kendini top hâline getirip yuvarlayabildiği ve ilkbahar ekinoksunda bahar güneşinin gelişini müjdelediği düşünüldüğü için Mısır’da güneşin sembollerinden kabul edilir. Birçok tapınağın ve Mısır’da birçok evin duvarında güneşin sembolü olan “kanatlı disk” bulunur. Kedi ile gündüz karada olup geceleri suya batan timsah, hareketlerinden dolayı Mısır’da güneşle özdeşleştirilen hayvanlardır (Olcott, 2021: 178-181). Güneşin sembollerinin birçoğunun Mısır’dan çıkmış olması, buradaki güneş tapınmacılığının uzun yıllar sürmüş olması ve neredeyse her tanrının güneşle bağının bulunmasıyla ilişkilidir.

Hint inanışında altın kanatlı, açık renk tüylü olan mitik kuş Garuda, “güneş-kuş” olarak anılır. Meleğe benzer bir görünüşü olduğu söylenen Garuda, tanrı Vişnu’nun üzerine oturarak yolculuk ettiği taşıtıdır ve yılanların baş düşmanıdır (Zimmer, 2004: 40-119). Aynı şekilde İslâm mitolojisinde ve Yahudi geleneğinde güneşle ilgili olan dört burç öküz, arslan, kartal ve insan başlı bir melek olarak tasvir edilir. Bunlar aynı zamanda arşı taşıyan melekler olarak bilinirken hem kendi etraflarında hem de semada daireler çizerek güneşin devinimlerini gerçekleştirmektedirler (Alpay Tekin, 2020: 419-421).

Ağız açık ve etrafı ışınlarla çevrili insan başı, güneşin sembollerinden biri olarak Orta Amerika yerlilerinde yaygındır. Aztek tapınaklarında da buna benzer semboller mevcuttur (Olcott, 2021: 183). Hayvan, insan ve kutsal olan meleğin bu anlatılarda birleşmesi ve bu birleşimin de güneşe hizmet etmek amacıyla gerçekleşmesi dikkate değerdir.

Hindular, Güneş tanrılarını kutsal lotusun üzerine oturmuş, büyük denizlerin yüzeyinde, yaprağın üzerinde veya büyük bir yılanın üzerinde yüzerken resmederler. Güneşin bir denizcinin okyanus üzerinde hareket etmesi gibi, gezegenlerle birlikte gökyüzünde hareket eden bir varlık olarak düşündükleri için güneşin denizci olarak sembolize edilmesi Hindularla birlikte Yunanlılar ve Mısırlılarda da mevcuttur. Güneşin gece derinlerinde kaybolduğu okyanustan sabah tekrar dönüşünü karada ötüşüyle bildiren hayvanlardan biri olduğu için horoz da güneşin sembollerinden sayılır (Olcott, 2023: 184-185). Güneşi işaret eden veya onun doğup batışına eşlik eden birçok varlık veya nesnenin ilkel dönemde güneş sembolü kabul edilmesi de bu inanışların baskınlığını ve yaygınlığını göstermektedir.

Her şeyi gören bir tanrı olarak güneşin en eski sembollerinden biri, delici bakışlarla bakan bir gözdür. İlkel zihinlerde yeryüzüne bakan bir göz olarak görünmüş olan güneş, bazen kanatlı, bazen de ayaklı olarak tasvir edilir. Bunu İbraniler, Persler, Mısırlılar, Hindular ve Yunanlılar kendi tanrılarının gözü şeklinde düşünerek kendilerine uyarlamışlardır. Bazı durumlarda yalnızca tanrının gözü şeklinde kalmayarak onun tüm çehresini temsil etmiştir. Tanrının gözünden hareketle bu gözü çevreleyen altı köşeli yıldız simgesi vardır. “Kral Süleyman’ın Mührü” olarak da bilinen bu işaret, aynı zamanda önemli bir mason sembolüdür (Olcott, 2023: 180; Olcott, 2021: 187). En az göz kadar önemli bir diğer güneş sembolü de güneşin hareket eden bir varlık olması sebebiyle tekerlektir. Tekerleğin çomakları güneş ışınlarına tekabül ederken onun gökyüzündeki hareketi de birçok varsayımın temeli olmuştur. Atik atlarla çekilen güneşin arabası da tekerlek imgesinden hareketle doğmuş, güneş her gün alevli arabasını gökyüzünde süren bir arabacı olarak görülmüştür. Güneşin yuvarlanan bir teker olduğu görüşü, onun bir diğer sembolü olan gamalı haçı oluşturmuştur. Haç işaretinin en eski versiyonlarından biri sayılan ve Avrupa’da “swastika” adıyla da bilinen gamalı haçın güneşe benzetilmesindeki mantık, tekerlek ile benzerdir. Onun çarklarının şekli ve döndüğünde ışınlarını her yöne gönderen güneşle olan benzerliği, bu sembolle güneşin

birleştirilmesine sebep olmuştur (Olcott, 2021: 177-186). İkinci Dünya Savaşı döneminde Nazilerin sembolü olan gamalı haçın güneşle ilgili bu anlatıları yok ettiği gibi Avrupa'nın kimi ülkelerinde çizimi suç teşkil etmektedir.

Güneşi sembolize eden ve mitolojik bir arka planı bulunan bir diğer şey kılıçtır. Güneşin gökyüzünde ışıklar saçması, geceleri karanlıkla savaştıktan sonra sabahleyin kazandığı zaferin göstergesi sayılır. Bu sebeple güneş ışıkları kılıçla özdeşleştirilerek onun kötülüklerle savaştığı ve her seferinde kazandığı mesajı verilir. Eski motiflerde elinde testere tarzı bir silah tutarak resmedilen güneş, bazen de dağın tepesinden elinde kılıcıyla doğarken tasvir edilir. Onun bu tasvirleri adaletin en yüce dağıtıcısı olarak kararları kesen bir ifadeyle de açıklanmaktadır (Alpay Tekin, 2020: 449-453). Parıldayan bir kalkan olarak da düşünülen güneşin Perslerin milli destanı *Şahname*'de, geceleri kaybolan ve hapsedilmiş olan gün küresinin kilidini açarak her sabah doğmasını sağlayan bir altın kilit olarak görüldüğü olmuştur. Renginden dolayı altın ile özdeşleştirilmesi de diğer taraftan güneşin değerine işaret eder (Olcott, 2021: 178-188).

Güneş sembolünün toplumlar üzerindeki varlığını ve geniş ölçüdeki etkisini gösteren bir başka örnek, ülkelerin bayraklarında yer alan güneş sembolleridir. Dünya üzerindeki birçok ülkenin bayrağında güneş, ay ve yıldızın farklı biçimleri kullanılır. Japonya, Bangladeş, Laos, Güney Kore, Kazakistan, Kırgızistan, Tayvan, Filipinler, Hindistan, Moğolistan ve Nepal gibi Kuzey Afrika ve Asya ülkelerinin bayraklarında güneş veya güneşi sembolize eden daire bulunmaktadır (Saraçoğlu, 2012: 2676). Latin Amerika ülkelerinden Arjantin ve Uruguay'ın bayraklarında hem İspanyol sömürgeciliğine karşı direnişe işaret eden hem de Güneş Tanrısı İnti'yi sembolize eden "Mayıs güneşi" yer alır. Bazı ülkelerin bayraklarında da güneş, renklerle ya da hayvan figürleriyle sembolize edilir. İspanya, Mısır, Arnavutluk, Karadağ, Kazakistan, Sırbistan ve Moldova gibi ülkelerin bayraklarında boğa, aslan ve kartal figürleriyle güneş sembolize edilir (Yiğit-Çakır vd. 2011: 52). Güç, otorite ve cesaret gibi çağrışımlarla ülke bayraklarında güneşe yapılan atıflar, toplumlar üzerinde güneşin ne denli büyük etki oluşturan sembol olduğunu gözler önüne serer.

Mitik varlıklar, hayvanlar, nesneler ve organlarla burada kısaca üzerinde durulan güneş sembolleri, gerek pagan inanışlarında gerekse semavi dinlerde oldukça fazladır. Bu semboller güneşin özelliklerine göre, ilişkilendirildiği varlığın özelliğine göre veya

güneşin yüceliğini ön plana çıkaracak şekilde birçok varlığın birleşimi olarak düşünülmüştür. Bu anlamda güneş, her türlü inanın ve düşüncenin yüceliğinden şüphe etmediği önemli bir kozmik varlıktır.

2.4. Türk Şiirinde Güneş

Güneş, bir metafor, imge, istiare veya kişileştirilmiş bir figür olarak toplumcu gerçekçi şiir anlayışından önce veya bu anlayışla aynı dönemde de sık başvurulan bir unsurdur. Özellikle klâsik şiirde güneşin kullanımları, hükümdar veya peygamber, sevgili veya mitolojik figür, eril veya dişil göndermelerle oldukça geniş, zengin ve çeşitlidir. Halk şiirinde güneş, tanrısal olandan sıradan olana, insan odaklı imgeye doğru kaymış ve genellikle yüce duygularla eşleştirilen bir unsur hâline gelmiştir. Yeni Türk şiirinde ise birçok edebî hareket ve akımın etkisiyle tanrısalardan siyasiye, toplumsaldan bireysele, karamsarlıktan umuda hemen hemen her türlü duygu ve durumla kullanımından söz edilebilir. Toplumcu gerçekçi şiir anlayışındaki güneşin özel kullanımlarına odaklanmadan önce Türk şiirindeki genel kullanımlarından kısaca söz etmek gerekmektedir.

2.4.1. Klâsik Türk Şiirinde Güneş

Doğu edebiyatları ve mitolojik anlatılarla iç içe gelişmiş olan Klâsik Türk şiiri, güneş imgeleri ve istiareleri bakımından oldukça zengindir. Bunun en önemli sebeplerinden biri, imparatorluk dönemi edebiyatı olması vesilesiyle tanrının yeryüzündeki yansıması olan hükümdarın hüküm sürdüğü bir zaman diliminde gelişmiş olmasıdır. Tanrılık vasfını bu coğrafyada çoktan yitirmiş olsa da güneş, hâlen yeryüzündeki yaşamın kaynağı olmasıyla, benzetildiğinde hükümdara övgü olacak önemli özelliklere sahiptir.

Klâsik şiirin hayal dünyası üzerinde duran Ahmet Hamdi Tanpınar, meşhur “saray istiaresi” tanımıyla eski şiirin anlam dünyasını açıklar. Buna göre saray, hükümdarlık konutu haricinde aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık vücudumuzun kendisine de işaret eden bir kavramdır. Orta Çağ ve Rönesans edebiyatları ve hayal sistemlerinde de görülen bu saltanatların her kültürde hemen hemen aynı olduğunu bazı semboller üzerinden ifade eder. Hayvanlardan en gösterişlisi ormanlar kralı aslan iken çiçekler arasında gül hep öne çıkmıştır. Buna karşılık Batı kültüründe ağaçlardan meşe ve gürgen öne çıkarken Doğu’da bu ağaçların yerini yillanmış çınarlar

almıştır. Bu doğrultuda güneş imgesine değinen Tanpınar’a göre sevgili, hükümdar, güneş, gül ve aslan, bir yerde aynı noktada birleşirler:

Binaenaleyh aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili hükümdara benzeyecekti. O kalb âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menzilinde ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır. Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe benzediği içindir. Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun unvan ve vasıflarını, kudretlerini elbette ki taşıyacaktır (2007: 23).

Tanpınar’ın da sözünü ettiği gibi güneşin klâsik edebiyatta hükümdar, sevgili ve çeşitli sembollerle eşleşen pek çok işleniş söz konusudur. Allah’ın yeryüzündeki temsilcisi olduğu gibi aynı zamanda hükümdarın ayağının ve eşiğinin toprağı da sayılmış, hükümdarın hem fiziki hem de kişilik özelliğı güneşle, onun olumlu yansımalarıyla ilişkilendirilmiştir. Hükümdarın sarayı, tahtı, sancağı ve kullandığı araç-gereçler de yine çeşitli özellikleriyle güneşle sembolleştirilmiştir. Bunlar kılıç, kalkan, at ve atın aksesuarları, ahır, top, davul, ayna, kadeh ve yastık gibi gereçlerdir. Hükümdarın savaşçılığı ve meclisi, güneşe eşlik eden yedi gezegen sebebiyle güneşle eşleştirilmesine yol açmıştır. Aynı zamanda öfkesi, sevgi, merhamet, lütuf ve cömertliği, düşünme yeteneğı ve adaleti sebebiyle olumlu ve olumsuz olmasından bağımsız olarak soyut özellikler bağlamında da güneşle benzetilen bir hükümdar söz konusudur. Bunun haricinde geçit töreni, takı takma ve para basma, kadınların giyimi, adına hutbe okunması, saçı, hediye verme ve savaş taktikleri gibi devrin gelenekleri bağlamında güneşin kişileştirilerek bunları yansıttığı görülmektedir (Gülhan, 2005: 300-315). Lami’î’nin kasidesindeki bir beyitte güneşten yeryüzünün hükümdarı olarak şöyle bahsedilir:

Her ne mülke azmi dersin feth ü nusretdür karın

Maşrık u mağrib senün sensin muzaffer-fer güneş (Gülhan, 2005: 301).

Burada Doğı ve Batı’nın hükümdarı olarak anılan güneş, genellikle gökyüzünün ve yeryüzünün hükümdarı olduğu gibi kendi tezahürü olan ölümlü bir hükümdarla da eşleştirilmekte ve onu da kendi vasıflarıyla donatmaktadır. Bu sebeple hükümdar, tanrıdan sonra bilinen en yüce varlıktır.

Mitlerde kanatla veya kanatlı diskle sembolize edilen güneş, Hayalî'nin bir beytinde şöyle ifade edilir:

Nice Şeh Husrev-i Cemşîd-fer ü Dârâ-der
Çarh-pervâz-ü hümâ-sâye-vü tûtî-güftâr

Beyitte kuş gibi kanatlı tasavvur edilen güneş tanrısının kanatları altına sığınma motifi, sonraları tanrının yeryüzündeki tezahürü olan hükümdarlara veya onlardan da nüfuzlu olan din büyüklerine doğru kayar. Klâsik edebiyatta özellikle diğer İslâm edebiyatlarında da olduğu gibi hükümdarın kanatları altında bulunma tasavvuru görülür (Alpay Tekin, 2020: 282).

Ahmed Paşa'nın Fatih Sultan Mehmet'i övmek için yazdığı ünlü "Güneş Kasidesi"nde hükümdardan daha nüfuzlu olan Hz. Yusuf'a övgünün bir örneği bulunmaktadır. Kasidenin 7. beytinde Hz. Yusuf'un güzelliğinden güneşle ilişkilendirilerek söz edilir:

Yâ felek Mısırında sultân oldu bir Yûsuf-cemâl
Yâ Züleyhâdur tutar nârenc-i zer-peyker güneş (Şentürk, 2014: 48).

Beyitte gökyüzü Mısır ülkesine, güneş ise ülkede hüküm süren Hz. Yusuf'a veya Mısır'da elinde turunc tutan Züleyha'ya benzetilmiştir. Edebiyatta güzel yüzün sembolü olan güneş, yüzünün güzelliği ile ün salmış olan Hz. Yusuf ile özdeşleştirilir. İkinci mısra da ise bir köleye âşık olduğunda Mısırlı kadınlar arasında çıkan dedikodulara cevap vermek için Züleyha'nın onları saraya davet etmesi ve ellerine turunc ile birer bıçak vermesi, kadınların Hz. Yusuf'un güzelliğini gördüklerinde şaşkınlıktan turunc yerine ellerini kesmeleri hikâyesine atıf vardır (Şentürk, 2014: 55). Aynı zamanda Hz. Yusuf, Hz. Muhammed ile birlikte güneşin, ayın ve yıldızların kendisine secde ettiğine inanılan peygamberdir. Buradaki güneş hususu bu inanış çerçevesinde de değerlendirilebilir.

Güneş Kasidesi'nin 38. beytinde ise dişil bir figür olarak örtünüp seyre çıkan bir güneşe rastlanmaktadır:

İsmetün devrânıdır isminde te'nîs olmanın
Seyre çıkdukça bürinür nûrdan çâder güneş (Şentürk, 2014: 50).

Arapçada ay anlamındaki "kamer" erkek, güneş anlamındaki "şems" ise dişi olduğundan beyitte şair bunları kişileştirip esprili bir dil ile padişah eleştirisinde bulunur. Buradaki önemli nokta, güneşin ismindeki müennesliğe uygun olarak örtünüp dolaşmaya

çıkan bir kadın olarak düşünölmüş olmasıdır. Bunun için “seyr” kelimesini seçen şair, hem seyyarelerin hareketini hem de dolaşmaya çıkmak anlamını çağrıştıracak şekilde kullanmıştır (Şentürk, 2014: 66-67). Güneşin ısı ve ışık saçmasıyla müşfik bir kadın, yeryüzündeki her şeyin onunla var olmasıyla da bir anne olarak düşünölmesi, ağırlıklı olarak Doğu toplumlarına has olmakla birlikte çeşitli coğrafyalarda karşılık bulan bir anlatıdır.

Klâsik Türk edebiyatının nadide örneklerinden *Hüsn ü Aşk* mesnevisi de güneşi özel kullanımlarla ele alan eserlerdendir. Mitolojik bir motif olan göz, güneşin sembolü olarak mesnevide yer bulmuş önemli bir detaydır:

Hurşîd gibi o mâh- Nahşeb

Yekpâre nazar ne gûş u ne leb (Şeyh Gâlib, 2015: 108).

“O Nahşeb ayı, güneş gibi, bütünüyle bakış kesilmişti; ne kulağı vardı, ne de dudağı...” (Şeyh Gâlib, 2015: 109) anlamında olan beyitte güneşin gözden ibaret oluşuna dikkat çekilmiştir. Ay ve güneş hem şekil olarak göze benzetilir hem de bir tanrı olarak gökyüzünden yeryüzünü izleyen göz şeklinde düşünölür. Bu sebeple güneşin önemli sembollerinden biri olarak göz de çeşitli inanışlarda ve simgelerde karşılaşılan bir unsurdur.

Şeyh Gâlib bir başka beytinde *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevisine atıfta bulunarak güneşin farklı bir mitolojik motifine dolaylı olarak değinir:

Şeb-dîz-i sipihre mihri Hüsrev

Zin hânesi hâne-i meh-i nev (Şeyh Gâlib, 2015: 132).

“Sevgisi(nin güneşi) gökyüzü atına Hüsrev olmuştu; yeni ayın durağı da o atın eyerinin konduğu yerdî.” şeklinde anlamlandırılan beyitte *Hüsrev ü Şîrîn* hikâyesindeki âşıkların aşka duyduğu sevgi güneşe benzetilmiştir. Ardından gökyüzü atına binmiş Hüsrev olarak hayal edilen güneş, gezginliği, yüksekliği ve canlılara hayat vericiliği sebebiyle süvariyle ve padişahla özdeşleştirilir (Şeyh Gâlib, 2015: 133). Arkaik anlatılardaki güneşin hem kral hem de gökyüzünde araba, at, ejderha veya mitik kuşlarla gezinen bir tanrı figürü olması, klâsik şiirde de yansıması olan imgelerden biridir.

Gönöl Alpay Tekin, çeşitli şairlerden derlediği *Leylâ ile Mecnûn* mesnevilerinde güneşle ilgili mitolojik motifleri incelerken Hamdullah Hamdî’nin beytine değinir ve Mecnun’un avare avare âlemi dolaşmasıyla güneşe benzetildiğinden söz eder:

Gün âlemi geş eylediği hâne be-hâne
Âvâre gibi bencileyin yârı bahâne (2020: 544).

Leylâ ile Mecnûn mesnevilerinde Mecnun, yalnızca avare avare dolaşmasıyla değil, çölün ortasında insanlardan uzak tek ve yalnız yürümesiyle, tıpkı güneş gibi gölgesinin olmamasıyla, çıplaklığıyla, mağaraya çekilmesiyle gibi birçok istiareyle güneşe benzetilir (Alpay Tekin, 2020: 544-580). O hâlde güneş, yalnızca hükümdarlarla eşleştirilen bir varlık olarak kalmamış, ilâhi aşkla anılan ve bu sebeple kutsiyet atfedilen kişiliklerin de sembolize edildiği bir unsur hâline gelmiştir.

Klâsik Türk şiirinde güneşin şüphesiz en zengin çağrışımları hükümdarın sembolü olması sebebiyledir. Ancak onun haricinde de mesnevilerde aşk ve onu çağrıştıracak anlamlarda da kullanılmıştır. Buradaki önemli nokta, hem hükümdarla eşleştirildiğinde hem de aşk ilişkisiyle anıldığında dini ve mitolojik bağlamlarından koparılmamış olmasıdır.

2.4.2. Türk Halk Şiirinde Güneş

Toplumcu gerçekçi şiirin beslendiği kaynaklar elbette klâsik Türk şiirini olduğu kadar Türk halk şiirini de kapsar. Fakat toplumcu bir edebiyat anlayışı güdüldüğü için ağır basan yine Türk halk şiiri olacaktır. Bu nedenle “halk şairi” sıfatıyla görece toplumcu bir anlayış gütmüş bu ozanların şiirleri önem arz etmektedir. Onların güneş imgesini işleyiş biçimi, genellikle iktidardan uzak, halka yakın oldukları için farklı bir perspektif sunacaktır.

Halk şairleri arasında büyük öneme sahip ozanlardan biri, 16. yüzyılda Sivas’ta yaşadığı düşünülen Pir Sultan Abdal’dır. Hazreti Ali’nin soyundan geldiği düşünülen Pir Sultan Abdal, çocukken rüyasında Hacı Bektaş Veli’nin elini öper ve ardından “Pir Sultan” mahlasıyla saz çalıp söylemeye başlar. Zamanında ondan nasip alan Hızır Paşa, Pir Sultan Abdal’ın kendisine biat etmemesine kızarak onu önce hapsedirir ve ardından idam ettirir (Bezirci, 1994: 43-51). Pir Sultan Abdal’ın yaşamöyküsüne bakıldığında toplumcu gerçekçi şairler tarafından benimsenmesi ve şiirlerde sık sık anılması, şaşırtıcı değildir.

Genellikle Alevî-Bektaşî kültürüne has deyişler söyleyen Pir Sultan Abdal’ın şiirlerinden birinde güneş, sevgilinin yüzüyle birlikte anılır:

Tîğ-i gamzelerin müşkbû kokmaz

Yâr ala gözlerin hışm ile bakmaz

Cemâlin görene Cennet gerekmez

Güneş midir doğdu yüzünden sunam (Gölpınarlı-Boratav, 2010: 87).

Şiirde tıpkı klâsik şiirde olduğu gibi sevgiliyi yücelten şair, öncesinde onun yüzünü gören kişiye cennetin bile gerekmeyeceğini söyleyip bu yüzün güzelliğinin tekrar altını çizmek için güneşin sevgilinin yüzünden doğduğunu ima etmiştir. Toplumcu gerçekçi şiirlerde de görüleceği üzere, sevgilinin yüzünü güneşle anmak hem güneşi hem de hissedilen duyguyu yüceltmek adına sık rastlanan bir işleyiştir.

Pir Sultan Abdal bir diğer şiirinde, ay doğduğunda güneş battığı için güneşten aya gece olan bir varlık olarak söz eder:

Pîrim Hacı Bektaş Zeynel'Abâ'ya

Gündüzün güneşi gecedir aya

Bunda bir gün doğar yoksula baya

Anın divanına durdum okurum (Gölpınarlı-Boratav, 2010: 239).

Hacı Bektaş Veli'ye hitap ettiği şiirinde ise bir din büyüğü olarak Hacı Bektaş Veli'yi anarken güneş imgesine başvurur ve onun dünyaya gelişini güneşin doğmasıyla eşleştirir:

Bir güneş doğdu dünyanın yüzüne

Âşıkların nûr göründü gözüne

Cümle canlar niyaz etti özüne

Hacı Bektaş Veli Sultan Balım var (Bezirci, 1994: 211).

15. veya 16. yüzyılda yaşamış olduğu düşünülen Karacaoğlan, içinden çıktığı Türkmen oymaklarının gelenek ve göreneklerine bağlı olmakla birlikte bu dönemde gelişen tekke edebiyatı ile tasavvufun dışında kalarak Tanrı'dan çok insana dönük bir şiir anlayışını benimsemiştir. İnsan sevgisini ön planda tutan ozanın şiirlerdeki temel teması aşktır (Karaer, 1988: 1-33). Bir şiirinde eski Türkçe'deki karşılığıyla “gün” şeklinde tanımladığı güneşle sevgiliyi şöyle özdeşleştirir:

Salını salını gelmiş pınara

Kadir Mevlâm işimizi onara

Gün doğmadan şavkın düşmüş pınara

Gün üstüne bir gün daha doğar mı (Karaer, 1988: 84).

Güneş doğmadan önce sevgilisinin yüzünün pınara yansımından söz eden Karacaoğlu, güneşin başka bir güneş üstüne doğup doğamayacağını sorgularken sevgilinin yüzünü güneşle eş tutmuştur.

Bir diğer halk ozanı Dadaloğlu'nun Türkmenlerden Avşar boyuna mensup olduğu ve 18. yüzyılda Kayseri civarında yaşamış olduğu düşünülmektedir. Şair bir babanın oğlu olan ve şiirlerinde genellikle Avşarlar'ı işleyen Dadaloğlu, herhangi bir sanat endişesi gütmeyen, günlük söyleyişin hâkim olduğu şiirler kaleme almıştır (Sakaoğlu, 1986: 9-44). Günümüzde bestelenen şiirlerinden ötürü genellikle Avşar halkının bir mensubu olarak padişaha başkaldıran tavrıyla bilinmektedir.

Güneş, Dadaloğlu'nun şiirinde diğer halk şairlerinde olduğu gibi “gün” şeklinde ve sevgiliyle ele alınır. Yaylalarda gördüğü bir güzeli anlatırken onun al yanağının güzelliğini, güneşten bile sakınılması gerektiği fikriyle aktarır:

Enterisin geydiresinler sıvayı
Hiç geymesin atlas ile dıbayı
Beş yüz arşın yüksek olsun sarayı
Al yanağa gün değmesin yılınan (Sakaoğlu, 1986: 68).

Yüksek bir sarayda bu güzeli güneşten bile saklama isteği, bir yandan *Rapunzel* gibi masalsi bir atmosferi anımsatırken diğer yandan korumak istediği güneşin eril bir çağrışımı olduğuna işaret etmektedir.

Köroğlu, Türk coğrafyalarında birçok kolu bulunan Köroğlu anlatılarının efsanevi kahramanı ve ozanıdır. 16. yüzyılda yaşadığı düşünülen Köroğlu'nun halk arasında en çok bilinen versiyonu, zalim Bolu Beyi'ne başkaldırdığı versiyonudur. Köroğlu'nun babası Bolu Beyi'nin seyisiyken onun gözlerini oydurmuş, Köroğlu da babasının intikamını almaya ant içmiştir. “İstanbul Varyantı” olarak bilinen bu kola göre Bolu Bey'ini öldürüp halkı refaha kavuşturan Köroğlu, (Boratav, 1984: 30-33) zulme boyun eğmediği için toplumcu gerçekçi şiirde de sıklıkla başvurulmuş önemli kahramanlardan biridir.

Pertev Naili Boratav'ın “Maraş Metinleri” adıyla destanın Maraş kolundan eklediği şiirlerden birinde güneş, Köroğlu'nun yiğitliğine uygun olarak bir kahramanlık temi içinde işlenir:

Ay yansın ağalar güneş tutulsun

Parladı parladı çalın kılınıcı

Oklar gıcırdasın ayyuka çıksın

Mevlânın aşkına basın kılınıcı (Boratav, 1984: 201).

Bir savaş veya kavga ortamını tasvir eden Köroğlu, ortamın atmosferine uyacak şekilde ayın yanmasını ve güneşin tutulmasını temenni eder. Ay ve güneş tutulmaları arkaik dönemde felaketslere ve kıyamete işarettir. Dolayısıyla Köroğlu burada savaşa katılacak olanları şevke getirmek için kıyamet gibi bir savaşın gerçekleşeceğini bildirir gibidir.

Güneş imgesini şiirine dâhil eden ve klâsik şiire benzer istiarelerle işleyen halk şairleri elbette bu kadarla sınırlı değildir. Örneğin Bayburtlu ozan Celâlî'nin "Ay-Gün Destanı" adlı şiiri yalnızca ay ve güneşin kişileştirilmiş hâllerini konu alır. Buna göre her ikisi de sırasıyla hünerlerini sıralayarak atışrlar ve şiirin sonunda dünyanın aysız da güneşsiz de var olamayacağı sonucuna vararak barışrlar (Elçin, 1988: 241-244). Güneşin yeryüzündeki hükmünün farkında olan halk şairleri, destan adı altında onun olağanüstü varlığını da kişileştirerek ele almaya çalışmışlardır.

Halk şiirinde güneş imgesi, klâsik şiirden farklı olarak hükümdardan veya kutsal olandan sıradan olana, insana doğru genişlemiştir. Ozanlar yüce kişiliklerden daha çok yüce hisleri ve duyguları güneşle ifade etmeye çalışmış, aşk ve kahramanlık konularına güneş dâhil edilmiştir. Bu bağlamda dolaylı da olsa maddi olandan maneviyata doğru bir geçişin söz konusu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

2.4.3. Yeni Türk Şiirinde Güneş

Tanzimat'tan günümüze dek uzanan ve "Yeni Türk Edebiyatı" olarak adlandırılan dönemde birbirinden farklı birçok anlayış, hareket, akım ve kuşak söz konusudur. Toplumsal ve siyasi gelişmelere göre oluşan bu anlayışlarda bireyci ve toplumcu sanat yaklaşımları da paralel bir biçimde gelişim göstermiştir. Toplumcu gerçekçi şiir anlayışı, Cumhuriyet'in kurulduğu yıllardan günümüze dek uzanan temsilciler yetiştirmiş olsa da bu dönemde ve öncesinde ortaya çıkmış olan edebî hareketler de güneşe bir imge olarak şiirlerde yer vermiştir. Toplumcu gerçekçi şiirdeki güneş imgesinin bu hareketlerden farklı olan işlenişini göstermek için de bu dönemlere kısaca göz atmak gerekmektedir.

Tanzimat döneminin usta isimlerinden biri olan Abdülhak Hâmit, Türk edebiyatına Batılı tabiat anlayışını getiren şairdir. Klâsik edebiyatta kaside ve gazellerde

yer alan bahar, kış veya tabiata ait güneş, ay, su gibi unsurların tasvirleri hakiki duygular uyandırmaktan uzakken Hâmit, ilk kez derin duygularla ve felsefî düşüncelerle tabiatı ele alır. Şehri ve medeniyeti çirkin, tabiatı ve köyü güzel olarak ele aldığı *Sahra* adlı eserinde köylü kızı da masum güzelliğiyle ön plana çıkar (Kaplan, 2019: 310-316). “Davet” başlıklı şiirinde bir taze gonca olarak tasavvur ettiği köylü kızının peçesi buluta, yüzünün güzelliği ise güneşe benzetilir:

Kaldır o sehâb-ı pâreyi cânâ,
Hüsnün güneşi olmaya pinhân.
Vechin ki senin nûr-ı Hudâ’dır;
Bir perde demektir ana düzgün
Aç yaşmağını gel güzelim gel,
Gülşende beraber gezelim gel (Tarhan, 2019: 54).

Şair köylü kızın güzelliğini güneşe benzetirken yüzünü de tanrının ışıyla betimlemiştir. Klâsik edebiyatta yüzü güneşle veya nurla ilişkilendirilen sevgili veya hükümdar hususu Hâmit’e de yansıyan bir gelenek olmuştur. Köylü kızının yüzünü öncesinde güneşle, ardından tanrının nuruyla eşleştirmesi bu sebebe bağlanabilir.

Servet-i Fünûn döneminin iki önemli şairinden biri olan Tevfik Fikret’in şiirlerinde tabiat unsurları öne çıkar. Tanzimat’tan sonra ortaya çıkan yeni görüşlerle tabiat mistik bir masal âlemi olmaktan öteye geçmiştir. Ara nesilde fotoğraf veya tablo altına şiir yazma modasının belirmesiyle Fikret, tabiatı tablo gibi gören şairler arasına katılır ve resim altına şiirler yazar. Fakat onun tabiatı anlatan şiirleri de bir tablo titizliğiyle çizilmiştir (Kaplan, 1986: 19). Bu anlamda Fikret’in şiirlerinde güneş de dâhil olmak üzere tabiatın her bir parçası oldukça önemlidir. “Rücû” başlıklı şiirinde II. Meşrutiyet heyecanını işleyen şair, güneşin doğuşunu hürriyete benzetir:

Sen ey muhît-i teceddüt, o leyl-i menhûsun
Seninle nisbeti yok; sen şerefisin, ulusun.
Ne sis yüzünde, ne zül; bilakis, safâ vü vakâr;
Doğan güneş gibi sâfi bir infîlâkın var (Tevfik Fikret, 2021: 548).

Şiirde “Leyl-i menhûs” istibdada karşılık gelecek şekilde düşünülmüşken karşısına yerleştirilen “muhit-i teceddüd” Meşrutiyet’i temsil eder. Bunun yanı sıra “sis ve zül” istibdadı, “safa ve vakar” meşrutiyeti tanımlayacak şekilde kullanılmıştır. Şiirde aynı zamanda Sis şiirine bir gönderme de mevcuttur. Güneş burada saf ve temiz doğuşuyla Meşrutiyet’e benzetilirken aynı zamanda bu saflığıyla hürriyeti de

simgelemektedir (Erdoğan Çeltik, 2022: 1563). Buradaki dikkat çekici husus, toplumcu gerçekçi şairlerin de hürriyeti simgelemek için genellikle güneşi tercih etmeleri olmuştur.

Türk edebiyatında tabiat unsurlarına olan düşkünlüğüyle öne çıkan şairlerden biri de kuşkusuz Ahmet Hâşim'dir. Neredeyse bütün şiirlerinde gökyüzüne, akşam vakitlerine, geceye, aya, yıldızlara, gurup ve şafak vakitlerine atıf yapan şair, daha çok akşam ve geceyle ilgili nitelemeleri tercih etmiştir. Buna karşılık günbatımı ve şafak vakitleriyle şairin şiirlerine giren güneş imgesi de oldukça fazladır. Ne var ki, günbatımı ve şafakla anılan güneş, genellikle etrafı hüzne boğan, fersiz ışıklar saçarak batan, göllere gözyaşı aksiyle yansıyan, ufukta kesilmiş bir başı andıran ve ölümü anımsatan bir imgedir. Hâşim'in güneşle ilgili bu karamsarlığına istisna oluşturan eserlerinden biri, gençlik yıllarında yazmış olduğu "Güneş" başlıklı şiiridir. Şiirde güneş, toprağı ve yeşil ekinleri beslemeye, ışığını aya değil yeryüzündeki keder ve felaketleri yok etmek için harcamaya davet edilir. Üzüntüleri dağıtmalı, ağlayan gözlere umut ve ışık göndermeli, ümit ufuklarını genişletmeli ve iç sıkıntılarını ortadan kaldırıp geceyi tatlı bir ufka dönüştürmelidir (Ayvazoğlu, 2000: 186-189):

Güneş!.. Denizleri sa'y etme nakş ü telvîne,
Deniz değil sana muhtâç olan sakat sîne!
Güneş!.. Bu nûrunu bezletme mâh- gam-kîne,
Gam ü felâketi yerlerde başla teskîne!
(...)
Güneş! Bu zucreti rûhumda başla teskîne,
Bu ufk-ı leyleyi kalb et bir ufk-ı şîrine. (Ahmet Hâşim, 1985: 64).

Hâşim'in olumlu bir atmosferde ele alınan ve kendisine güzellikler getirmesi için hitap edilen şiirinde güneş, aslında umudun temsilcisidir. Ondan hâlâ arketipçi bir bakış açısıyla yeryüzündeki kötülöklere el atması beklenmektedir.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde güneş imgesinin kullanım alanı, ölkedeki değişimler, devrimler ve liderlerle birlikte tabiat unsuru olmaktan çıkarak genişler. Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarında şeflerine kutsiyet atfeden ve onlara mistik derecede bağımlılıklarıyla bilinen İtalya ve Rusya örnek alınarak Mustafa Kemal'e övgü dolu şiirler yazılır. Fakat bu övgü, Mustafa Kemal'i bir liderden ziyade tanrı veya peygamber olarak görmek şeklinde, modern dönemin olağanüstü kahramanlarından biri olarak düşünölür. "Gazi mistisizmi" şeklinde nitelendirilen bu tutumda Mustafa Kemal, güneşle boy ölçüşen, geçmiş zaman peygamberlerinden farklı olarak güneş gibi ortada

olan bir kurtarıcıdır. Faruk Nafiz Çamlıbel'in *Kahraman* (Atalay, 2022: 268-278) adlı eserinde Mustafa Kemal'in bir yaratıcı olduğuna işaret edilirken güneşle nitelendirilir:

Sevmek değil bu,
Tapmağı da gölgede bırakan bir meyil bu!
O, Güneştir... Dört faslın bir tek Güneşi gibi
Hem yakan hem yaratan iki kudret sahibi
(...)
Hiçbir ilâh olamaz ondan güzel (Faruk Nafiz, 1933: 43).

Arkaik dünyanın tanrıları ve peygamberleri, modern dünyada ülkeleri refaha kavuşturan kurtarıcı liderlere veya kahramanlara dönüşmüş, şiirlerdeki güneş imgeleri de bu dönüşüme göre şekillenmiştir. Ayrıca Mustafa Kemal'in güneşle ilişkilendirilmesinde fiziki görünüşünün de payını göz ardı etmemek gerekir.

Cumhuriyet dönemi şiir hareketlerinden biri olan Garip Akımı, modern Türk şiirinde önemli gelişmelere öncü olan akımlardan biridir. Akımın temsilcilerinden Oktay Rifat'ın şiirlerinde, özellikle *Perçemli Sokak* adlı eserinden itibaren doğa, benzerliklere dayalı bir şekilde görünür olmaya başlar. Bu anlamda öne çıkan imgelerden biri de güneştir. Rifat, güneş kullanımında “kendisine benzetilen” ve “benzeyen”in aynı anda görünür olduğu bir düzlemde ele almaktan ziyade güneşin niteliklerinden çıkarsanan farklı benzetmeleri gündeme getirir (Akgül, 2005: 2-4). “Düşsel Bir Gezintiden II” başlıklı şiirinde kılıçla ilişkilendirilen bir güneşle karşılaşmaktadır:

Bir yaprak düşer payınıza bahçeden
Gerersiniz ipi, gıcırdar ıskarmoz
Çeker güneş kılıcını deniz, o toz
Duman ötesi aynada güler maden (Akgül, 2005: 28).

Şairin buradaki “güneş-kılıç” ifadesiyle ürettiği ilişik, parçanın bütüne ait tüm anlamsal içerikleri kapsadığını göstermektedir. “Güneş” ve “kılıç”ın bir ve aynı şey olduğunu dile getirerek “güneş”in bir parçası olan ışınların “güneş”in tamamının yerine konabileceğini öne sürmüştür. Bir bütünün her bir parçası, o bütünün gücünü içerdiği için bir yerde parça ve bütün birleşir (Akgül, 2005: 28). Birimden bütüne gidilerek bu şekilde yorumlanabilecek olan bu şiir, güneşin arkaik metinlerdeki sembollerinden biri olan kılıca yapılan gönderme şeklinde de okunabilir.

1950’li yıllarda ortaya çıkan ve büyük tartışmalara sebep olan İkinci Yeni hareketi, öncesinde toplumcu gerçekçi anlayışla çatışma içinde olsa da sonradan toplumsal olayların da etkisiyle toplumculuğa yönelen eserler bırakmış önemli şairler

topluluğudur. Şiirde kapalılığı savunan İkinci Yenici şairler, ilk dönem Garip akımından veya Nâzım Hikmet'ten etkilenecek şiire başlamışlardır. İlk eserlerinde Garip etkisi bâriz olan, sıradan insanların ve onların küçük dünyalarını ele alıp kimi zaman da “ince alay”a dayanan bir anlatım benimseyen Edip Cansever, bu şairlerdendir (Karaca, 2013: 161-162). “Güneşin Yazdığı” başlıklı şiirinde Cansever, mutlu bir tablo çizerken güneşi ve suyu da aşka çevirmekten söz eder:

Alıştık bakıvermeye, az şey mi balkonda deniz
Son gözlerimizi harcadık, en çok da güneşin tutuğu
Sırası gelmişken söyleyelim de
Biz onunla güneşi, suyu aşka çeviriyoruz (Bezirci, 1967: 272).

Olumlu bir atmosferin eşlikçisi olan güneş, kimi zaman umudun, kimi zaman da aşkın ham maddesi olarak görülmüş ona göre bir imgeyle birlikte ele alınmıştır.

Yaklaşık iki asırdır varlığını sürdüren yeni Türk şiirini ayrıntılı bir biçimde ele almak burada mümkün olmasa da belirli bir etki bırakmış kişi ya da hareketlerin güneş imgesini ele alışı bu şekilde özetlenebilir. Servet-i Fünun'da bir tabiat unsuru olan güneş Meşrutiyet atmosferinde hürriyetin temsilcisi hâline dönüşmüş, Hâşim ile birlikte karamsarlığa kurban gitse de istisna olarak olumlu konumunu sürdürmüştür. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında siyasi bir anlam kazanmış, Garip akımı ve İkinci Yeni ile birlikte bireysel işlenişlerine yeniden dönmüştür. Fakat güneş imgesi, bu dönemde hem siyasi hem de bireysel olarak özel kullanımlarını Nâzım Hikmet öncülüğünde başlayan toplumcu gerçekçi şiir anlayışında kazanacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMCU GERÇEKÇİ TÜRK ŞİİRİNDE GÜNEŞİN YANSIMALARI

3.1. Güneşin Siyasi ve Toplumsal İzlekleri

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneşin yansımaları siyasi ve toplumsal ile bireysel izlekler şeklinde iki ana başlıkta incelenebilir. Güneşi daha çok siyasi ve toplumsal kavramlarla sembolleştiren toplumcu gerçekçiler; onu umut, özgürlük, devrim, devrimci, direniş, başkaldırı, yaşamın kaynağı, emek, kahraman, sömürü, barış ve zenginlik çerçevesinde işlemişlerdir. Hem kendi hayatlarında yaşadıkları hem de seslendikleri halkın yaşadığı olumsuzlukları umutla göğüslemiş, ne olursa olsun gelecek güzel günlere olan inançlarını yitirmemişlerdir. Hapishanelerin karanlık duvarlarının bile sönmükletemediği özgür bir dünya fikri, toplumcu gerçekçilerin dizelerinde yerini korumuştur. Devrim veya en azından daha yaşanabilir bir dünya arzusu ve kendileriyle birlikte bu arzuya sahip olanlar, güneşle anılan bağlamlar olmuşlardır. Böyle bir dünya için yeri geldiğinde kavga etmenin ve direnmenin şart olması, toplumcu gerçekçilerin dizelerinde direniş ve başkaldırı şeklinde, tarihten örneklerle ele alınmıştır. Güneşin yaşamı besleyen varlığı, yeryüzündeki her şeye eşit ısı ve ışık vermesiyle köylünün ve emekçinin destekçisi olarak görülmüştür. Bu bağlamda emek de güneşle veya güneşli bağlamlarda ele alınmış, her gün sabah doğan ve akşam batan bir varlık olmasıyla bizzat güneşin kendisi de emekçi sayılmıştır. Savaş dönemlerinde tutunulan barış fikri, yoksulluğun düşmanı olarak zenginlik ve ideal olan her şey güneşin karşılığına oturtulan kavramlardır. Onu yalnızca tek bir olumsuz kavramla ele alan toplumcu gerçekçilere göre açık havada çalışan köylünün ve ırgatın baş düşmanı olan sıcaktır. Şairlere göre bu sıcak, köylüyü ve ırgatı sömüren bir ağa veya patron gibi görülmüş ve güneş, ilk defa olumsuz çağrışımlarla verilmiştir.

3.1.1. Güzel Günler Göreceğimiz Çocuklar: Umut

Toplumcu gerçekçi edebiyat göz önüne alındığında öne çıkan en önemli kavram, diğer bütün kavramları da içine alan umut olmaktadır. Adil, eşit, sömürsüz, hür ve barış içinde bir dünya hayali içinde olmak daima umutlu olmayı gerektirmektedir. Çünkü bu ütöpik sayılabilecek kadar kötü olandan süzölmüş bir dünyanın veya rejimin gerçekleşmesi pek mümkün olmamıştır ve olması da imkân dâhilinde görünmemektedir. Komünist rejimler mümkün olsa da yakın tarihteki örneklerinden görölebildiği kadarıyla

bu yönetimler yukarıdaki kavramları tam olarak karşılayabilmiş değildir. Yine de toplumcu gerçekçi şair için bu kavramları karşılayabilecek bir rejim mümkündür ve bunun umudu hep diridir. En azından daha adil, daha eşit, daha hür ve daha barışçıl bir dünya için mücadele ve umut etmek, kendisine kulak veren halkına da bunları aşlamak toplumcu gerçekçilerin sanat anlayışını büyük ölçüde şekillendirir.

Umut İlkesi başlıklı eseriyle umudu kuramlaştıran Ernst Bloch, bu duyguyu “hiç”in ve gecenin karşıtı, gündüzün sınırdaşı olarak inanç çerçevesinde açıklar:

Gerçi çıkış/son belirsiz kalır yine, tıpkı korkuda olduğu gibi; fakat bu belirsizlik korkudaki gibi pasif kaygıyla, dert taşımakla, Hiç’in bulunduğu geceyle sınırdaş değildir, insanın dostu olan gündüzle sınırdaştır. Tehlike ve inanç umudun hakikatleridir, öyle ki ikisi de onda toplanmışlardır ve tehlikede korku yoktur, inançta da dünyadan kopmuş tembel mistisizm. Umut bu itibarla nihayetinde pratik, militan bir duygudur; bayrak açar. Hele bir de güven çıkarsa umuttan, o zaman mutlak olarak olumlu hâle gelmiş beklenti duygusu hazır ve nâzır demektir veya neredeyse öyledir; umutsuzluğun karşı kutbudur bu (2007: 146-147).

Yazarın umudu gündüzle ve aydınlıkla yan yana getirmesi ve militan bir duygu olmasına işaret etmesi, toplumcu gerçekçi şairlerin umutla sembolleştirdiği güneşi de açıklar niteliktedir.

Toplumcu gerçekçilerin benimsediği umut kavramına temel oluşturması bakımından ütopya anlayışı ve Marksist ütopya da bu bağlamda önemlidir. Ernst Bloch’a göre ütopyacılarda kimsenin onlardan alamayacağı bir mevki vardır. Değiştirmeye olan istek ve iradeleri tamdır ve hiçbir zaman salt gözlemleyici değildirler. Bu da onları kendi dönemlerinin politik economicilerinden ayırır. Politik economiciler kaosa yalnızca ışık tutarken ütopyacılar kaostan çıkmayı arzu ederler. Proletaryayla bağları zayıf olduğu ve mevcut toplumdaki nesnel eğilimleri yeterince tahlil edememeleri sebebiyle ütopyacılardan bu istekleri neredeyse hiç gerçekleşmez. Nesnel eğilimlerin daha fazla dikkate alınması ise bu isteklerin gerçekleşmesi ihtimalini zayıflatabilmekle kalmaz, sosyalistin veya sosyal demokratın tümüyle ütopyasız, nesnel eğilimin kölesi bir tip olmasına sebep olabilir. Nesnel olarak imkân dâhilinde olana dönük nesnelci eğilim, ekonomik şartların sosyalizm için olgunlaşmasına kadar bekleyecektir. Oysa bu koşullar hiçbir zaman bu iradenin öznel etkeni olarak öngörücü tasavvurun hayallerine ihtiyaç

duymayacak kadar olgun ve kusursuz olmayacaktır. Bu sebeple Lenin, Rusya’da şartların sosyalizme tamamen uygun olacağı zamanın gelmesini beklememiş, aksine koşulları sollayarak ya da koşulların olgunlaşmasına yardım ederek Büyük Ekim fırsatını kullanmıştır. Eylem kılavuzu olan Marksizm öznese kalır ve hedefe yabancılaşırsa anti-Marksizm hâlini alır ve süreci kendi hâline bırakıp eylemsizce beklenirse yozlaşır (2007: 697). Bu sebeple Marksistler, nesnelci eğilimin dışına çıkarak daima mücadele içinde olmuşlardır. Ütopik arzularının kaynağını umut oluşturmuş ve bu uğurda birçok kurban vererek onları da kahramanlaştırmışlardır.

Marksizm öncesi politik yazarlık, devrim imkânsız gibi görünse ve hem çıplak hem de ideolojik olarak giydirilmiş görünüş hayallerine ters düşse bile isyankâr heyecanları ve hayalleri barındırmaktadır. Bu hayallerdeki toplum başkasının sırtından güdülen çıkarıcılığa yer vermeden işini gördüğü için burjuvanın dikenleri olmadan yoluna devam edebilir. Sosyal ütopiyaların özellikle bu umudu, hayalî bir adada değil de kocaman bir ülkede uygulanana kadar yüzyıllarca alaya alınır ve dünyaya yabancı sayılır. Uygulamalı olarak görülen ütopyalardan sonra bu heyecanların ve hayallerin içinde gerçeklik payı ve dirayet olduğu anlaşılır. Bu gerçeklik öncesinde daha iyi bir dünya kişinin kafasında soyut resmedilen olgunlaşmamış bir gerçeklik iken sonrasında şiddet aracılığıyla engellense de zor bir doğumla kopup gelen bir gerçekliğe dönüşür. Marks’tan sonra ütopyaların soyut karakteri aşılar ve dünyayı iyileştirmek tarihin maddî diyalektiğine dayanan bir işe dönüşür. Marks’tan beri salt-ütopyacılık gerici veya lüzumsuz bir hâl alır. Gerçekçi sosyal ütopyacılar dürüst ve büyüktürler. Soyutluklarının zaaflarına ve abartılı iyimserliklerine karşın yılmadan barış, özgürlük ve emek için direnmeleriyle anlaşılmalı ve sahiplenilmelidirler. “Ve ütopyaların tarihi gösterir ki: Sosyalizm Garp âlemi kadar, hatta hep onun yanında sürüklenen Altın Çağ arketipi kadar eskidir – yani daha da eski.” (Bloch, 2007: 700). Buradan da anlaşılacağı üzere sosyal ütopya, ulaşılabilir bir dünyayı işaret etmekte ve gerçekleşmesi umut bağlanabilecek düzeydedir. Toplumcu gerçekçilerin sıkı sıkı sarıldığı bu umuttur.

Umut, toplumcu gerçekçi sanat anlayışında teorik açıdan önemli bir yer tutar. Bu durumu, toplumcu gerçekçiliğin kuramsal öncülerinden Plehanov dikkat çekici ifadelerle dile getirir. 1885 yılında işçilere seslenen Plehanov, onlara şarkılarında ve şiirlerinde dileklerini, acılarını ve umutlarını dile getirmelerini telkin eder. Şiirde yalnızca acı ve umutsuzluk olmayacak, işçinin yapabileceklerini gösterecek ve uygar ülkelerin önünde

açılan geniş ve özgür geleceğe olan inanç büyüyecektir. Bu inanç kardeşlik, gerçek eşitlik ve evrensel özgürlüğün gür haykırışı gibi işçilerin şiirlerini ve şarkılarını güçlü, cesur ve şanlı kılacaktır (Plehanov-Freville, 1974: 71-99). Plehanov'un bu telkini zamanla toplumcu gerçekçi edebiyatın vazgeçilmez ilkeleri hâlini alacak, işçinin, ezilenin, sömürülenin hakkını savunurken onlara umut aşılama toplumcu gerçekçilerin gayesi olacaktır.

Nitekim toplumcu gerçekçi edebiyat resmî bir sanat anlayışı olarak kabul edilmek istendiğinde bunların hepsi konuşulur. 1934 Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde devrimin ülkesinde edebiyatın, işçi sınıfının aydınlatılması ve yönlendirilmesi görevini üstlenmesi ve yol gösterici olması gerektiği ele alınır. Alt sınıf olan işçi ve köylülere sosyalizm benimsetilirken aynı zamanda gelecek için onlara umut aşılmalıdır. Bu görev de edebiyatta ancak bu kitlelerin anlayabileceği ve sevebileceği biçimde yerine getirilebilir. Edebiyat sınıf mücadelesinin dolaysız bir aracı olmalı, toplumsal devrim için kitleleri harekete geçirmeye yarayacak konuları işlemelidir (Oktay, 2003: 148).

Türk edebiyatında bu görev için öncü olan ve kitleleri ardından sürükleyen isim Nâzım Hikmet olmuştur. Onun 1930 yılında kaleme aldığı bestelenmiş şiirlerinden "Nikbinlik", Türk şiirinde umutla sembolleşmiş önemli eserlerden biridir. Şiirde şair, geleceğin mimarları olan ve bir umut timsali olarak toplumcu gerçekçilerin sıkça öne çıkardığı çocuklara seslenerek "güneşli günler" vaat eder:

Güzel günler göreceğiz çocuklar,
güneşli günler
göre-
-ceğiz . . .
Motorları maviliklere süreceğiz çocuklar,
ışıklı maviliklere
süre-
-ceğiz...
(...)
Hani şimdi biz...
İnanın:
güzel günler göreceğiz çocuklar
güneşli günler
göre-
-ceğiz.
Motorları maviliklere süreceğiz çocuklar,
ışıklı maviliklere
süre-
-ceğiz..... (2008: 206-207).

Şiirde güneş ile birlikte umudu yansıtacak şekilde kullanılmış bir diğer imge ise, motorların sürüleceği maviliklerdir. Şair yalnızca güneşi değil, güneşli bir günün aydınlık görüntüsünü bulutsuz gökyüzünü çağrıştıracak biçimde mavilikle birlikte ele alarak vermek istediği umut mesajını pekiştirir. Kemal Sülker, Nâzım Hikmet’in güzel günlere ve özgürlüğe dair olan umudunun her zaman diri olduğunu, kendi beyanıyla birlikte şöyle aktarır:

*Bütün olumsuzluklar içinde, kahr çekerken, özlem duyarken, eziyet görürken
dudaklarında tomurcuklanan umut bu dizelerle kendini açıklardı:*

Güzel günler göreceğiz...

*Piraye Hanımı olsun, ara sıra sesini duyduğu ve severek dinlediği Semiha
Berksoy’u olsun, ikisini de umutlandırmak isterken bunu anımsatırdı:*

*İnanın, güzel günler göreceğiz... Bu inancını bilime dayandırmayı da ihmal etmi-
yordu: “Edison, her şeye rağmen havasız camın içinde ateşin yanacağına nasıl
inanmışsa, ben güzel günleri göreceğimize, motorları maviliklere süreceğimize
inanıyorum... Güzel günler en geniş hürriyet içinde ve en rahat bir derya
zenginliği içinde gelecek...” (Sülker, 1994: 250).*

Ömrünün neredeyse 15 yılını hapiste geçiren Nâzım Hikmet, buna karşılık iyimserliğiyle ve umut etmeyi de elden bırakmayışıyla sembol bir şairdir. Bestelenmiş bir diğer şiiri “Vedâ”da bu defa dava arkadaşlarına seslenen şair, yine görüşeceklerini ve dövüşeceklerini “güneşe gülmek” ifadesiyle dile getirir. Oysa bu şiir şairin hapsedilişini konu almaktadır: “(...) Vedâ’da tutuklandığı gün duydukları anlatılır. Hapse düşmezden önce de, düşerken de, düştükten sonra da ‘içi rahat, geniş’tir.” (Bezirci, 2007: 117-118):

Yine görüşürüz
dostlarım benim
yine görüşürüz...
Beraber güneşe güler,
beraber dövüşürüz... (2008: 203).

Nâzım Hikmet’in hapsedilirken bile umuda sınıksız sarılması ve bunu şiire dökmesi, ardından gelen toplumcu gerçekçi düşüncenin temsilcilerine güç vermekle açıklanabileceği gibi Türkiye’de modern anlamda “sol” fikrin yerleşmesinde öncü olmasıyla da ilişkilendirilebilir. Komünist olduğu fikrini açıklamaktan ömrü boyunca çekinmeyen şair, kitleleri etkileyebilecek bu fikrin temelinde inanç ve umudun yattığını “kavga dostu”na, “iş kardeşi”ne, “yoldaş”ına her fırsatta aşılama çalışmıştır.

Umudu güneşle birçok farklı bağlamda birleştirdiği eseri bulunan şairin “Bir Ayrılış Hikâyesi” şiirinde umut, “yüzü güneşli bir ana”dır. (2008: 386). “Kuvâyı Milliye”de “güneşin altında el ele yalnayak koşan/hayran gözlü çocuk” (2008: 630) olan umut, şiirin devamında “güneşli elleriyle kapımızı çalacak olan/ gelecek günlere” (2008: 644) dönüştürülür. “Fakir Bir Şimal Kilisesinde Şeytan ile Rahibin Macerası” şiirinde “Harbediyoruz:/parlasın ebediyen diye sabah güneşlerinde/hapisane demirleri...” diyen şair, mahkûmlara seslenerek mücadeleden vazgeçmemeyi öğütleyerek umudu aşılamaaya çalışır. “Memleketimden İnsan Manzaraları”nın Birinci Kitap’ında “merdivenlerin üstünde güneş” (2008: 963-967) tekrarıyla Haydarpaşa garındaki sıradan insanın kaygısını umutla vermeye çalışan Nâzım Hikmet, Üçüncü Kitap’ta Halil karakterinin umudunu “Kafasının içinde güneş” (2008: 1242-1243) şeklinde betimler. “Kemal Ahmet” (2008: 410) şiirinde güneşi gözlerine dolduramamak tabiriyle umut çağrıştırılır. “Macaristan Notları”, “Umut” ve “Dağların Havası” (2008: 1537, 1635-1637, 2000) şiirleri de şairin güneşle sembolleştirdiği umudu betimleyen şiirlerindendir.

1940 Kuşağı temsilcilerinden Hasan İzzettin Dinamo, özellikle *Özgürlük Türküsü* adlı eserinde güneşi umut, barış, özgürlük, devrim, başkaldırı anlamlarını karşılayacak şekilde siyasi ve toplumsal sembollerle kullanır. “Güzelliğe ve Maviliklere Şarkı” şiirinde umuda yer veren şair, bunu gelecek günlerin kapısında “güneş dolu türküler” söylemekle ifade eder:

Bütün trenler, tiyatrolar, sinemalar
Kafeşantanlar ve gazinolar
Deniz gibi gök gibi mavi
Rahat insanlarla dolup taşarken
Gelecek günlerin kapısında oturup
Gömerek alnına yumruklarını
Güneş dolu türkülerimi söylüyorum ben (2000: 24-25).

“Güneş dolu” şiirler kaleme alan Nâzım Hikmet’in ilk takipçileri arasında yer alan Dinamo, şiiri türküye dönüştürerek ustasının izinden gittiğinin mesajını verir. Onun şiirleri “...barışa, özgürlüğe, mutluluğa, kardeşliğe duyulan özlemle, gelecek güzel günlere beslenen umutla donanmış ürünlerdir.” (Bezirci, 1997b: 41). “Ya Ben?” şiirinde “Doğa baştan başa bu güzel vatan/Güneşin, kartalın, maviliğin, özgürlüğün.” (1975: 51) derken kartal, mavilik ve özgürlükle birlikte güneşe umudu çağrıştıracak bir biçimde yer verir. “Özgürlüğe, Barışa, Şiire Şarkı” şiirinde “Bizden değildir/Ak kemik yığınları üzerinde/Nutuk söyleyen hiçbir hatip,/O saçları başak kokan/öğle güneşi

çocuklarının/Türküsünü söylemeyen hiçbir zafer” (2000: 16) dizeleriyle ise güneş, çocukla birlikte umut timsali olarak aktarılır. “Biliyorum Ki”, “Fuzuli’den Dinamo’ya Cennetname” (2000: 82,184) şiirlerinde de Dinamo, güneşi umut kavramını karşılayacak biçimde ele almıştır.

Aynı kuşağın şairlerinden Rıfat Ilgaz, “Sularda Güneş Olmak” şiirinde güneşi ayçiçeği ile birlikte aşk temasında dillendirdikten sonra karanlıkta güneş olmanın daha değerli olduğuna vurgu yaparak umuda işaret eder: “En güzel sarılarda düşsel/Bir ayçiçeği güneşte tek başına/Bir de karanlık sularda güneş olmak/Bu daha güzel” (Ilgaz, 2003: 273). Şair aynı zamanda bireyselliği överken birdenbire bir yığını çağrıştıran “karanlık sular” a geçiş yaparak toplumsal bir karamsarlıkta ışık olmanın yüceliğine vurgu yapmaktadır. Çünkü birçok toplumcu gerçekçi şair gibi Rıfat Ilgaz da inançlı, dirençli ve umutlu olmaktan hiç vazgeçmez: “Ama bunları dışa vururken bile inançlı, dirençli, umutludur. İnsan ve halk sevgisiyle, özgürlük ve adalet özlemini de onlarla yoğurarak belirtmektedir. Çünkü yaşamıyla inancı, sanatı ve kavgası tutarlı bir bütünün ayrılmaz öğeleri olmuştur.” (Bezirci, 1992: 84).

1940 kuşağının güneşi görece daha az sembolleştiren şairlerinden M. Niyazi Akıncıoğlu “İçlenme” şiirinde güneşi selamlamaktan söz eder. Çünkü gün karamsar olanı da aydınlatarak doğar ve dolayısıyla umutsuz kalanın umudu olur:

Gün doğuyor,
Güneşi selamlıyalım
kimi mahzun gözler üstüne;
kimi uykusuz sabahı bekleyen
hayata koşalım.
Fakat ölmek var kitapta, dönmek yazmıyor (1985: 109).

Şair “ölmek var dönmek yok” tabiriyle umutsuzluğun ve pes etmenin önünü tıkarırken aynı zamanda mücadelenin önemini pekiştirmiştir.

Dönemin isimlerinden A. Kadir, “Dimdik” şiirinde “Meraklanma sakın,/bundan sonra da,tereyağı gibi yumuşak ve tatlı olacaktır/güneş altında düşüncelerin.” (2014: 57) diyerek “güneş altında” birleşen toplumcu gerçekçi kimliğini ortaya koyar. “Oğlum Mehmet” şiirinde ise “Güneşli dağlar ortasında uyanan Anadolu’ma” (2014: 123) ifadesiyle Anadolu’nun her türlü zorluğa ve zorbalığa karşı umut eden portresini çizer.

Kuşağın şairlerinden Ömer Faruk Toprak’ın dünyaya bakışında kötümserliğe ve umutsuzluğa yer yoktur. Toprak’a göre kimi şairler dünyaya baktığını sanırken kendi

içine bakmaktadır. Oysa dünyaya bakan şair gerçekten dünyaya ve insanlara bakarak oradan bir birleşime varır. Toprak'ın şiirleri bir yaşam zenginleşmesinin ürünü olduğu gibi insanları daha güzel bir dünyaya götürme amacı güder. Şair kederli anları anlattığında bile insanı kötümserliğe sürüklemeyi. “Ömer Faruk'un dünyaya bu bakışı onun sanat anlayışını belirler.” (Sakallı, 2012: 51). Şair “Toprak Ana” şiirinde umudunu güneşli bir sabahla tarif eder. Ardından Nâzım Hikmet ile başlayan ve toplumcu gerçekçi birçok şairde umutla sembolleşen çocuk tasviri gelir:

doğa dövmüş toprakları sırlıslıkla
kop dağına çıkmışım gece simsiyah
sen mavi akdeniz düşündesin
oysa benim içimde güneşli bir sabah
sarışın bir çocuğun gözlerinden iniyorum (1983: 212).

Öncesinde gece ve siyahlığa dikkat çeken şair, ardından içindeki güneşli sabahtan söz ederek her karanlığın bir umut taşıdığını vurgulamaya çalışmıştır. “Açılsın Yüreğimiz” şiirinde bir kadın ve bir çocuktan söz eden şair, onların gözlerini denize, saçlarını ise güneşe benzeterek umuda başvurur: “gözlerinde bir avuç deniz saçlarında bir tutam güneş/ışıklarını bırakmış deniz fenerleri/yürek umutta eller gözler umutta” (1983: 147). Bu tür nadir örnekler haricinde güneşin gözlerle veya saçla ilişkilendirilerek ele alınması toplumcu gerçekçi şiirlerde genellikle bireysel temalarda görülmektedir. Şairin “Sevgi'ye Sonnet” şiirinde ise “sen üzülme körler bile gördü güneşli günleri” (1983: 229) dizesiyle umudun daima diri kalması gerektiği mesajı verilir.

1940 Kuşağı'nın bir diğer şairi olan Arif Damar, “Kırık Sözcükler” şiirinde güneşi iki farklı biçimde, her ikisi de umudu çağrıştıracak şekilde kullanır. Öncesinde süngünün kenarına ve demir parmaklıklara vuran güneş, mahkûmlara umudu hatırlatır. Ardından Melahat'in hazırlanıp saçlarını taradıktan sonra güneşe karşı durması, beklentiye ve umuda karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır:

Süngümün beyazına vuran güneş
Demir parmaklıklara da vurmuştur
Ben nöbetten
Onlar geceden kurtulmuştur

Melahat dersin el aynasında
Saçını taramış
Güneşe karşı durmuştur (2007: 298).

İkinci Dünya Savaşı yıllarında şiire başlayan Arif Damar için önemli temalardan biri umuttur. Hikmet Altınkaynak, onun umut kavramına bağlılığını şu sözlerle ifade

eder: “İlk kitabı *Günden Güne*’yle başlayan umut, altıncı kitabı *Seslerin Ayak Sesleri*’yle eksilmez, tersine çoğalır, güçlenir. O kadar ki tek sesli oluştan çok sesli bir koroya dönüşür.” (1977: 260-262). Şair, “Afrika Göklerinde Üç Parça Bulut” şiirinde elinde avucunda güneş kalmış olan Afrika’dan söz ederken umudu işaret eder: “Denizi yok Afrika’nın gökyüzü yok bulutu yok/Gözleri var olsa olsa kirpiği yok/Tek güneşleri kalmış elinde avucunda” (2007: 114). “Bulurdu Beni” şiirinde her gün güneşi kurmakla yine umuda gönderme yapılır: “Tik tak tik tak/Bulurdu beni/Ben de her gün bu güneşi kurardım” (2007: 167). Birçok toplumcu gerçekçi şairin şiirinde yer bulan isimlerden falanjistler tarafından kurşuna dizilmiş olan İspanyol şair Federico Garcia Lorca için yazılmış “Lorca” şiirinde umudu betimlerken sayılanlar arasında güneş de yer alır: “Kor güneşin sesinde/Terin gülün sesinde/Çocuk kirpiklerinde” (2007: 247). “Sözcükler” şiirinde “Güneş yüzünden eksilmeyecek/Yaşarken demek işte” (2007: 307) diyen şair, yaşarken umudun daima var olduğunu güneşle ilişkilendirerek sunar. “Belli Belirsiz” (2007: 131), “Sokak” (2007: 198) “Yorgun” (2007: 356) şiirleri de Arif Damar’ın umudu güneşle sembolleştirdiği şiirlerdendir.

Toplumcu gerçekçi şiirin 1940 Kuşağı’nın önemli isimlerinden Attilâ İlhan, “Tutukluyu Uyumamak” şiirinde gece yarısı doğan güneşten söz ederek en karanlık dönemlerin bile geçeceğine dair umudu vurgular:

birakılan taş düşer ilk insandan beri doğrudur
her yumurtada bir tavuk
her tavukta ne çok tavuklar bulunur
karşıtlarla gelişen diyalektiğin akla ziyan dönemecinde
ne güneşler doğar geceyarıları
en sapa nehirler denizlere kavuşur (2013a: 68).

“Mehmed Sıradağları” şiirinde şair “Cezaevi avlularına bakar nedense son pencereler/içimde güneşler açsa da dışarıyı bütün kıstır” (2011: 64) diyerek dışarının olumsuz şartlarına rağmen insanın içinin güneş açması, yani umutlu olması gerektiğine işaret eder. Aynı dizelerin devamında İlhan, “özgür bir sosyalizme doğru her adım benim adım/nâzım hikmet’ten bu yana mehmed sıradağlarıym” (2011: 64) diyerek ustasına selâm göndermeyi de ihmal etmez. “Marianne” şiirinde “her ümit parlak bir güneştir inan/ (...) / sen döne’m -gözlerini güneşe çevir” (1993: 159, 162) ifadeleriyle bu defa umudu doğrudan güneşle eşleştirir. Ayrıca “Gözlüklü Hamdi’nin Notları” (2012c: 91) ve “Eski Rumeli” (2011: 73) şiirleri de Attilâ İlhan’ın güneşi umutla nitelendirdiği şiirlerdendir.

1940 Kuşığı olarak kabul edilen toplumcu gerçekçi şairlerden Cahit Irgat, “Gözlerini Güneşe Çevir” şiirinde umudu güneşe bakmakla eş tutarken aynı zamanda kendi içini güneşe benzeterek hararetinin azalmamasını diler:

Gözlerini güneşe çevir
Üzümler kıskansın gözlerini
Bitmedikçe açlığımız
Derdi oldukça insanların
Dinlemekten usanmadan
İki kere ikinin dört ettiğini unutmadan
Âdem’le Havva’ya taş çıkartalım.
Azalmasın harareti güneşin
Güneş içime benzer
Kızıl kumrularla dolu (1991: 64).

Dönemin diğer şairleri gibi Cahit Irgat da İkinci Dünya Savaşı yıllarında güç kazanan Nazizim ve faşizmin karşısında durmuş, bu durum şiirlerine de etki etmiştir. Fakat toplumcu gerçekçi şairler, karamsarlığa düşmek yerine o dönemde direnmeyi ve mücadele etmeyi seçmişlerdir. Cahit Irgat da bunlardan biridir: “Bütün bu yıkımlara, faşizmin amansız baskısına karşın, Irgat direncini yitirmiyor, umutsuzluğa kapılmıyor, tersine, gelecek güzel günleri düşünerek yaşama ve insanlara dört elle sarılıyor.” (Bezirci, 1997b: 67). Bundan dolayı diğer toplumcu gerçekçi şairler gibi Cahit Irgat da umut kavramını güneşle sembolleştirerek insanların direncini güçlendirmeyi amaçlar. “Memnun” şiirinde şair, kurşunlanmış bir göğüsten bile umudun filizleneceğini aktarmaya çalışır: “Kurşunlanmış göğüsten/Bir ağaç filizlendi,/Güneşe doğru” (1991: 50). Bunun haricinde Irgat’ın “Çocuklardan Öğrendim” (1991: 47) şiirinde de umutla anılan güneş imgesi söz konusudur.

Dönemin bir diğer şairi Suat Taşer de “Şiirlerime Nasihat” şiirinde umudu güneşe bakmakla eşleştirmekte ve kararan gözlere güneşli bir sağanak olmakla toplumcu gerçekçi bir şair olarak görevini dile getirmektedir:

Ben sizi yazdım:
içimde hapsetmeye ve susturmaya,
daima sancı çekmeye razı olamazdım.
Güneşe bakmak,
dünya bahçelerinde yetişen çiçekleri
ve sevgilimin saçlarını koklamak,
duymak, düşünmek, yemin etmek
benim ne kadar hakkımsa
sizin de hürriyete kavuşmanız,
teker teker
veya hep birden konuşmanız
o kadar hakkınızdı.
(...)

Güneşin toprağa düştüğü her yerde
vazifenizi ve borcunuzu hatırlayın,
yetimlerin gözünde gözyaşı,
ümitsizlerin kalbinde ümit,
azabın karşısında teselli
ve fâniliğin ötesinde ebedî olmanızı istiyorum.
Güneşin toprağa düştüğü her yerde
vazifenizi ve borcunuzu hatırlayın.
(...)
Azap çekenler,
can çekişenler,
ölüler, ihtiyarlar, dullar, yetimler
ana rahmindeki çocuklar
bizi bekliyor!
Güneşli bir sağanak gibi inmeliyiz
kararan gözlere,
insanların elleri kadar yürekleri de açıktır (2021: 83-93).

Umuda sınıksıkı sarılması ve bu duyguyu insanlara aşılarmayı görev edinmesi, Taşer'in öne çıkan özelliklerinden biridir. Çünkü ideolojik bağlamlarından da öte umut, her şeyden önce yaşamsal bir gerekliliktir:

Yaşadığı ve şahit olduğunu dizelerinde sıklıkla kullanan Suat Taşer, toplum karşısındaki görevini umut ve inancı diri tutan, geleceği aydınlık görmeyi telkin eden dizelerde görünür kılar. Ona göre umutsuzluk yok oluş ile aynı anlam katmanındayken insanı yarınları barış ve özgürlük ekseninde var etmeye inanmaya yönlendiren umut ise yaşamsal bir ihtiyaçtır (Çopur, 2023: 111).

“Çağ Şarkıları” şiirinde “güneş yüklü dallardan güneşi toplayıp yedik” (2021: 287) diyen şair, birçok toplumcu gerçekçi şiirde yer alan “güneş topla”mak tabiriyle umut etmeye gönderme yapar. “Gel Hele” şiirinde ise “Büyür sorular güneşler/yarınki çocuklarla belki” (2021: 329) dizeleriyle yine güneş/umut ve çocuk eşleştirmesi yapılır. Geleceğin kurucuları olan çocuklar daima umudu temsil eder. “Dalmışım” (2021: 196) ve “Tarih” (2021: 368) şiirleri Taşer'in umudu güneşle yansıttığı diğer örneklerdir.

Aynı dönemin şairlerinden olup 1940 Kuşağı'na bazı araştırmacılarca dâhil edilmeyen Nevzat Üstün “Sabah” şiirinde “Oy bir türkü söyledim di ben bıldır/Daha yeni daha mutlu sabahlar olacak/Daha yeni güneşler doğacak/Daha özgür sevgiler (1968: 276) diyerek mutluluk ve özgürlüğe güneşin doğuşunu da dâhil ederek umuda işaret eder.

Güneşin doğuşu İlhami Bekir Tez'in “İki Laf” şiirinde de işlenen ve umudu karşılayan fiillerden biridir. Şair bu defa güneşin doğmasına ısınmayı da ekleyerek umudu pekiştirir:

Yargıçta suçumuzu sordular
-Bileklerimizde karakol mühürü vurgular-
Dedik ki çok
Dedik ki yok
Dedik ki adam öldürmedik kan içmedik
Yalnız iki laf dedik.
Dedik ki
Gün ağardı göğe bak!
Dedik ki
Güneş doğsa sırtımız ısınacak! (t.y.: 186).

Şair aynı imgeyi otobiyografik izler taşıyan “Unuttum” şiirinde de kullanmıştır: “Nöbet tuttuk sokakta biteviye/Çete kurduk yumurta çaldık sattık/Güneşe sırt verdik ısıtır diye/On beşinde kodeste yattık. Unuttum.” (1979: 23). “Rabbuni” (ty: 195) şiirinde de güneş, doğuşuyla umudu sembolize ederken “Yedi” (ty: 105) şiirinde peşinden gitmekle umudu çağrıştıracak bağlamlarda ele alınmıştır.

1960-1980 arası eser veren toplumcu gerçekçi şairlerden ve Nâzım Hikmet çizgisinin önemli temsilcilerinden olan Hasan Hüseyin Korkmazgil, “orhan kemal’in güzel anısına” ithaf ettiği bestelenmiş eserlerinden “Haziran’da Ölmek Zor” şiirinde Nâzım Hikmet’ten söz eder. Onun 3 Haziran 1963’teki ölümünden sonra neredeyse aynı tarih olan 2 Haziran 1970’te Orhan Kemal’i kaybedince bu şiiri yazmaya karar veren şair (Türk, 2014: 162), şiirde daha çok Nâzım Hikmet’i, şairin memleketine ve ailesine hasret kalarak “göçtü”günü onun şiirlerinden yaptığı alıntılarla aktarır:

kökü burda
yüreğimde
yaprakları uzaklarda bir çınar
ılık çala çala göçtü bir çınar
göçtü memet diye diye
şafak vakti bir çınar
silkeledi kuşlarını
güneşlerini:
“oğlum sana sesleniyorum işitiyor musun, memet,
memet!” (1994c: 34).

Şairin 1957 tarihli “Memet” şiirinden alıntı yapan ve Nâzım Hikmet’i “çınar” şeklinde bir usta olarak nitelendiren Korkmazgil, onun umutla oğluna seslenişini çınarın kuşlarını ve güneşlerini silkelemesiyle ifade eder. Güneşi umutla ele aldığı “İsmail” şiiri, Korkmazgil’in kendisini zor günlerinde yalnız bırakmayan şair ve yazar arkadaşı İsmail Gençtürk’ü anlattığı şiiridir (Türk, 2014: 363). Şiirde hapisteyken İsmail’den telgraf alınca umut dolan şair, bunu “uçaklarım kalktı güneşli sabahlardan” (1990: 224) şeklinde dile getirir. “Tay” şiirinde “senin gözlerinde çiçekli çayırları umutlarımın, a yavru yavru/güneşli beşikleri umutlarımın harlı ocakları umutlarımın” (1977: 76) dizeleriyle,

umudu güneşli beşiklerle betimleyerek anlatır. “Kızılkuğu”da “kaldırır gözlerini doğan güneşe” şeklinde yine umudu güneşe bakmakla eşleştirirken şiirin devamında “eşelenir çöplüklerde güneşli günlerimiz” (1994a: 69, 96) ifadesiyle en zor zamanlarda bile umut etmenin önemini vurgulamaya çalışır. “Dostum Beni Ansın Diye” şiirinde “bir top bulut/bir top güneş/ bir top umut/-canım dostum-/bir top düş” (1984a: 100-101) diyerek umut ve düş gibi soyut kavramları güneş ve bulutla birlikte anmış, bunların kendisindeki soyut karşılıklarına işaret etmiştir. “Yusuf Kıssası”na gönderme olarak yazdığı hapisane şiiri “Kuyuda Yusuf”ta Korkmazgil, kendisini kör bir kuyuda görür (Türk, 2014: 431). Fakat kör bir kuyuda bile olsa “sonra birden güneşler açıyor içimde” (1990: 165) dizeleriyle hâlâ umut dolu olduğunu bildirir. Şairin “Ağlasun Ay Şafağı” (2018: 43), “Yeşil Cinayet” (2019a: 97), “Kaş Betimlemesi” (2019a: 124), “Kızılırmak” (2019b: 153, 164) şiirlerinde de güneş, umut kavramıyla birlikte ele alınmıştır.

1960-1980 arası eser veren toplumcu gerçekçi şairlerden Can Yücel, “Klip” şiirinde güneşi andıktan sonra umuda yer vererek asıl bağlama değinir:

Derken ozanı delinmiş gökyüzü
Bir ağıt bir mezra bir mezra daha yakıyor
Kurmancı ne tuhaf
Bunca mutsuzluğun içinden umum
Bir nedircik yavrusu baş veriyor düşünde
Şuncacık bir cücük güneşten devşirilme
O kırmızı soğanın hurûc-u alessultânı
UMU
UMU
UMUT
MUT
Ellerimi uzattım okşadım bir bulut
Kızılderili (C. Yücel, 1997b: 60).

Metin Cengiz, Can Yücel’in şiirinin insana verdiği coşku, direnç ve umutla ilgili şunları söyler:

Okurken, derin bir hazzın, sıcak bir coşkuya dönüşerek yüreğimizde kaynadığını duyumsarız. Yaşadığımız onca boğuntunun kedere, acıya dönüştüğü o umarsız an’larda bile, insan olduğumuzu, yaşama tutunmamız gerektiğini, direnmenin zorunluluğunu duyumsarız. Hatta yaşamın böyle inişli çıkışlı yolunun bizi insanlaştırdığını da (2005: 90-91).

Toplumcu gerçekçi şiirin biçim ve içerik anlayışından zaman zaman uzaklaşan şairin şiirlerinde kullandığı imgeler dikkat çekicidir. Güneşi umutla ele aldığı “Haykaylar” şiirinde “Aslında bir kültabağıdır dünya/İçine bir güneş bastırılmış/Amma

da izmarit ha!...” (C. Yücel, 1997b: 81) diyen şair, okuru düşündürmeyi amaçlamaktadır. “Kültabağı” olarak andığı dünya kirliliğe işaret ederken bu kirliliğin içine bastırılan güneş, umudu ve beklentiye işaret etmektedir. İzmaritlerin çokluğu da bu umutların ve beklentilerin yoğunluğunu çağrıştırmaktadır. Şairin “Baharla Ölüm Konuşmaları” (C. Yücel, 1998a: 19) şiirinde de güneşin umudu yansıtacak bir biçimde özel kullanımına yer verilmiştir.

Dönemin toplumcu gerçekçi anlayışla öne çıkan şairlerinden biri olan İsmet Özel, sonrasında bu çizgiden ayrılmış olsa da şiirlerinde yer yer güneşin sembolik kullanımları görülür. Umudu “Evet, İsyan” şiirinde güneş imgesiyle ifade eden şair, çocukla birlikte bayrak ve marşlarla kurduğu bağlamda toplumcu gerçekçi anlayışın belirli izleklerine yer verir:

saçları bukleli bir çocuğu öperek uyandıran
içimize güneşler bırakan nal sesleri.
Keserle yontulmuş bir ağzı var sabahın
varınca bayrakları, marşları duyuyorum
başım çılgınca sarsılan dallarla uğraşıyor
durup dineliyorum bütün taframla
bütün taframla, bütün yumruklarım, bütün
hantal yüreklerin olduğu orda (2005: 97).

Şair, “Yaşamak Umrumdadır” şiirinde “Sabah şairin üstüne saldırıyor/yaşamaktan bir güneşle kaplanıyor onun kalbi” (2005: 101) dizeleriyle “yaşamaktan bir güneş” şeklinde umut duygusunu işaret eder. “Amentü” şiirinde ise “çıkınımda güneşler halka dağıtmak için” (2005: 182) diyen şair, halkına vermek istediği umudu yine güneşle betimlemiştir.

Köy Enstitüsü çıkışlı şair ve öğretmenlerden biri olan Mehmet Başaran, daha çok köyü ve köylüyü işlediği şiirlerinde güneşe genellikle olumlu sembollerle yer vermiştir. Güneş onun şiirlerinde yaşamı besleyen ve bu vesileyle emeğin var olmasına, insanların doymasına olanak sağlayan, insanlara yaşama sevinci ve umut veren bir pozitiflik timsalidir. “Kocakent” şiirinde birlik olmanın ve birleşmenin umudu güneşle birlikte ele alınır:

Hey ne kavuşma olur bu
Toprakta güneşte mavide
Sarmaş dolaş köy kent
Tadılmamış aşklarla ısır gün
Yeniden doğar ülke
Güzel kent
Davran be (1981: 52).

Başaran'ın şiirlerinde göze çarpan ayrıntılardan biri de aydınlık, pırıl pırıl günler, ılık saçan gündüzlerdir. Çünkü "Umut sezgisi dünyada güneşe dair her şeyle ittifak kurar." (Bloch, 2007: 186). Şair okura vermek istediği umudu güneşle sınırlandırmayarak ılıklı ve aydınlık tablolar çizmeye çalışır. "Dikenli Teller" şiirinde "Dayamış alnını dikenli tellere/Güneşe bakıyordu çocuk" (1975: 61) diyen şair, dikenli tellerin güneşe bakmayı ve dolayısıyla umut etmeyi engellemediği mesajını vermeye çalışır. "İnce Kıyım" şiirinde "Güneşli birşeyler anımsatan güneş" (1986: 16) şeklinde ilginç bir benzetmeyle umudu işaret eder. Başaran'ın "Rahim Ağa'nın Samanlığı" (1990: 22), "Recep Usta" (1982: 60) ve "Uçman Oğuz" (1997: 70) şiirlerinde de güneş, soyut veya somut kullanımlarıyla umudun sembolleri olmuştur.

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinin sayılı kadın şairlerinden biri olan Gülten Akın, güneşi diğer şairlere göre görece nadir de olsa sembolik bir anlatımla ele almıştır. "Üşümekten Değil Korku" şiirinde güneş, toplanabilen bir varlık şeklinde umudu işaret edecek biçimde kullanılmıştır:

Yorgun savaşçılarız, yengiler eskitti bizi
Utandırız tadına varmaktan içkilerimizin
Biri bütün güneşleri toplar, vermeye bekletir
Üşümekten değil korku, ısınır olmaktan
Yorgun savaşçılarız, sevgiler ürküttü bizi (2000a: 95).

Yorgun savaşçı da olsa yılmayan Akın'ın şiirlerindeki umudu Asım Bezirci şöyle açıklar: "Halk gibi oldukça, halk uğruna sürgünlere yollandıkça ve acıları sırtlandıkça direnci artar, inancı bilenir, geleceğe daha bir umutla bakar." (1998: 36). "Sardunya" şiirinde tohum ekenler ve fide dikenlerden söz ederken "Kimse durduramaz yağmurunu/Güneşini kimse kesemez" (2000b: 80) diyen şairin buradaki anlatımı, şiirdeki bağlama bakıldığında sembolik ve güneşin karşılığı umuttur.

Toplumcu gerçekçi edebiyata daha çok romanlarıyla katkı sağlamış olan Necati Cumalı, şiirlerinde güneşi umutla anan şairlerdendir. "Eski Güneşler" şiirinde güneş, hem umut hem de emek kavramlarına işaret edecek şekilde kullanılmıştır:

Ben eski güneşleri ararım
İncecik bir dağ yolunda
Mersinler ardıçlar çitirler
Doğarlar güneşler uçlarında
-Öyle kalmış aklımda-

-Öyle kalmış aklımda-
İncecik bir dağ yolunda

Gülyüzlü oduncu çocuklar
Doğan güneşler bakışlarında
Yol vermişlerdi bana (1986: 20).

Şairin “Taşı Delen Buğday” şiirinde sembolik bir anlatımla aktardığı buğdayın hikâyesinde “güneşe gülmek” tabiriyle umut kavramına değinilir: “Gülüyor güneşe rüzgâra bana/Yıkıntılar arasında kararlı/Büyüyecek talihini deneyecek” (1986: 256).

Toplumcu gerçekçi şiire sonradan yönelen şairlerden biri olan Kemal Özer, 1950’li yıllarda İkinci Yeni etkisi altındadır. Fakat 1960’lı yıllardan sonraki görece özgürlük ortamında Nâzım Hikmet’in kitapları yeniden basılmaya başladığında toplumcu gerçekçi şiire yönelir ve asıl eserlerini bu yönelişle verir. Şairi öne çıkaran özelliklerinden biri, eski edebiyattan aldığı gül motifini sosyalist bir ülkenin iyi ve güzel yanlarını belirtmede bir simge olarak kullanmasıdır (Bezirci, 1998: 42-46). Bununla birlikte toplumcu gerçekçi anlayış, Kemal Özer’i güneşin de sembolik anlamlarına yönelmeye itmiştir. “Görüşmeci” şiirinde siyasi mahkûmların demir parmaklıklar ardından sızan umudu incecik bir güneşe benzetilir:

Bakıyorum onların yüzüne
ne yenilmiş, ne eylem yorgunu
yeşerttiği incecik tohumlar ülkem-
incecik bir güneşle ama direnç dolu
kabukları arasından gelecek günlerin (K. Özer, 2000a: 212).

Şairin “Yol Boyunca” şiirinde “Ne çok yaşamışsınız dedik/yüreğlerin birbirine değdiği günleri/güneşli bir kaynak başında” (K. Özer, 2000b: 52) ifadeleriyle umut kavramı güneşli kaynağa benzetilir. “Onların Sesleriyle” şiirinde güneş, bugünden yarına taşınan bir umuttur: “Bileceksin, söylemeye daha başlamadan,/sesinde bir güneş taşıdığını bugünden yarına” (K. Özer, 2000b: 299). Kemal Özer’in “Bir Alev Gibi” (K. Özer, 2000b:71) ve “Haliç” (K. Özer, 2000a: 269) şiirlerinde de güneş, işçiler aracılığıyla veya güneşli günler ifadeleriyle umudu yansıtabilecek biçimde kullanılmıştır.

2 Temmuz 1993 tarihindeki Madımak Olayları’ndan sağ kurtulan isimlerden biri olan Hidayet Karakuş, şiirlerinde umudu ve umutsuzluğu iç içe işlerken toplumcu tarafında umut ağır basar. Direncini güçlü tutan şair, yarınların mutluluk getireceğine daima inanır (Demirci, 2022: 65) “Doğum Günü” şiirinde umut, “insanlığın güneşi” ifadesiyle karşılanır:

aslanan
her rüzgârda dans etmemek
ışımak yağmurda yıldızlar gibi

bir işe yaramaktır
insanlığın güneşi batmadıkça
kararmaz
“sol göğsün altındaki cevahir”
akar geleceğe kalbimiz (1998: 126).

Şairin “Duvar” (1986: 64) şiirinde de bakışlarda güneş tutuşturmakla umut kavramı çağrıştırılmıştır.

Şiirlerinde karanlık gerçeklere değinen Refik Durbaş, yalnızca bu gerçekleri yansıtmakla kalmaz; ezilen, sömürülen, aşağılanan insanlara umut etmeyi, inanmayı ve direnmeyi salık verir. Şair “Kalpazan” şiirinde umut etmekten “güneşin kapısını aralamak” şeklinde söz eder:

Bense güneşin kapısını aralamış
çay içmiş tazelemişimdir sabahı
ki birden bıyıklı ve acemi fotoğrafım
ellerini sarkıtarak pencerelerden
şehirlerimi kuşatıyor (1984: 35).

Hem Kürtçe hem Türkçe şiirleriyle bilinen toplumcu gerçekçi şairlerden Kemal Burkey, güneş imgesine özellikle siyasi çağrışımlarla şiirlerinde sıkça yer verir. Umut kavramı şairin “Gençlik Türküsü” şiirinde kahkahadan doğan güneş imgesiyle sunulmuştur:

Ben gencim sular doğurdu beni
Orada kayalara çarpan aydınlık sular
Orda ki gök gürültüsü ve şimşek şöleniydi
Yitmeye değmez anıların uğultusunda
Önce çiçekler yuğuralım saçınızın baygın kokusunda
Ayaklarım çırpıplak
Öpüşlerim çırpıplak güneşler doğar kahkahamdan (1975: 16).

Burkey gençliğini betimlediği dizelerde coşku ve umut duygusunu vermeye çalışmış, bunu da “çırılçıplak güneşler” benzetmesiyle yapmıştır. Şairin “Koğuştaki Günler” şiirinde koğuştaki güneşli günle umut kavramına işaret edilmiş ve bunun bir mahkumda uyandırdığı duygular, olumlu ve olumsuz düşüncelerle birlikte verilmiştir. “Ve şaşılacak kadar güneşli bir gün/insana serüveni/Sevdayı ve zehri düşündürür” (1975: 73).

Hayata ve davasına umutla bakan Ahmet Telli için de umut duygusu çoğu zaman diridir. Fakat şair bazen umudun da insana küsebileceğine, çürüyebileceğine inanır. “Su Çürüdü” şiiri, şairin kendi yaşanmışlığını da barındıran bu durumun sembolik

örneklerinden biridir (Kişi, 2013: 41-45). Telli'nin “Ve Zulüm Bitmedi Daha” şiirinde umut, “her sabah harmanisini güneşe asmak” tabiriyle yansıtılır:

Zulmün bir engerek yılımı gibi
ağuluyarak acılaştırdığı hayat
her sabah harmanisini güneşe asıp
göğsünü bir ana gibi verdi dünyaya
ve biz her sabah her akşam onun
biberli okşayışlarıyla yatırıldık
solgun kundağına umudun (2021: 551).

Telli'nin “V Bedreddin” şiirinde umudun da kimi zaman tükeneyeceği düşüncesi güneşin batışıyla ifade edilir: “Güneşin batmasıyla bir uğultu/Duyulur serez çarşısından/Ki güneş de batar bilir bunu/Börklüce ile torlak kemal” (2021: 633). Şairin “Her Seher Yeniden” (2021: 540) ve “Bunca Ayrılıklardan Sonra” (2021: 589) şiirlerinde de güneş, hüznə dönen ve kararan hâliyle umuttan ziyade umutsuzluğu yansıtacak biçimde, olumsuz bir atmosferde yansıtılmıştır.

1960-1980 arası dönemde İsmet Özel ile birlikte öne çıkmış olan Ataol Behramoğlu, toplumcu gerçekçi bir şair olarak şiirlerde umuda önem vermeleri gerektiğini ifade eder: “Şiirimiz yer yer umutsuzluk gölgeleriyle sislenecek, ama devrimci, cesur yüreğimiz tıpkı sisleri yaran güneş gibi bir yolunu bulup ışık saçacak.” (Behramoğlu-Özel, 1995: 56). Bu anlamda güneş de onun şiirlerinde devrimci bir umuda, özgürlüğe, direnişe veya barışa işaret eder. “Boğaza Bir Balkon Gibi Uzanan Lokantada” şiirinde güneşi hem gençliği ve devrimci ruhu hem de umudu karşılayacak şekilde kullanmıştır:

Kimimiz toprak oldu çoktan
Kimimiz yenik düştü kavgada
Kimimiz bir hayat kuramadık
Güneşli yirmilerden geçtik
Acılı otuzlara vardık (2000: 50).

“Avusturalya'dan Ayrılırken Uçakta Düşünceler” şiirinde de umudu güneşle anan şair, oradaki insanları güneşten bir damlaya benzetir: “Orada Sydney'de/Orada Melbourne'da/Ateşten, umuttan/Güneşten bir damla...” (2000: 163).

Toplumcu gerçekçi edebiyatta daha çok romancılığıyla öne çıkan Vedat Türkali, şiirlerinde güneş imgesine nadir de olsa siyasi sembollerle yer verir. Öğretmenlik yaptığı sırada 1951 yılında tutuklanmış olan şair (Purçak, 2018: 45-53), mahpusluk yaşamış isimlerdendir ve bu günlerini eserlerine de yansıtmıştır. “Yaşamak Sevinci” şiirinde

cezaevi avlusuna düşen güneşle birlikte umut duygusu, doğanın güzelliği ve hayatın canlılığıyla iyimser bir atmosferde sunulur:

Cezaevi avlusuna düşmüş
Güneşi gördüğüm için hamdolsun
Bir sabah uyandım ki daha duvarlar yıkılmamış
Kelepçe parmaklık gardiyan
Hepsi yerli yerinde
Boşuna akşamki düşler
Avluda sabah güneşi
Bir selam inmiş maviliklerden
Bahçede mavi tavanda
Kuşlar bulutlar uçaklar
Her şey kımıldar dışarda (2015: 74).

Aynı şekilde bir hapishane şiiri olan “Yedinci Yıl” (2015: 88)’da cezaevinde güneşe karşı durmanın umudu çağrıştırdığı verilir. “İşte Özgürlük” (2015: 94) şiirinde ise artık özgür olan Türkali, kaldırımlarda gördüğü güneşi umut olarak tarif eder.

1970’li yılların toplumsal atmosferinin de verdiği ilhamla dönemin şairlerinin umut temasına yoğunlaştığı görülür. Bu isimlerden biri de, özellikle 1970’li yılların sonlarına doğru verdiği eserlerde bu coşku, inanç ve umudun okunduğu Veysel Çolak’tır (Doğan, 2022: 361). Şairin “Şafağın Yeri Gibi” şiirinde hayata umutla bakmak, güneşi gözlere siper etmek şeklinde bir benzetmeyle verilir:

Gözlerim hayata kırmızı bir karanfil
ekleyebilirdi. Güneşi
siper edip bakardım dünyaya
al al olurdu dağların yüzü.
Terlemek bir işçinin yaşamına
karışmak mı olurdu? (1978: 10).

Çolak’ın “Aşk olsun” (2004f: 44), “Biraz da Kaçak” (2004f: 49), “Yaşanır Oldu” (2004f: 54) ve “Yordam” (2004d: 13) şiirlerinde de umut, doğmasıyla, ısıtmasıyla ve damlamasıyla güneş metaforuyla kullanılmıştır.

Dönemin şairlerinden Erol Çankaya “Milat Yazılacak” şiirinde güneşin doğuşunu yaşama hevesi ve umutla dile getiren isimlerdendir:

Yüzümüz öyle bir serinler
Öyle sular sızar ki boyunlarımızdan
Dünya kokuşmuş yerleriyle bir olup
Gizemli bayırların yanında durduğunda
Başka güneşler doğar
Aynı heveslerle çarpılır yürekler artık (1976: 45).

Yaşar Miraç, “Kanlı 1 Mayıs” olarak geçen 1977 yılının işçi bayramı için yazdığı “1 Mayıs 1977” şiirinde ölen ve yaralanan onlarca kişiyi anlatır. Bu korkunç atmosfer öncesinde Taksim Meydanı’ndaki hevesi, coşkuyu ve umudu güneş ve yıldızlar aracılığıyla kurduğu betimlemelerle aktarır:

geldiler
türküler
söylediler
bayraklarla şafaklarla yıldızlarla
aylarla güneşlerle ışıklarla
sevdalar
barışlar
taştılar (1985b: 12).

“Yurtseverlerin Türküsü” şiirinde ise şair, Türkiye’nin daima umut dolu oluşunu güneşli bir alınla ifade eder: “yurdum ey yeryüzünün/güneşli gümüş alını/ışıkların altında/canların çoğalacak” (1985a: 34). Miraç’ın “Sen İçeri Düşeli” (1985a: 93), “Gurbet Erleri” (1981b: 83) ve “Mış Mış” (1988: 62) şiirlerinde de güneş, çocuk veya hapishane üzerinden umut bağlamında yansıtılmıştır.

Eray Canberk, şiirlerinde toplumcu gerçekçi izleklere rastlanan şairler arasında anılır. “Efsane” şiirinde sembolik bir anlatımla devrimciler ve onların ettikleri umut, güneşi yaratmakla ifade edilir: “biraz daha ışığa kapayarak yeşilini/yarınların ışığını çoğaltıyor/yaşamak denen çağdaş efsanenin devleri bir bir/yeniden güneşler yaratıyor” (Canberk, 1979: 52).

1970’li yıllarda aktif olan toplumcu gerçekçi şairlerden Ahmet Günbaş, “Ömürlük” şiirinde içinde kıvrılan bir sokağın güneşine işaret ederken onu yaşamakla yarıştıır: “Günlük güneşlik bir sokak kıvrılır içimde/çıkamazında isimsiz çiçekler yarıştıran/Yaşamak bir tırmık önde!..” (2018: 23).

1960 Kuşağı şairleri arasında anılan Egemen Berköz, şiire İkinci Yeni etkisiyle başlayıp toplumcu gerçekçi anlayışa sonradan yönelen birçok isimden biridir (Yalçın, 2010: 217). Şairin “Günebakan” şiirinde yine bir güneşli sokak benzetmesiyle umut imgesi yer alır:

usumu kavuran ey çılgın ateş
ellerin boğazımda, susuyorum
ve ben uzun uzun susuyorum
bitiyor güneşe çıkan sokak
al bana eskit
sürüp getirdiği coşkuyu (1995: 38).

Berköz “Bir Konuşmayla Başlar” şiirinde ise güneşin siyasi bir umuda karşılık geldiğini alanlarda güneş yakmakla daha net ifade eder: “ve bir gün, birden:/temmuz güneşi alanlarda/yakılıyor” (1977: 67).

Toplumcu gerçekçi şiirin az sayıdaki kadın şairlerinden bir diğeri olan Sennur Sezer, umut etmeye ve bu umudu aşılamaaya fazlasıyla önem veren bir isimdir. Öyle ki şiirlerinde umutsuzluğu yasaklayarak hiçbir zorluğun devrimcileri ve emekçileri umut etmekten alıkoyamayacağını dile getirir (Yeşil, 2022: 67). Kadın şair olarak şiirlerinde anneliğe sıkça yer veren Sezer, “Dur ve Düşün” şiirinde güneşin onlar için doğduğunu ifade ederek umuda değinir:

Onlar, çocuklarını acısız doğururlar
Uyuyarak
İpek geceliklerle, çiçeklerle süslü
Gelin odalarına eş
Güneş, her gün onlar için doğar
Onlar için sıkılır vidalar
Ve silahlar onları korur (1977: 46).

Ülkü Tamer’in toplumcu gerçekçi olan ikinci dönem şiirleri, halkın kolayca benimseyip türkü veya marş hâline getirdiği, çoğu bestelenmiş eserlerdir. Bu dönemde şair, toplumcu şiirin bir yanıyla nasıl olması gerektiğini de göstermiştir (Cengiz, 2005: 190-191). Şairin en bilinen bestelenmiş şiirlerinden “Güneş Topla Benim İçin”de seher yeline seslenilerek en zor ve en umulmadık yerlerden umut toplaması salık verilir:

Seher yeli çık dağlara
Güneş topla benim için
Haber ilet dört diyara
Güneş topla benim için

Umutların arasından
Kırpıkların karasından
Döşte bıçak yarasından
Güneş topla benim için

Yazdan kıştan ilkbahardan
Mahpuslarda dört duvardan
Doludizgin sevdalardan
Güneş topla benim için

Seher yeli yar gözünden
Havadaki kuş izinden
Geceleyin gökyüzünden
Güneş topla benim için (2018: 251).

Genç yaşta şaibeli bir ölümle 1970’li yılların sancılı atmosferine kurban giden Arkadaş Zekai Özger, İkinci Yeni etkisinde başladığı şiir hayatına yaşadığı dönemin de

etkisiyle toplumcu gerçekçi çizgide devam eden şairlerdendir (Uyaroğlu, 1997: 154-160). Şairin “Mumsöndü” şiirinde güneşsiz kalmak umutsuz olmakla ilişkilendirilerek verilmiştir:

onlar ilenç döktüler ellerimize kahkahalarla
tanrılık istediler tapın dediler tiksindik
sonra ölümler diledik -herkes kendi tanrısından- üstlerine
kör oldu gözleri güneşsiz kaldılar
acıdık mum ışığı tuttuk gözlerine (1997: 25).

Dönemin toplumcu gerçekçi şairlerinden Afşar Timuçin, Nâzım Hikmet ve Sabahattin Ali gibi ustaların sanatlarını olduğu kadar dünya görüşlerini de önemser. Bu iki isme Sait Faik Abasıyanık’ı da katan Timuçin, onlardan eğilip bükülmemeyi, umutsuzluğa kapılmamayı ve yaşamaktan korkmamayı öğrendiğini ifade eder (Timuçin, 2013: 5). “Günle” şiirinde Timuçin, güneşin umut olduğunu benzetme aracılığıyla değil, bizzat söyler:

Gün doğarsa
Denizlerin üstüne dalgalardan
Güneşin en azından bir umut olduğunu
Duymalısın
Duymalısın her zaman (2003a: 57).

Özkan Mert, halkını bilinçlendirme amacı güttüğü için umudun olmadığı bir dünyayı hayal edemeyen, daha insancıl ve adil bir yaşam için her şeyin daha güzel olacağına dair inancını ve umudunu yitirmeyen şairlerdendir (Koçyiğit, 2023: 52-57). “Hoşgeldiniz! Hoşgeldiniz!” şiirinde güneş, bir umut timsali olarak “içmek” fiiliyle anılır:

Saman pazarında çiçekçiler. Çok yakında
dünyanın batacağını
haykırıyor yaşlı bir kadın. Elinde bir haç
şarkılar söylüyor.
Eteklerini beline kadar sıvamış
bembeyaz bacaklı bir kız
-taş merdivenlere uzanmış-
Güneşi içiyor avuçlarıyla (2009c: 21).

Nâzım Hikmet ile başlayan “güneşi içmek” veya “güneşin sofrası” tabirleri, toplumcu gerçekçi şairlerin benimseyip kullandığı bir imge hâline gelmiştir. Özkan Mert’in “Kuracağız Her Şeyi Yeniden” (2009a: 12) şiirinde de güneş imgesi, umutla ilişkilendirilerek verilmiştir.

Dönemin toplumcu gerçekçi şairlerinden İsmail Uyaroğlu “Üç Nokta” şiirinde umudu kişileştirerek yaradan doğacak güneş ifadeleriyle sembolik bir anlatıma başvurur:

Umudum benim
Her zaman diri delikanlım
Karanlık kanatıyor
Bileğini belki bugün
Ama düşün, binlerce güneş
Doğacak yarandan yarın
Ve üç nokta (2019: 200).

Şiirlerinde toplumcu gerçekçiliğin izleri görülen 1960 sonrası şairlerden Metin Altıok “Deniz Feneri” şiirinde güneşle simgelediği umuttan karamsar bir bağlamda söz eder:

Rüzgârlarla aşındı
Yıllar yılı bedenim.
Çağıdır şimdi kurgusal
Bütün kötülüklerin.
Kıyamet çoktan koptu
Haberiniz yok.
Siz hâlâ güneşin
Her sabah doğuşuna güvenin (2013: 187).

Eserleri “sosyal şiir” olarak nitelendirilen Ali Yüce, Köy Enstitüsü çıkışlı şairlerden biridir ve şiir kültürünü kendi köyünden almıştır (Bayrak, 2000: 344). Şairin “Bağrıyanık Mahallesi” şiirinde bir köylü kızının umudu güneş ve gökle betimlenir:

kondu kerpiç çuval toz pas teneke
sokak barsak nargile huni minare
kapı evin ağzı pencere evin gözü
umutları içinde çürümüş bir kız
Hem kör hem pencereden bakar
güneşin ardı güneş göğün ardı gök (1976: 74).

Ali Yüce’nin “Tekerlek” şiirinde ise birçok toplumcu gerçekçi şiirde örneği bulunan güneşi selamlama imgesine yer verilir: “Işığın döllendiğini gördüm/Selam durdum güneşe” (1982: 23).

68 kuşağı şairlerinden biri olarak anılan ve toplumcu gerçekçi şiirin önemli temsilcilerinden olan Nihat Behram, ömrü sürgünlerle geçmiş olsa da şiirlerinde direnişi ve umudu yansıtmaktan vazgeçmemiştir. Yüksek sesle okunacak coşkulu şiirler yazan Behram’ın şiirinin omurgasını umut, inat ve isyan oluşturur (Barış, 2019: 102). “Neruda’ya Ağıt” şiirinde umudu, acılardan ışıyan güneş imgesiyle ifade eder: “Bir de başak boyun kırdı seninle,/halkın gözyaşlarından beslenen karanfilin/acılardan ışıyan güneşlere tutarken içimizi/bir de başak boyun kırdı seninle...” (2018: 202). Şairin “Bebek Karşılması” şiirinde “Derdim dünyayla yaşıt/Sevincim sana akran/Ömrün güneşli olsun/Büyüdükçe ışıklan” (2018: 774) sözleriyle yeni doğan bebeğe güneşli bir ömür

dilediği görülür. Fakat buradaki güneşli ömür ifadesi, umut ile birlikte özgürlüğü de çağrıştıracak bir biçimde kullanılmıştır.

Dönemin bir diğer toplumcu gerçekçi ismi Ruşen Hakkı, güneş ve umut imgelerini çocuk bağlamında birleştiren şairlerdendir. “Çocuklar Korkunç Güzel Sorular Soruyorlar” şiirinde güneşle birlikte doğmak, umudu karşılayacak şekilde ifade edilir:

her neyse,
kahven soğudu
soba geçmek üzere,
her ikimizi de
bir dost gibi sarıp sarmalamış uyku,
yatalım
ve güneşle birlikte doğalım
çocuklarla yenilenen dünyamızın üstüne (1989: 8).

Şairin “Belleğim Aldatmıyorsa Beni” (1989: 29) şiirinde de benzer bir biçimde, güneşin doğuşuyla umut duygusu sembolleştirilmiştir.

Şiirlerinde imgeyi yoğun kullanan bir toplumcu gerçekçi şair olarak öne çıkan Ahmet Özer (Bezirci, 1998: 111-112), güneşi de umudu yansıtacak bir imge olarak işler. “Anılarımızı İstiyoruz” şiirinde umut “güneşli gün” benzetmesi üzerinden verilmeye çalışılır:

dinleyin
bu fotoğraf gitmez oldu aynalarımızdan
dal gibi çocuklar/güneşli günleri
eskitmeden bıraktılar zamanın mermerine
budur ölümsüz kılan bilge tarihi (t.y.: 61).

Benzer bir örnek “Bir Bahçedir Yaşam Dedikimiz” şiirinde, “güneşli gün” şeklinde tanımlanan umutla karşımıza çıkar: “masallarla ısıttığımız dünya/güneşli bir günü oturtur alnımıza” (1998: 87). Ayrıca “Sözümdür” (1990: 36), “İçim Ateş Harmanı” (2000: 88) ve “Rüzgârı Isıtan” (2011: 33) şiirlerinde umut, güneşle anılarak verilmiştir.

Haluk Aker, şiirlerinde güneşi kavramlarla sembolleştiren toplumcu gerçekçi şairlerdendir. “Ağıt” şiirinde gençlikle birlikte ele aldığı güneşi karamsar bir atmosferin solan umudu şeklinde işler:

dağda tan atacak
gençtir elbet böyle söyleyecek
çapaklı gözlerini aralayan çocuk
güneşin ilk ışınları değerken inildeyen suya
avuçlarından süzülüştüne
toprağa düşen damlaya bakacak
gençtir elbet böyle olacak

utanacak neyin var senin
gövdten düşerken düşerken
bozkır güneşini acıtacak (1978: 77).

1960 sonrası toplumcu gerçekçi şiirinin aktif isimlerinden olan Metin Demirtaş, güneş sembolüne şiirlerinde siyasi kavramlarla sıkça yer verir. Küba Devrimi'nin iki liderinden biri olan "Che Guevara"ya seslendiği şiirinde Türk devrimcilerden söz ederken hapishaneyi güneşsiz bir oda olarak, umuttan yoksun oluşuna vurgu yaparak tarif eder:

Bizim de ozanlarımız vardır Che Guevara
Sağ çıkmış güneşsiz taş odalardan
Yüreğiyle barışa, sevgiye yönelmiş
Çelik öfke bir yanı, bir yanı uysal mavi
Eğilmeden dimdik geçmiş demir kapılardan
Bizim de yiğit insanlarımız vardır Che Guevara (2014: 23).

Şairin "Durakta Bir Kız" (1969: 10) şiirinde ise umut duygusu güneşli kırlar imgesi üzerinden verilmiştir.

Toplumcu gerçekçiliğin sadık şairlerinden olan Adnan Yücel, şiirlerinde güneşin sembolik anlatımını da sık işlemesiyle öne çıkar. "Of Çekme" şiirinde umudu güneşe selam selam büyüme tabiriyle ele alır: "Bırak çektiğin oflar yerine/Ölümsüzleştirdiğin fesleğenler konuşsun/Güneşe selam selam büyüttüğün/Leylak gülüşlü umutlar konuşsun (A. Yücel, 2012c: 17). Yusuf Kaptan Adnan Yücel'in şiirlerini şöyle yorumlar: "Bireyin, Biz'le örtüşen insan kimliğini, kişiliğini şiirin gergefine işledi. Türkü tadında umut ve direniş şiirleri yazdı. Birçok kez dillendirdiği gibi şiir onun için, yaşamı dillendirmenin, dönüştürmenin bir aracıydı." (2003: 446). "Bir Ses" şiirinde "Bir ses ki yaşamın tümüne özdeş/Sağrıların kulaklarında fırtınadır/Körlerin gözlerinde bir güneş" (2012a: 8) diyen şair, güneşin ışığına işaret ederken umudu kastedecek biçimde yer vermiştir. Şairin umuda güneşle birlikte yer verdiği bir diğer şiiri "Çukurova Çeşitlemesi" (2012d: 22)'dir.

1960 sonrası yazdığı şiirlerle birlikte toplumcu gerçekçi eğilim ile bilinen Ceyhun Atuf Kansu, çocuklara, gençliğe ve genel olarak halkına umutla bağlıdır. İnsanlığa ve geleceğe olan umudunu kaybetmeyen şairin (Erkal, 1998: 170-198) bu umudu zaman zaman güneşle birlikte de şiirlerine yansıtmıştır. "Bir Köy Hekiminin Sabahı" şiirinde güneşe tekrar tekrar başvuran Kansu, halkın evine güneş bırakmaktan söz ederek umudu yayma çabasını ortaya koyar:

Derin sularına bakar gibisin halkımın
Gün görmeyen fakir odaların ta içinden.
Güneşin bedava sebil gittiği memleketim,

Nasıl da güneşsiz yaşanabilir dersin,
Gün öğleye doğru çimenler yemyeşil
Toz toprak içindedir kasaba yolları

Bilmiyorlar bilmiyorlar bilmiyorlar
Kaç kez isyan ettim, ah bu analara,
Tepenin ardından doğan güneşler gibi,
Güneşler bırakmalıyım erkenden evlerine (2023: 217).

Şair “Birinci Senfoni’den” (2023: 29) şiirinde sabahları onu kaldıran şeyin güneş olduğunu söyleyerek umuda atıf yapar. “Eflâtun’un Bahçesi” (2023: 243) şiirinde güneşin insanlar için doğduğu ve her eve güneş girmesi gerektiğinden söz edilir. “Trabzon Ağacı” (2023: 272) şiirinde güneş, yine yemişleri toplanan bir ağaca dönüşür. “Birden O Ak Yapılar” (2023: 312) şiirinde okulların güneşte parladığından söz edilerek eğitimin gelecek güzel günlere umut olduğuna işaret edilir. “Sivas Yollarında” (2023: 361) şiirinde de Mustafa Kemal’in 1919 yılında Samsun’a çıktığı gemi, direkleri güneşli bir biçimde tarif edilir. Ayrıca Kansu’nun “And İçmişti Bursa Öğretmen Okulunda” (2023: 460), “Şehirler Düşmüştü Asker Çekiliyordu” (2023: 469), “Uyan Teğmenim Uyan” (2023: 678) ve “Çiğdem” (2023: 708) şiirlerindeki güneşten umut izleklerini okumak mümkündür.

Dönemin şairlerinden Abdülkadir Budak, güneşin kuyunun içine doğduğunu ifade ettiği “Ev, Yanlış” şiirinde umut kavramıyla birlikte işler:

Bende yanlışlık çoktur, ilk dördü şudur:
1) Su sızdıran bir testiyim örneğin
2) Kuyunun içine doğan güneşim
3) Kendi tabutunu omuzlayan bir omuz
4) Ve kendini anne sanan bir evim (2000: 41).

1980 sonrası toplumcu gerçekçi şairlerde güneşin izlekleri, önceki dönemlere göre zayıflamış olmasına karşılık yine de devam etmiş olan bir gelenektir. Bu kuşağın şairlerinin ortak özelliklerinden biri de öncesindeki toplumsal hareketlilik de dâhil olmak üzere 12 Eylül 1980 Darbesi ile birlikte bir dönem umutlarını kısmen yitirmiş olmalarıdır. Özellikle genç arkadaşlarının acımasızca öldürülmesi Ahmet Erhan’ı bir süre karamsarlığa iter. Fakat bu karanlık dönemin ardından umut, direniş ve özgürlük sloganları tekrar canlanır (Bezirci, 1998: 139-140). Güneşin bir umut timsali olarak bir çocuk üzerinden verilmesi, Ahmet Erhan’ın “Kendimi Bağışlıyorum Sonra” şiirinde de karşımıza çıkar:

Ey bir çocuğun en içten gülüşünde kalan güneş
Kitapların içinde sessizce göveren

Ve bir işçiye ellerinin anlamını öğreten aydınlık
Kalbimi sana uyarlıyorum
Akla beni! (2014b: 13).

Şiirde güneşle birlikte kitapların içinde yeşermesiyle ve bir işçiye ellerinin anlamını öğretmesiyle öne çıkan “aydınlık”, bilinçlenme, direniş, umut gibi kavramları çağrıştıracak biçimde kullanılmasıyla dikkate değer bir ayrıntıdır. Şairin “Acılı Çağların Çocukları” (2014a: 60) şiirinde güneşin her akşam batması kısa süreliğine de olsa umudu yok eder. “Sonun Sonsuzluğu” (2014a: 315) şiirinde güneşin altında beklemek umut etmek anlamında kullanılmıştır. Bunlara ek olarak “Akşam Perdeleri” (2014b: 405) ve “Kırkayak Takvim” (2014b: 495) Erhan’ın güneşi umutla sembolleştirdiği şiirlerindendir.

Benzer şekilde 1980 Kuşağı şairlerinden Şükrü Erbaş’ın şiirlerinde de yaşama sevinci ile birlikte ister siyasi ve toplumsal ister bireysel olsun umut ve direniş her zaman iç içedir. Dünyaya iyimser bir gözle bakan şaire evrende var olan her güzellik, umut ve yaşama sevinci aşılır (Karaosmanoğlu, 2015: 45). “Yalnızca Çocuk” şiirinde güneş, yine bir çocuk eşliğinde ve umudu sembolize edecek biçimle ele alınır:

Anne taş merdivenlere düşmüş bir akşam alacası
Pencere demirlerine dizdiği biberleri topluyor
İstasyon şefi Ramazan, bozkırın tek üniforması
Dilinde rayların sesinden bir kırık ıslık
İçindeki kuyulara taşlar atıyor...
Tutmuş güneşi saçlarından, elleri mut, gözleri nar
İçlerinde yalnızca çocuk dağlara bakıyor... (2021a: 15).

Şairin “Serap’ın Sesinde Ne Var?” şiirinde umut benzetmesi güneşe gülmek tabirini karşılayacak imgelerle yapılır: “Doğanın uyanması Serap’ın sesi. Yağmurun güneşe gamzeler açması. Sur dibindeki çocukların okula gitmesi var Serap’ın sesinde.” (2014b: 29). Erbaş’ın başvurduğu bir diğer umut benzetmesi “Suya Su Demek” şiirinde (2014b: 135) güneşin sevinciyle işlenir.

1980 yılında tutuklanarak yedi yıl hapis yatan Nevzat Çelik, “hapishane şiiri”nin önemli isimlerinden biri olarak 1980’li yılların en popüler şairi olmuştur. Aynı zamanda bu şiirleri “bir okul olarak hapishaneler” şeklinde, tartışmalara neden olmuştur (Asiltürk, 2013: 384). Hapis hayatının toplumcu gerçekçiler için olmazsa olmaz getirilerinden biri olarak umut, Nevzat Çelik’in de şiirlerinde sık karşılaşılan ve güneşle anılan kavramlardandır. “Anımsamak Kuşları” şiirinde umudu bir çocukla anan şair, bu umudu ekmeğe katmakla çağrıştırır:

ekmeğinin yanına güneşi koyup

usulca bakkaldan çıkan çocuk
bir çift kanat açardı köşede
ben dönerdim geceyarılarından
üstüm başım çatışma içinde (t.y.: 22).

Şairin “Kitap Türküsü” şiirinde güneş, baskı ve zorbalıklar karşısında umutla duran insanların elleri olmuştur: “başları kesilmemiş karınları deşilmemiş de/sanki okunuyormuş gibi güneşli ellerimizde/ayaydınlık ve mutluydu yüzleri” (1987b:78).

Bireyle toplumu birbirinden ayırmayan ve mutlak bireyleşmeye karşı olan Salih Bolat’ın bu özelliği onu kendi kuşağının diğer şairlerinden ayrı bir yerde konumlandırır. Şair birey olma bilincine varılmadan toplumcu şiir yazılamayacağını savunur (Asiltürk, 2013: 344). Bu anlamda şiirlerinde de bireysel ve toplumsal temaların iç içe olduğu söylenebilir. Güneşin sembolleştirildiği kavramlar şiirlerde umuttan ziyade direniş, başkaldırı gibi kavramlarda yoğun olarak görülse de Bolat’ın “Sen Misin?” (Bolat, 2020: 271) şiirinde güneşin batmasına çözüm aramakla umut kavramı öne çıkmaktadır.

Şiirlerinde tabiata olan düşkünlüğünün göze çarptığı Hüseyin Haydar, doğanın güzelliklerini soyut bir varlık olarak seyredilecek manzaradan ibaret görmez. “Onun gözünde doğa bağımsız ve cansız bir kartpostal görünümü değil, insanı bütünleyen ve yaşamı deyimleyen bir ‘canlı’ yaratıktır.” (Bezirci, 1998: 127). Bundan dolayı güneşi de yalnızca bir imge değil, kavramların karşılığı olarak kullanmaya çalışır: “Duyarsınız Belki” şiirinde kapıdan girecek olan güneşin ışığında şairin türkülerini saklıdır:

Sonra çıkıp geleceğim,
Duyarsınız belki birgün,
Sabah güneşi gibi
Kapınızdan gireceğim.

O güneşin ışığında
Benim türkülerim saklı.
Duyarsınız belki birgün,
Yolunuza sereceğim (2012: 83).

“Güneşli türküler” veya güneşte saklı olan türküler, toplumcu gerçekçi şairlerin sık başvurduğu benzetmelerdendir. “Unutalım Şimdi Bunları” şiirinde ise Haydar, umudun yokluğunu güneşsiz bir sabahla anar: “Art arda battı vapurlar göğsümün limanında,/Yüz elli bin güneşsiz sabah yaşadım.” (2014: 67).

Dönemin şairlerinden Tuğrul Keskin “Kavil” şiirinde karanlığı yırtması sebebiyle güneşe güvenmeyi telkin ederken umudu çağırıştırır: “ışığa güven yine de sen, yılma, içinden yükselen ışıkla/seslere güven, tek tek yükselen ses, ler olur bir gün/lerlere güven,

tenhalarda yarı aç yarı tok büyüyen/unutma hiç güneşe güven, karanlığı yırtan rengiyle (Keskin, 2018b: 41).

Ali Asker Barut ise “Erimiş Kurşun Yağıyor” şiirinde güneşin doğuşuna bir umut olarak işaret ederken bunu karamsar bir atmosferde aktararak artık umudun olmadığını anlatmak ister:

Kurşun dolu kazanlar gürldüyor.
Asfalttan daha kara,
Pis bir bulut kaplıyor üstümdeki göğü.
Güneşin doğacağı tek bir açık yer yok!
Fenerlerin ışığı aydınlatıyor,
Solgun yüzümü (1992: 68).

1980 sonrası şairlerden sayılabilecek Yılmaz Odabaşı “Ömrümüz ve Haziran” şiirinde devrim için umut edenleri güneşten pay alan Haziran ateşi olarak tanımlar:

insanız, ne güzel ellerimiz
öle öle/el ele ellerimiz
ömrümüz bir haziran ateşi kaç güneşten pay alan

kaç güneşten pay alan ömrümüz
silik duvar yazıları gibi dağınık
o yazılar ve uçları yırtık afişler
kaybettiğim birini hatırlatıyor
yazarken vurulmuştu, kucağıma düşmüştü
bir rüzgâra tutunup sesini kaybetmişti, rengini
kaybetmişti (1988: 49).

Ateşin güneşin payı olduğu hususunun mitik bir temeli bulunmaktadır. James Frazer’in Avusturalya bölgesiyle örneklendirerek sunduğu, fakat farklı coğrafyalarda da varlığına rastlanan kimi mitlere göre ateşin kökeni genellikle güneşe dayandırılır. Bir mızrak yardımıyla, güneşe yükselerek veya doğup battığı yönlerde onu yakalayarak alınan parçayla birlikte yeryüzünde ateş varolmuştur (2018: 37-38). Şair devrim umudunda olanları ifade ederken onların ömürlerini güneşten alınmış pay şeklinde tanımlayarak mitik bir boyuta taşımış, böylece bu mücadelenin çetinliğini ve önemini vurgulamaya çalışmıştır. Arkaik anlatılardaki olağanüstülüğün modern dönemde umuda dönüşmesinin çarpıcı bir örneğidir.

Odabaşı’nın “Pusuda Yalnızlık” şiirinde devrimci ve emekçi insanların umudu göğüslerindeki güneşle ifade edilir: “Karacadağ, patikalarında ceylan ölüleri/ve bakır renkli göğüslerimizde görkemli güneşi,/yollarımızda ayaklarımıza batıp çıkan devedikenleri, özlemler biraz uzak, biraz diri;/bekleyişlerde alçalıp yükselirken köpük köpük yalnızlık...” (2021: 25). “Cizre Yolunda Güneşe Bakan Asker” (2021: 46) ve

“Mesih Şiirdir” (2021: 127) şiirleri de şairin güneşe bakmakla ve çocukla eşleştirdiği umut benzetmelerine yer verdiği eserleridir.

Toplumcu gerçekçi şiirin en önemli ve en geniş temalarından biri olan umut, aydınlığı, her akşam batıp her sabah doğuşu, sıcaklığı ve yaşanabilir mevsimleri anımsattığı için sık sık güneşle sembolleşmiştir. Şairler hem siyasi görüşlerinden dolayı toplumsal hayatta gördükleri baskı hem de hapisane dönemleri dolayısıyla umuda sığınmış, bu umudun imgesi olarak da güneşi kullanmışlardır. Aynı zamanda güneş, her sabah aynı ısı ve ışıyla doğduğu için gelecek güzel günlerin mutlak habercisi konumunda olmuş, bu günlerin umudu yaşanan zamanın sıkıntılarına katlanma gücünü artırmıştır. Dolayısıyla mitik anlatıların tanrısı olan güneş, modern çağların inancı olan umudun somut bir varlığıdır.

3.1.2. Yaşamak Bir Ağaç Gibi Tek ve Hür: Özgürlük

Toplumcu gerçekçi şairler için özgürlük, insan yaşamında ilk sıralarda gelen ve gelmesi gereken temel gayelerden biridir. Kapitalizmin köleleştirdiği sistemde kalıcı bir özgürlükten söz edilecekse bu bireyselden ziyade toplumsal olmalı, topyekûn bir kurtuluş amaçlanmalıdır. Bunun bilincinde olan toplumcu gerçekçi şairler, halkı özgürlük konusunda bilinçlenmeye davet ederken aynı zamanda toplumsal özgürlük gayesini öne çıkarır ve bunun için örgütlenmeyi de aşılamaaya çalışırlar. Bu esnada özgürlükleri en çok darbe alanlar da onlar oldukları için demir parmaklıklar ardından seslendikleri okura özgürlüğün değerini daha katı bir gerçeklikle sunmak durumunda kalırlar. Hapishaneler onların özgürlüğü dile getiren mısralarını susturamadığı gibi onları daha gür sesli ve daha heyecanlı bir üsluba büründürür. Güneş de bu defa özgürlüğün sembolleşen anahtar sözcüklerinden biri olur.

Modern dönemin birçok kavramı gibi özgürlük de Aydınlanma Çağı'yla insan hayatına girmiştir. Özgürleşme süreciyle birlikte tembelliği ve korkuyu yenen birey, dış bağımlılıklardan da kurtulur:

Aydınlanma, özü gereği, insana kendisini, dolayısıyla da toplumu aydınlatma çağrısıdır. Bireysel ve toplumsal aydınlanma, düşünme eylemiyle aklın özgürleşmesini amaçlar. İnsan, öz-belirlenimi olan düşünme yoluyla kendisini özerkleştirerek, özgürlüğünün ve yükümlülüğünün bilincinde olan bireye dönüştürür. Özgürleşme ve özerkleşme süreci ve uğraşı içinde birey, tembelliği ve korkuyu

yenerek, aynı zamanda dış bağımlılıklardan da kurtulma olanağına kavuşur. Korkuyu yenme, dış bağımlılıklara yol açan yetkelerin eleştirilmesine ve sorunsallaştırılmasına ortam hazırlar (Kula, 2010: 13-14).

Bireysel özgürleşme bilincinin kazanılması, bireyin doğmasına ve tekliğinin farkına varmasına yol açar. Marks'ın özgürlük anlayışı özgürlüğü bireyden alarak topluma verir ve kolektif anlayışlar doğar. Marks'ın kapitalizm eleştirisi temelde özgürlüğe dayanmaktadır. Burjuva anlamda özgürlük, başkalarına zarar vermediği sürece baskıya ve zorlamaya maruz kalmadan istediği gibi davranabilmesi ve yaşayabilmesidir. Bu şekilde yaşayanlar genel olarak özgür kabul edilir. Oysa Marks'a göre özgürlük, yalnızca toplumsal zorlamanın olmamasından ibaret değildir. Aynı zamanda kişinin başkalarıyla akılcı ve uyumlu ilişkilerle kendini geliştirmesini sağlayan şartlardır. Marks'ın özgürlük anlayışı toplumsal, kolektif ve pozitiftir. Örneğin, kişi istediği işi yapıyor olsa da kendini nesneleştirme tarzı bir özgürlük oluşturmayabilir. Yaptığı işi istediğinde değiştirebilecek şartlara sahip bir işçi Marks'a göre tam anlamıyla özgür değildir. "O hâlde, Marks'a göre özgürlük nedir? En özlü biçimde ifade etmek gerekirse, özgürlük, bir insanın, öteki insanlarla komünal ilişkiler içinde kişinin öznesneleştirimini (self-objectification) oluşturan arzu, yetenek ve becerilerin somut toplamını belirleyecek şekilde yaşamasıdır." (Brenkert, 1998: 121-124).

Herbert Marcuse, Marks'ın emekçi sınıfın kurtuluşunun emekçi sınıfın kendisinin eylemi olması gerektiği düşüncesinden yola çıkarak kölelerin özgür olmadan önce de kurtuluşları için özgür olmaları gerektiğini öne sürer. Devrimin ilk evresiyle başlayan toplumcu kuruluş, ilk olarak emeğin karşılığını herkese çalışmasına göre şiarından herkese gereksinime göre ilkesini belirler. Üretim sürecinin doğrudan üreticiler tarafından denetlenmesi özgür insanın tarihini belirleyen bir durumdur. İnsanlar özgürlüklerini ve insanlıklarını sınırlayan zorunluluğa karşı özgürce ve ortaklaşa davranırlar. Sovyet örneğinde Bolşevik Devriminin kısa kahramanlık döneminden sonra politik güçlerce üretici sürecin örgütlenişi emekçileri üretim araçları üzerindeki denetimden ayırmış ve böylece temelde sınıf ayrımlarına zemin hazırlamıştır (1997: 42-44). Bu durumda emekçi sınıfın kendi özgürlüğünü inşa etmesi gerektiği gibi bu özgürlüğü korumak için de üretim araçları üzerinde yetkisi olmalıdır.

Aynı fikri İngiliz filozof T. H. Green de bireyin eyleme muktedir olmasıyla açıklar. Green, özgürlük kavramını negatif ve pozitif olarak ikiye ayırır. Bunlardan pozitif özgürlüğü bireylerin özgür olabilmeleri için eyleme muktedir kılınmaları gerektiği şeklinde açıklayan Green'e göre bunun için devlet bazı görevleri üstlenerek toplumsal yaşama özgürlüğünü artıran girişimlerde bulunmalıdır. Sosyalist ve Marksist yazarlar pozitif özgürlüğe daha geniş boyutlar kazandırmış, özgürlüğün birey yerine sınıf, tabaka gibi sosyal katmanlara ait olması gerektiği fikrini ortaya atmışlardır. Bu anlamda devlete bazı önemli görevler düşmektedir. Özgürlük" şekli" bir hak olmaktan çıkarılmalı, fiilî bir hak hâline getirilmelidir (Yayla, 2000: 139-140). Özgürlük için eyleme geçmeyi ve şekli olmaktan çıkmayı kitleleri harekete geçirebilecek halk öncüleri olarak toplumcu gerçekçi şairler üstlenmelidir. Tam da bu sebeple onların şiirleri eylem, hareket ve coşku içerir ve zaman zaman marş şeklinde bestelenir.

Plehanov halk edebiyatı üzerine yaptığı değerlendirmede işçilere seslenerek onların çara veya efendiye ihtiyaçları olmadığını, kendi kendilerinin efendileri olmaları eylem özgürlüğünü kazanmaları gerektiğini söyler. Böylece demokratik ve sosyalist yeni bir düzen kurulmalı, çağdaş işçi hareketini yöneten düşünce şiir olmalıdır. Çünkü medeni insan derebeyliğin "kan kokan" şiirlerine hayranlık duymayı çoktan bırakmıştır. Artık şiire en iyi özü, akıl ve iş düşüncesinin gerçek temsilcisi olan işçi sınıfı verecektir: "Sizin zaferiniz sonuçta bir tek sınıfa değil, bir tek kişiye değil, bütün insanlığa mutluluk ve özgürlük getirecektir." (Plehanov, 1991: 114). Çünkü neredeyse tüm coğrafyalarda en kalabalık kitle işçi sınıfıdır ve onların her hareketi büyük sarsıntı yaratacaktır. Bunun bilincinde olan toplumcu gerçekçiler özgürlük düşüncesini başta bu kitleye kazandırmaya çalışırlar.

Kendisini her ne kadar "dünyanın en hür komünisti" (Memet Fuat, 2000: 613) olarak tanımlasa da Nâzım Hikmet, ömrünün 15 yılını hapisanede, neredeyse aynı süreyi kaçak olarak ülkesinden uzakta geçirmiş, özgürlüğün nasıl bir değer olduğunu hayatı boyunca tecrübe etmiştir. Bütün bu olumsuzluklara rağmen fikirlerini belirtmekten geri durmadığı için bu özgürlük, şairin kendisini "en hür komünist" olarak hissettirmeye sebep olmuştur.

1938 tarihli "Bir Cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektupları" şiiri şairin yargılanması sürerken cebinde taşıdığı not defterine yazmış olduğu üç şiirden

sonuncusudur (Memet Fuat, 2000: 231). Şiirde hapse düşen bir insanın gökyüzünün ve güneşin değerini şaşkınlıkla anlaması aktarılırken güneş imgesi tekrarlanarak özgürlüğe işaret edecek şekilde yansıtılır. Özellikle dışarı çıkarılmış olmanın “hava almak”, “molaya çıkmak” vs. gibi tabirlerle değil “güneşe çıkmak” şeklinde anılması bu noktada önemlidir:

Ve içerde artık böcekleriyle canlanan kerevet,
suyu donmayan testi
ve sabahları çimentonun üstünde güneş...
Güneş,
artık o her gün öğle vaktine kadar,
bana yakın, benden uzak,
sönerek, ısıldayarak
yürür...
(...)
Bugün pazar.
Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar.
Ve ben ömrümde ilk defa gökyüzünün bu kadar benden uzak
bu kadar mavi
bu kadar geniş olduğuna şaşarak
kımıldanmadan durdum.
Sonra saygıyla toprağa oturdum,
dayadım sırtını duvara.
Bu anda ne düşmek dalgalara,
bu anda ne kavga, ne hürriyet, ne karım.
Toprak, güneş ve ben
Bahtıyım... (2008: 667-668).

Bir diğer özgürlük örneği “İzmir’den Akdeniz’e Dökülen ve Yakında Bombay’dan Hint Denizi’ne Dökülecek Olan Emperyalizmin Şarkı Saran Duvarı Hakkında Yazılmıştır.” başlıklı şiirde yine hapishaneyle verilmiştir. Demir parmaklık güneşi parçalayan bir imgeyle, emperyalistlerin karanlığı, güneş korkusuyla aktarılmıştır:

Kara taştan çerçeveye gömülen,
güneşi parça parça bölen
demir par-mak-lık
(...)
Karanlıklar
güneş altında nasıl kaçarsa bir deliğe,
koşuyor emperyalistler
bu seferberliğe (2008: 183-186).

Şairin “Yürüyen Adam” (2008: 125), şiirinde özgürlük, güneşe giden yola bakmakla ifade edilirken “Af” (2008: 423) şiirinde afla hapisten çıkıp özgürce dolaşmak güneşle anılır. “Taranta-Babu’ya Beşinci Mektup” (2008: 449) ve “Mesaj” (2008: 1542) şiirlerinde özgürlük bağlamında güneşin tadı, “Memleketimden İnsan Manzaraları/Dördüncü Kitap” (2008: 1511)’ta milletin bir malı olarak güneş ve “Nasıl Atlatacağız” (2008: 2039) şiirinde güneşin düşüşüyle özgürlüğün yitirilişi anlatılır.

Türkiye'nin çok partili hayata geçiş dönemi ve sonrasındaki ortam 1940 Kuşağı şairlerinin şiirlerine kaotik bir iklimdeki özgürlük ve hürriyet arzuları şeklinde yansır: "1940 Kuşağı şairlerinin şiirlerindeki hâkim izleklerden biri olan özgürlük, toplumsal kökenli sorunların açığa çıkması ve bireyin umutlarına ket vurulmasıyla yansıma bulur. Toplumsal nedenlerden kaynaklanan bu sıkışmışlık, bireysel dünyalarda gelişen huzursuzluk ve içsel bunaltılar ile harmanlanır." (Çopur, 2023: 78). Bu dönemde yalnızca Türkiye'ye değil, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte dünya geneline bir kaotik atmosfer hâkimdir ve 1940 Kuşağı'nın hürriyet arzusu bu durumla da bağlantılıdır.

Tarihe 6-7 Eylül Olayları olarak geçen olaylarda Kemal Tahir ve bir grup aydınla birlikte tutuklanan Hasan İzzettin Dinamo (Dinamo, 1971)'nin bu dönemde kaleme aldığı "6/7 Eylül Darağaçları" şiiri yine bir hapishane ortamının ve psikolojisinin yansımaları verir: "Düşüncelerim çakmak, çakmak,/Elde mi burda güneşe bakmak?/Kapı yok, pencere yok, zindan, zindan,/Uzakta, güzellik, uygarlık, insan!" (1989: 51) dizelerinde güneşe bakmak tabiri bu defa esaret bağlamında, özgürlüğe karşılık gelecek şekilde kullanılmıştır. Şairin "Özgürlük Türküsü" (2000: 8-9) "Karakoncoloslar Çağı" (1989: 70), "Yirmi Birinci Yüzyılın İnsanlarına Şiirler" (2000: 50) ve "Evden Kaçışın Şarkısı" (2000: 178) şiirlerinde de güneş imgesinin karşılığında çeşitli bağlamlarla özgürlük kavramı bulunmaktadır.

"İnsanlar Varki..." şiirinde "güneşi görmemek" tabiriyle özgürlüğü işaret eden M. Niyazi Akıncıoğlu, "güneşe giden yol" tabirini de özgürlükle birlikte devrimi çağrıştıracak biçimde kullanmıştır:

İnsanlar var ki adaşım;
yeşil dut yaprağında,
yürür ormanlar gibi
Ve bir ipek böceği kahramanlığında,
Alaysız,
merasimsiz
ve muttasıl;
Sulhun beyaz bayrağını dokumakta.

Güneşi bir daha görmemek üzre,
Gecenin derinliğinde saf saf,
güneşe giden yolda,
Kara katran karanlığına karşı gecenin,
Kumral perçemleri rüzgârda,
Yeni şarkılara hazır dudakları,
mahzun ve melûl; (1985: 100).

“Mavzerim” şiirinde ise şair, “Belki yıllar yılı böyle,/aynı ömrü bölüşeceğiz seninle/güneşe kuşa hasret/günlerimiz olacak.” (1985: 110) dizeleriyle özgürlüğün sembolü olan güneşi ve kuşu aynı bağlamda vermiştir.

Güneşi yine hapisane bağlamında ele alan Ömer Faruk Toprak, “Ali’ye İthaf” şiirinde “güneşi bulutları ve insanları/tam on iki yıl üç ay yirmi beş gün/demir parmaklıklardan seyrettim” (1983: 97) diyerek özgürlükten söz eder. Fatih Sakallı, şairin bu temasını şöyle açıklar: “Tutsaklığın ne demek olduğunu bilen bir şairin dünyanın her yerindeki insanlar için özgürlük isteği bu şiirlerdeki temaya vücut verir.” (2012: 137).

Arif Damar “31 Ekim 1964” şiirinde açık alanla birlikte andığı güneşi özgürlüğe gönderme yaparak ifade eder:

Karanfildiler hem de beyaz
Alındılar durdukları yerden
Açık alandan güneşten
Evlerin bulutların önünden
Yakalandı götürüldüler
Kırk karanfildi kırkı da (2007: 197).

Bu şiir, Türk Edebiyatçılar Birliği’nin anayasanın 141 ve 142. maddelerinin kaldırılmasına yönelik hazırladıkları bildiriye ve Taksim yürüyüşünü konu alır. Bu yürüyüşte 40 aydın gözaltına alınmış ve Melih Cevdet, Aziz Nesin, Yaşar Kemal, Arif Damar, Ferit Edgü ve Adnan Özyalçiner gibi yazar ve şairler bildiriye desteklemişlerdir. Söz konusu yürüyüşte “Düşünceye Saygı” ve “Antidemokratik Yasalar Kaldırılmalıdır” şeklinde pankartlar yer alır. “31 Ekim 1964” şiirinde de gözaltına alınan aydınlar kırk karanfille özdeşleştirilmiştir (Sarıçam, 2019: 58).

Şairin “Dayanılmaz” şiirinde gözlerini ölüm bürüyenlerden bahsedildikten sonra “tehlikededir çiçek koklamak/bardakta su, ateşte yemek/bahçede güneş tehlikededir.” (2007:79) dizeleriyle özgürlüğe işaret edilir. “İkinci Cephe” (2007: 31), “Ben Beni” (2007: 144) ve “Bir Günün Geciken Açıklanması” (2007: 243-244) şiirlerinde de güneşe karşı ölmek, güneşten eli boş çevrilmek ve demir kapılar ardından güneşi görmekle özgürlük kavramı çağrıştırılmıştır.

Bir diğer hapisane şiiri olan “Bu Zindan, Bu Kırgın, Bu Can Pazarı”, Ahmed Arif’in İstanbul Cezaevi’nde yazmaya başladığı ve 1956 yılında Diyarbakır’da tamamladığı şiiridir (Paşaoğlu, 2019: 78). Şiirde şair, güneşsiz kalmakla özgürlüğü eşleştirdiği bir bağlam verir:

Bu zindan, bu kırıgın, bu can pazarı,
Macera değil.
Yaşamak, sade “yaşamak”
Yosun, solucan harcıdır.
Öyle açar ki murat.
Susuz, güneşsiz de kalsa, koparılsa da
Şavkı, bulut güllerinden daha bir suna,
Daha bir burcu-burcudur (2011: 67).

Şükran Kurdakul “Bendim” şiirinde özgürlüğe güneşten payını almakla ve aydınlığa çıkmakla değinir. Dizelerin devamında ise özgürlüğü bizzat dile getirerek ona nasıl sahip olduğunu anlatır:

Dalgalanmış deniz bendim kendi içimde
Sonra yorgun düşmüş denizlere dönüşen
Ormandım,
Ağaçlarım düş ağaçlarından sıktı.
Tan yeri ydim
Göğsüm bağırm payını aldı güneşten
Yanım yörem aydınlığa çıktı.
Gece de bendim
Uzak uzak yıldızları getiren
Su da bendim tarlanızda
Elinizin altında kitaptım
Pencere ydim odanızda,
Kurşun geçmez dizeler çiçeği
Özgürlüğüm benim
Canımın saksılarında büyüdü
Ayıplara gömülen çağınızda (2011: 141).

1940 Kuşağı’nın diğer isimleriyle birlikte İkinci Dünya Savaşı yıllarının şairi olarak Attilâ İlhan’ın şiirlerinde özgürlük, genellikle savaş bağlamında ele alınır. “Bu şiir ikinci dünya savaşı içinde kahredilen bütün dünya duvarları için yazılmıştır.” ithafıyla başlayan “Duvar” şiirinde insanlık vahşetine tanık olan duvarlar, kişileştirilerek anlatılır. Bu sırada şair, duvarın güneş görmemiş olmasını özgürlüğü çağrıştıracak biçimde kullanır:

ben bir duvarım hiç güneş görmedim
sen hiç güneş görmemiş bir başka duvar
yüzümüz benek benek tahta kurusundan
ve sinemiz baştanbaşa ak üstünde karalar
-kelepçeden kahroldu kahroldu bileklerim
-sıyrılıp çıktım artık ölüm korkusundan
-dilim dilim sırtımdaki yaralar
ben demirbaşını sığır siniriyle dayak yedim
biz de duvarız dinleyen duyan düşünen duvarlar
bizim kucağımız terkedilmiş bir yatak gibi kirli
soğuk (1993: 100).

İlhan “Duvar” şiirini açıkladığı notlarında şiirin dönemin etkisiyle birlikte bu dönemi bizzat siyasi suçlardan götürüldükleri için aydınlar olarak kendi yaşadıklarıyla da

ilgili olduğunu ifade eder: “Elbette bu şiirlerin duygu dokumasında, gözaltına alınmak, tutuklanmak, siyasi bir suçtan götürülmek gibi çarpıcı şeyleri bizim de yaşamış olmamızın etkisi var.” (1993: 207). Şairin “Yeraltı Ordusu” şiirinde yine bir savaş ortamında hürriyet için dövülenler güneş sarhoşu olarak tanımlanır: “tuna boylarında iştvan’ın arkadaşları/erkek silâhları hürriyet diye dövülmüş/gözlerinde güneşin sarhoşluğu köpük köpük/yumrukları demirden” delikanlılar (2012b: 73). “Heyamol” (1993: 193) şiirinde ise hürriyet için, harpsiz bir dünya için yaşayan nesilden söz ederken güneşe başvurulur.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında uygulanan baskının ardından Demokrat Parti döneminde kısa süreli bir özgürlük ortamı yaşansa da Menderes iktidarının giderek baskıcı bir hâl alması, 1940 Kuşağı şairlerine özlem ve umutsuzlukla kuşatılmış bir özgürlük düşüncesi şeklinde yansır. Suat Taşer’in “Bir Can Taşırız Emanet” şiirinde umutsuz ve yorgun günlerin psikolojisi ile birlikte özgürlüğün yaşama dâhi bedel olduğu yansımıştır (Çopur, 2023: 82). Ne olursa olsun, özgür günlerin umudunu elden bırakmamak gerektiğine inanan şair, gökten güneşten nasibinin hürriyet olduğunu şu dizelerle ifade eder:

Bir can taşırız emanet
gökten güneşten nasibimiz
dostça kardeşçe olmalı elbet
şu koca dünyada civanım
sana da bana da yeter hürriyet (2021: 181).

Şairin “Bir Kapıdan İçeri” şiirinde güneş, ironik bir anlatımla özgürlük göndermesiyle verilir: “Bir kapıdan içeri girdim/güneşi kaçırmışlar gökten/sormadım/yalnız iştahla yediklerini gördüm” (2021:161), “İkinci Kurtuluş” (2021: 236), “27 Mayıs Şarkısı” (2021: 243) ve “Eski Şarkılardan Yeni Nağmeler” (2021: 385) şiirlerinde de güneş, hürriyeti çağrıştıran veya doğrudan işaret eden bağlamlarda kullanılır.

Nevzat Üstün “Tutsak Eller” şiirinde güneşin gidişiyle esaretin başladığını ifade ederken özgürlüğe değinir: “Bu benim ilk ölmem değil/Son güneşin basıp gittiği gün/Bir kez daha vurdular beni” (Üstün, 1968: 170).

İlhami Bekir’in yayımlandığı dönemde “aşırı solcu” bulunarak edebî çevrede tartışmalara ve eleştirilere neden olan (Durbaş, 1997: 18-19) “Hürriyete Kaside” şiirinde dinî/tarihî olaylar ya da kişilikler sol fikirlerin hâkim olduğu bir atmosferde ele alınır. Bu

sırada güneşe kalın bir duvar çekmek tabiri, özgürlüğü engellemek anlamına gelecek şekilde kullanılır:

Kuyulardan sular çekildi,
Güneşe kalın duvar çekildi,
Kanlı bir dağ başında
İbrahim'in bıçağını
İsmail'in boynuna inerken gördük (t.y.: 137).

Bedrettin Cömert, Hasan Hüseyin Korkmazgil'in şiirinin köklü bir siyasal düşünceyi yansıtmaya rağmen siyasal düşüncenin aleti olmadığını, onun sanatının düşünce özgürlüğünün ve şairin iç bağımsızlığının korkusuz yansıması olduğunu ifade eder (1997: 42). Korkmazgil, "Ağlasun Ay Şafağı" şiirinde güneşi sembolleştirerek onu özgürlüğü çağrıştıracak ifadelerle verir:

uzak bir güneşin özlemi hücrelerinde
belki de özlem değil!
uzak bir güneşin sevgisi hücrelerinde
belki de sevgi değil!
doğacak yarının umudu hücrelerinde
belki de umut değil!
içinde hücrelerinin
sızım sızım korkusu güneşsizliğin (2018: 244-245).

Aynı şiirin devamında balaları güneşe salmak tabiriyle güneşi özgürlükle ilişkilendiren şair (2018: 133), "Kızılkıkuğu" (1994a: 71) şiirinde özgürlüğü güneşi ağlarına düşürmeye çalışan bir örümcek anlatısıyla verir. "Susan Su" şiirinde kiminin yüreciğinin güneşsizlikte solduğunu, kiminin çoktan güneşe karıştığını ifade eden şair, özgürlüğü çağrıştırır. Bir diğer güneş imgesi ise "Mezopotamya" (1984a: 222) şiirinde yine güneşe çıkmak/özgürleşmek ifadesini karşılayacak şekilde verilir. Şairin "Sonuçsuz Bir Telefon Konuşması" (1994b: 52) ve "Tanıdıklar'dan-1" şiirlerinde de güneş, özgürlüğü çağrıştıracak bağlamlarda verilmiştir.

Toplumcu gerçekçi şiirin marjinal isimlerinden Can Yücel, Nâzım Hikmet'in "Güneşi İçenlerin Türküsü" şiirine nazire olarak yazdığı "Gezi Notları" şiirinde zaptedecek güneşin olmadığından yakınır:

Ağaçları çağırıyorum çilingir sofrasına
Çöp tenekeleri bile havalanarak
Beyaz yeşil kahverengi
Tangur tungur blues okurcasına
Konuyorlar hasır iskemlelerin üstüne
Zaptedeceğiz ama güneş yok ki
Mavi tulumluları beklerken hep
Akşam oluyor

Masamın başında akşam
Bütün gelinciklerimle (C. Yücel, 1997b: 32).

Nâzım Hikmet'in "Güneşi İçenlerin Türküsü" şiirinde işlenen "güneşi zaptetme" metaforu devrime karşılık gelirken Can Yücel'in bu şiirinde özgürlük kavramına işaret edilmektedir. Şair güneşin yokluğuyla ve "mavi tulumlular" şeklinde nitelediği işçilerin uzun çalışma saatleriyle özgürlüğü anlatmaya çalışmıştır. "Otuzaltı" (C. Yücel, 1997a: 105) şiirinde ise özgürlük, güneşe aç olmakla betimlenir.

Köy Enstitüsü şairlerden biri olarak Mehmet Başaran'ın şiirlerinde köylüden dolayı insan sevgisiyle birlikte özgürlük özlemi de ana öğelerden biridir (Bayrak, 2000: 196). Şairin "Özlem" şiiri onun özgürlük özlemiyle kaleme aldığı, görüşmecilerle yarattığı atmosferinde güneş kokan kırlar göndermesiyle özgürlüğe işaret ettiği şiirlerdendir:

Gitmek istemiyor o yollara
Ayakları görüşmecilerin
Tabanlarında o uzun sızıyı
Duymak istemiyor

Güneş kokan kırlara açılmayı özlüyor (1986: 91).

Şairin "Toprak Düzeyinden" (1994: 37) şiirinde mücadelelerden sonra güneşe yalınayak koşan çocuklar üzerinden özgürlük duygusu verilir. "Öğrenci" (1975: 55) şiirinde serçeleri gözlerinde güneşin abc'sini taşıyanlar olarak nitelendiren şair, onları kendisine benzeterek yine özgürlük çağrışımı yapar. "Yanlışı Okul" (1975: 77) şiirinde duvarın güneşi kapatması tabiriyle, "Gök Ekin" (1975: 87) şiirinde güneş kentiyle, "Galen Susturamıyorum Aklımı" (2012: 43) ve "Galen Şahinkalesi'ne Çakıyor" (2012: 47) şiirlerinde güneş ülkesiyle ve "Kara Giysili Yargıçlar" (1997: 14) şiirinde güneşli alını hapsetmekle özgürlük kavramı farklı bağlamlarda işlenen bir unsurdur.

Gülten Akın "Nereye" şiirinde güneşi hem aydınlık hem de özgürlük anlamına işaret edecek şekilde metaforik bir bağlamda kullanır:

Yürüyüp nereye gidiyorsun
Özüdeki çürüme ürkütmüyor seni
Yorgun toprakta biten
Yumuşak mavi çiçekli
Yılgin otları gibi
Açılmış yarı aydınlığa
Bol güneşe sınıksız kapalı
Yürüyüp gidiyorsun (2000a: 221).

Ahmet Oktay ise “Kıyı” şiirinde öncesinde güneşi körlükle ilişkilendirerek umut kavramının karşısına koyar. Ardından sürgünlüğün “zehirli küfü” şeklinde sıra dışı bir benzetmeyle şiirde güneş tekrar belirir:

Yansıyor
bir körler korosunun hançeresi güneş,
yitirilmiş tapınakların anısı gibi
ordan oraya taşıdığımız sürgünlüğün
zehirli küfü güneş;
salgın bölgelerinin ölü toplayıcısı,
Van Gogh’un Flaman yüzünü yontan
büyük ve kargışlı keski,
yansı istediğin kadar
geri dönmüyor bakışım (1995: 201).

Şiirde şairin yitirilmiş toprakların anısı olduğunu söylediği güneş, oradan oraya taşınılan sürgünlükte sandığa kaldırılmış ve zehirli bir küfle kaplanmış. Bağlam göz önüne alındığında buradaki metaforun özgürlükten başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır.

Kemal Özer kurşuna dizilen Bulgar şair Nikola Vaptsarov’a yazdığı “Vaptsarov’a Saygı Duruşu” şiirinde güneşli bir dünyayla veya çocukların güneşsiz olmasıyla özgürlüğe değinir:

Kimimiz güneşli bir dünyadan
geldik buraya,
kimimizin ülkesinde
çocuklar
hâlâ güneşsiz.
İlerliyoruz
Vaptsarov’un geçtiği yolda,
değişik ülkelerden gelenler
omuz omuza.
(...)
Kağıt ve un fabrikalarında işçilik
lokomotiflerde ateşçilik eden
eline bayrak alan bir şarkı.
Yüreği oğul acısıyla
ve inançla dolu bir şarkı.
Tüm çocukları güneşli bir dünyada
yaşatmak için verilen
onurlu kavganın şarkısı (K. Özer, 2000a: 286-288).

Şair daha demokratik veya komünist ülkeleri kastederek onların güneşli, yani özgür bir yerden geldiklerini, kimisinin ise çocuklarının hâlen güneşsiz olmasını özgürlüğe işaret edecek biçimde kullanır. İlerleyen dizelerde tüm çocukları güneşli bir dünyada yaşatmak için mücadele etmekten söz eden şair, buradaki güneşi hem özgürlük hem de devrim anlamına gelecek şekilde işlemiştir. “Ağıt Sonrası” (K. Özer, 2000a: 49)

şiiirinde güneşii bulup bulup yitirmekle, “Bir Lokavt Şiiirine Hazırlık” (K. Özer, 2000a: 162) şiiirinde bir tek gün de olsa güneşli gün görmenin umuduyla, “Her Soluk Alışta” (K. Özer, 2000b: 15) şiiirinde güneşle insanların arasında bulunan engellerle özgürlük kavramı çağrıştırılır. Ek olarak şairin “Yalnız Kırlangıçlar Mı” (K. Özer, 2000b: 13) ve “Bir Tutsağın Haritası” (K. Özer, 2000a: 41) şiiirlerinde de güneş, özgürlüğün sembollerinden biri olmuştur.

Kemal Burkay’ın bestelenmiş şiiirlerinden biri olan “Sonbahardan Çizgiler”de Mamak Cezaevi’ndeki mahkûmlar güneş altında tutsak olmakla nitelendirilir:

Güneş altında tutsaklar
Geçen sonbahara bakıyorlar
Şirin mi şirin gecekondur evleri
Samsun asfaltında otomobiller
Ne güzeldir yollarda olmak şimdi (1975: 66).

Şiiirde dünyadaki herkese ve her şeye yetebilen güneş, her bireyin temel hakkı olan özgürlükle ilişkilendirilerek güneş altında tutsak olmak dizesiyle güneşe rağmen tutsak olmak çağrışımı üzerinden verilir. “Dersim” (1975: 51) şiiirinde soğuk putların yerini güneşler alsın diye mücadele edenler özgürlük savaşçıları gibi verilir. “Harçık Boyları” (1975: 79) şiiirinde güneşleri kovalamak ve güneşii bulup bulup yitirmek tabirleri yine özgürlüğü simgeler. “Korkunun Elleri Çok” (1967: 51) şiiirinde güneşii çalmak, bir hapishane atmosferini yansıtan “Güneşii Görmek İstiyorum” (1967: 53) şiiirinde ise güneşii görmek özgürlükle ilişkilendirilerek kullanılır.

Ahmet Telli “V/Sfenks” şiiirinde yasaklamalarla birlikte andığı güneşin sıvanması tabirini özgürlük metaforu olarak sunmuştur:

Dostluklar bitmiş, kitaplar yakılmış
veba sarmış kentin her köşesini
sorular yasaklanmış, güneş sıvanmış
ard arda yangınlar ortasında
talan edilmiş çocukların sevinci (2021: 394).

“Bal Acısı” (2021: 605) şiiirinde ise şair, güneşlerin hiç doğmayacağını, zamanın hep Orta Çağ olduğunu söyleyerek özgürlüğü yine yoksunluğuyla anmıştır.

Refik Durbaş, işçi kızları anlattığı “Dokumada Çalışan Kızlar” şiiirinde onların zor şartlardaki yaşamını güneş girmeyen bir romana benzetir: “Çoğu hiç uyumuyor geceleri/çoğu yazlık sinemada, şarkılarda/güneş girmeyen bir romanda/bakışı aydınlık sevgili” (1984: 106).

Ataol Behramoğlu'nun "Strati Korakas'a Mektup" şiirinde güneşi hapsedmek metaforuyla özgürlüğü elinden alınan insanlar anlatılır:

Uzun bir geceden geçiyoruz, karanlık bir geceden
Acımasızlığın gecesinden geçiyoruz.
Dün senin yurdunun hapisteydi en güzel çocukları
Şimdi sıra yine benim ülkemde
Güneş hapsedilebilir mi Strati
Bulut hapsedilebilir mi
Hapsediliyor işte...

Selam Strati
Yasu kardeş
Unutmak elde mi güneşi
Yurdunda senin
Binlerce yıl öncesinin beyaz taşlarını aydınlatan
Acılı yurdunu unutmak elde mi senin
O insanca bir yaşamı çoktan hak etmiş olan (2000: 111).

Şair sonrasında güneşi unutmanın elde olmadığını ifade ederek tarihteki özgür günlere işaret etmiştir.

Özgürlüğü güneş metaforuyla bir hapishane atmosferinde ele alan bir diğer şair Vedat Türkali'dir. "Sultanahmet Cezaevi" şiirinde güneşin bütün gün mahkûmları çağırdığı ifade edilirken özgürlüğe olan hasret dile getirilir:

Güneş bütün gün çağıradersun
Elden ne gelir
Yaşamak böyle kanlı akarsa
Maviliğin dibinde böyle gözyaşları
Kirli ağır durgun
Daha bir süre akıp gidecek
Duvarlarında (2015: 90).

Yaşar Miraç'ın "Şahin Ağtı" şiirinde şair, güneşlerin bir gün geleceğini söyleyerek refah dolu günlere ve özgürlüğe atıfta bulunur: "bir gün güneşler gelir/yıldızlı sesler gelir/güllerden ışıklardan/duvağa sarar onu" (1980: 18). Şairin *İçli Şarkılar* (1981a: 41) adlı eserinde ve "Göresleme" (1981b: 87) şiirinde güneş farklı metaforlarla bağımsızlığa hizmet edecek şekilde kullanılmıştır.

Sennur Sezer'in hapishane atmosferinde geçen "Mola" şiirinde güneşi yudumlamak tabiriyle kısıtlı bir özgürlük süreci anlatılır:

Bir dilim gökyüzü...
Bir dilim gökyüzü, bir tutam aylaklık. Bir tutam aylaklık ve çalışmanın sıcak kokusu...
Bir dilim gökyüzü, bir avuç yorgunluk ve doymanın avuntusu.
Duvarın serinliğine verip sırtını, yudumlamak aylaklığı... Güneşi yudumlamak... Eli yüzü tertemiz, kokulu sabun, sıcak su... tiril tiril bir gömlek... (2011: 40).

Şair “Beton Kıyıları” (1991: 20) şiirinde betonun güneşi örttüğünü ifade ederek özgürlüğe işaret eder. Ayrıca “Yanlış Kadınlar Ezgisi” (1991: 38) ve “Bezgin Cumartesi” (1983: 17) şiirlerinde de güneş yine hapsedilmekle ve tükenmekle özgürlük kavramına karşılık gelecek biçimde kullanılmıştır.

Arkadaş Zekai Özger de güneşi yine tutuklulukla ele alarak özgürlüğü sembolize eder. “Söyle Türkünü” şiirinde güneşin akşamüstleri tutuklevlerinde boğulduğunu ifade ederken mahkûmlara ve onların özgürlük özlemine işaret eder:

dün yalnızca sevdiğim
bugünse taptığım güllerden
tutuklevlerinde hergün akşamüstleri boğulan
güneşlerden
bir gülüşlerine bir ankara feda ettiğim
kardeşlerden haberiniz var mı sizin (1997: 113).

Özger, “Yolcu” (1997: 8-9) şiirinde yüzünün ve vücudunun güneş görmemiş olduğunu söyleyerek güneşe götürülmekten ve güneşin çıkmasını beklemekten söz ederken özgürlüğü sembolleştirir. “Kadercinin / Kendine Tapmadan Önceki Son –ya da Sona Yakın –Öfkesinin Bir Dünya Görüşünün Yorumuna Başlangıç Olan Çelişkili Kötü Şiiridir” (1997: 38) şiirinde “güneş onlarındı” ifadesiyle, “Beyaz Ölüm Kuşları” (1997: 57) şiirinde güneşsiz bir gök gördükçe öldürmekle özgürlük kavramı, çağrışımlarla dile getirilir.

Afşar Timuçin “Anıları Dinlerken” şiirinde, özgürlüğü güneşten payını almamış kuytu şeklinde tanımlarken bu kuytuda yaratılan korku üzerinden baskıcı bir atmosferi yansıtır: “Arasalar bir sevinci bulurlar belki/Benim hiç anlamadığım sayfalarda/Bir şey var ki hep korku yaratırlar/Güneşten payını almamış kuytularda” (2003b: 62).

Özgürlük kavramı toplumcu gerçekçi şairlerde bireysellikten ziyade toplumsal özgürlüğü karşıladığı gibi aynı zamanda ulusal olmaktan çok evrensel bir bakış açısına sahiptir. Özkan Mert şiirlerinde buna sıkça değinen, bütün dünya halklarının özgürlüğünü savunan şairlerdendir (Koçyiğit, 2023: 85-89). “Ağlama Benim İçin Türkiye’im” şiirinde özgürlük kavramını güneşli bir ülke olarak dillendiren şair, şiirin devamında özgürlük için öldüklerinden söz ederek güneş benzetmesini pekiştirir:

Ağlama koca ülke!
Ağlama hüznü ve acılı ülke’m.
Bizler!
Senin oğulların, kızların
hapislerin, sürgünlerin çiçekleri

Döneceğiz sana
sıcak yağmurlarla.
Ana rahmine döner gibi
döneceğiz sana...
Topladığımız tüm güneşleri
Sevgileri,
getireceğiz sana.
Güneşli bir ülke için öldük çünkü
Sevgiler için
özgürlük için öldük (2014: 65).

Tahir Abacı “Tören Sabahı” şiirinde kişileştirerek ele aldığı güneşin davul çalarak tören alanına geldiğinden söz ederken grev veya cezaevinden döndüğünü söyleyerek onu özgürlükle ilişkilendirir:

Alan düzlendi, kökü topraktakiler katılamayacak törene
Korkular da aldı yerlerini pencerelerde
Güneş geliyor davul çala çala
Belki düğün, belki grev, belki cezaevi dönüşü
İşte insan, vanalardan geçen, oluklardan boşalan (2019b: 69).

Veysel Çolak ilk şiirlerinde özgürlüğü işçinin ve emekçinin hakları ve sosyalizm bağlamında ele alırken olgunlaşma döneminde daha çok devlet-iktidar-otorite kavramlarıyla birlikte işlemiştir (Doğan, 2022: 374). “Düşen Bir Kuşun Sesi” şiirinde bu defa güneş, gasp edilmiş olan bir eşyaya benzetilerek özgürlük ele alınır:

Beş yıldır, duvarları kazıyıp durdum.
Her defasında soğuk bir anı, bir kan lekesi
Bir kez daha, usulca yağmaya başlıyor kar,
Derim inceliyor, güneşim gaspedilmiş,
Duyduğuma göre, yıkılmış en çok sevdiğim sokak (1996: 76).

Ahmet Ada’nın “Özgürlük” şiirinde ise yine bir hapisane atmosferinde güneşli avlu metaforuyla özgürlüğe işaret edilir:

Vurdu sırdaşlığına küflü duvarların
Yanyana ranzaların güneşli avluların
Beraber söylenen bir türkü olup
Geçti nice sessiz yağın yağmurdan
Dünyayı merakla seyreden tomurcuktan (1983: 51).

Şairin “Bir Başına Böyle Nereye” (1980: 18) şiirinde güneşli günlere arka çıkmak ifadeleri özgürlüğe sahip çıkmayı çağrıştırmaktadır. “Teodorakis Ustaya Gazel” (1995: 73) şiirinde ise pencerelerin yaralı olduğunu ve güneşe açılmadığını ifade eden şair, özgürlükle bağ kurar.

Hidayet Karakuş, “Tartı” şiirinde özgürlükten yoksun bırakılmayı güneşsiz günlerle tarif ederken çocuklara bu günlerin neler getireceğini öğretmemiz gerektiğini ifade eder:

yine de eksiksiz çıkmalı tartıya
damarları kavrulan şiir
aralıksız fısıldamalı
güneşsiz günlerin
neler getireceğini
çocuklara
büyüyeceğini küllere düşenin (1995: 70).

Şairin “Gümüş Göl” (1995: 53) şiirinde savaş haberlerinden söz ederken güneşin yaralanmış olduğunu özgürlük bağlamında verir. “Acılı Bir Dönemden Kalan Şiirler” (1979: 20)’inde bir hapisane koğuşundan ayağını kesen güneş ve “Devamsızlar” (1986: 76) şiirinde hapishaneye güneşin kanadında gelen mektup özgürlükle bağdaştırılarak sunulur.

Turgay Fişekçi’nin “Dokumacı Kölenin Türküsü” şiirini Asım Bezirci, 12 Eylül öncesi ilerici, özgürlükçü etkinliklerin yükselişi dolayısıyla toplumun daha iyiye gideceği yolunda bir umut taşıyan şiirlerden biri olarak nitelendirir ve Fişekçi’nin şiiri bu etkinliklere katkıda bulunmak için yazdığını belirtir (1998: 120). Bu şiirde şair, güneşe karşı vücudunu toprağa vermekten söz ederken göklere karşı arzuyla kollarını açmasının yasak olduğunu ifade eder. Güneşin özgürlük metaforuna karşılık geldiği bu dizelerde şaire yasak olan şey, dolaylı bir anlatımla özgürlük arzusudur:

Umut taşımak yasak bana
Yasak bir tomurcuk gülün elinden tutmak
Yaşamım mekik atmak tezgâhta
Ve ağrıyan kaslarla uyanmak sabahları
Güneş parlar durur yıllardır
Karşılıksız bir sevgiyle her sabah başucumda
Güneşe karşı vücudumu
Çırılçıplak verip toprağa
Gökleri saracakmışım gibi
Arzuyla kollarımı açmak
Yasak bana.
Saçlarımı çözemedim güneşe
Aya gösterdim geceleri
Umutlarımı okşayacak bir el bulurum diye
Spartaküs zincirlerini kıramadı ya
Yine de sardı beni (2007: 281).

Ali Yüce’nin “Kolay Değil” şiiri, Nâzım Hikmet’in “güneşin sofrası” geleneğini devam ettiren şiirlerdendir. Şair sofrada bulunan güneşin oraya kolay getirilmediğini ifade ederek bunun için sarf ettiği çabayı yangından yangına sürgünlüğüyle açıklar:

Bir yangından bir yangına
Sürgünüm hep
Önünüzde hazır bulduğunuz
Şu güneşi şu sofraya
Getirmek kolay mı ki
Hem sevgi olmak hem ekmek
Bir damla kan dökmeden
Kolay mı şiirin kalesine girmek (1983: 19).

Yüce “Yolluk” (1976: 47) şiirinde ise ay ve güneş sürülerinin kan denizlerinde boğulduğunu söyler ve “Özgürlüğümü toplayın yerden” dizesiyle vermek istediği mesajı öne çıkarır.

“Duvarlarla Bölünen Dünya” şiirinde duvarlarla birlikte güneş yüzü görmemekten söz eden Nihat Behram, özgürlükten yoksun bir atmosfer yaratmaya çalışmıştır:

Karşık duvarlarla aramızda
devriyeler geziyor,
ardımızdaki duvarlarsa
hâlâ güneş yüzü görmeyen
kırılmış elmacıkkemiklerinin
örtüsüdür boylu boyunca (2018: 102).

Şair “Yeniden Kendi Şehrimde” (2018: 558) şiirinde ise güneşi bile haraç olarak isteyen insanların kötülüğünden söz eder. Burada haraç olan güneş bedel olarak verilen özgürlüğü çağrıştırmaktadır.

Ruşen Hakkı “Kavgalı” şiirinde özgürlük için mücadele edip elde edemediklerini, güneşi ve ayı göremeyip kapkara odalara çekilmekle tarif eder: “Ne güneş gördük ne ay/Çekildik kapkara odalara./Bir gün bakarsınız unutulur gider/Kavgamız sokaklarla” (1964: 25). Şairin “Sarkık Yaşamak” (1964: 11) ve “Kuşlar Mı Kafeste Biz Mi Tutsağız” (1989: 39) şiirlerinde de güneş, özgürlük bağlamında ele alınan unsurlardandır.

Aydın Hatipoğlu “Bahardır” şiirindeki “güneş ülkesinin kuşları” dizelerinde özgürlüğü sembolize eden bir hayvan olarak kuşu güneş ülkesine atfederek burayı da özgür bir memleket olarak göstermek istemiştir:

Nah işte
Tohumu saklayan toprak gibi
Yuvaları kuytularda bekliyor
Güneş ülkesinin kuşları
Sıyırıldı mı kılıç kanatlarını
Bahardır
Sabrın dervişi
Koca çınar
Gün görmüş gövdesiyle dinelip
Tazecik yapraklarını açar yine

Bahardır (2003: 61).

Hapishane atmosferinin bir diğer örneği Metin Demirtaş'ın “Volta” şiirinde karşımıza çıkmaktadır. Bir molada atılan voltanın anlatıldığı şiirde şair, herkesin kendine özgü volta atışı olduğundan söz eder. Ardından kendisinin hep güneşte attığı voltasını rüzgârın kırlar üstünden geçmesine benzetir:

Herkesin bir volta atışı vardır mapusanede
Kimi sessiz adım sinsice
Kimi sert adım, kof bir gururla
Kimi bir cigara, bir teshible
Konuşarak kendi kendisiyle
Bense attım voltamı hep güneşlerde
Nasıl geçerse rüzgârlar kırlar üstünden
Usluca geçtim duvar diplerinden (1969: 27).

Güneşte atılan volta benzetmesi umuda işaret etmekle birlikte rüzgâr ve kırlarla birlikte ifade edilerek özgürlüğü de çağrıştıracak biçimde verilmiştir. “Mektuplar Alırım” (1996: 23) şiirinde hapishane mektuplarının yeşile ve güneşe hasret olduğu ifadesi ve “Güç Olan” (1969: 16) şiirinde güneşte bir yer hakkı için mücadele etme fikri özgürlük kavramını karşılayacak biçimde kullanılmıştır.

Adnan Yücel'in “Yarına Birlikte” şiirinde güneş imgesi ay ile birlikte yer alır ve güneşin kaçırıldığı, ayın ise vurulduğu ifade edilir:

Güneş kaçırılırken bunca yıl
Ay vurulurken önümüzde
Bu omuz omuza ışıklar
Nereden ve nasıl süzölmüş içimize
Kanı kurutulmak istenen sevgilerden
Ve umudu kesilmek istenen
Sevinçlerden geliyoruz oysa
Sarayları deprem görmüş (A. Yücel, 2012c: 48).

Toplumcu gerçekçilerin özgürlük anlayışı düşünüldüğünde şairin bu şiirdeki ifadesinde güneşi özgürlükle bağdaştırabilmek mümkündür. Daha eşit ve daha müreffeh bir dünyaya kavuşamadığımız sürece özgürlük insanlıktan daima kaçırılacak ve çalınacaktır. Benzer bir benzetmeye “Yaralı Bir Geceden” (A. Yücel, 2014a: 81) şiirinde başvuran şair, bu defa güneşin tutuklandığından söz eder. Güneşin mühürlendiğinin anlatıldığı *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (A. Yücel, 2014b: 50) şiirinde de yine özgürlüğe yapılan müdahalelere gönderme bulunmaktadır. “Kutup Yıldızı” (A. Yücel, 2012c: 21) şiirinde güneşe özgürlük renkleri göndermekle, *Ateşin ve Güneşin Çocukları* (A. Yücel, 2012e: 10, 29, 40, 81, 93, 96) adlı sembolik anlatıma sahip şiirinde ise güneş çok çeşitli bağlamlarda özgürlükle özdeşleştirilmiştir.

Ceyhun Atuf Kansu'nun sembolik bir anlatıma sahip olan “Kızgın Deli Boran” şiirinde ise güneş, hem insanın yaşamını sürdürmesi için gerekli olan kaynaklardan biri olarak hem de özgürlüğün vurgulandığı bir anlatımda ele alınır:

Kimimiz türküsünü söylemeye
Kayın ağaçlarından dökülen güzün
Bulmaya insanın güneşini
Anadolu yaylasında kimimiz.
Ben Evren oğlu Deli Boran
Kul olmadım hiçbir yönde
Sultan yeliyim yeryüzünün
Kutsal betik öyle yazar
Ve okunur güneşin yapraklarında:
İnsanın Tanrı gücü.
(...)
Ve ortaçağın elindeki insanı geri aldık,
Güneşini yeryüzünün.
İznik gölüne bir gül attık
(...)
Yaşamak hakkımız bir
Tanrımız birdir bizim
Yeryüzünde, gökyüzünde.
Hele bre kim yasaklamış
Suyu, toprağı, güneşi insanlara?
Duy ula bezirgânlar soyu
Kapı ulağı düzen çömezi
Nerde su, toprak, güneş yasaksa
Orda Tanrı yok
Kulluk ve zorbalık var orda.
Böyle söyler kutsal betik:
Su, toprak, güneş
Verilmiştir insanlara
Bol bol ve de kardaşça (2023: 649-655).

Kansu insanın güneşini bulmaktan söz ederken ve Orta Çağ'ın elinde olan insanı “yeryüzünün güneşi” şeklinde tanımlarken özgürlüğü vurgulamaya çalışmıştır. Toprak ve suyla birlikte insana bolca verilen güneş de yine insanın en temel hakkı olarak özgürlük bağlamında değerlendirilebilir. “Anayasa” (2023: 411-412) şiirinde insanın tohumunun özgürlük güneşiyle ısındığını söyleyen şair, devrim olacağını ve ortalığın ılık güneşlerle ısınacağını ifade ederek özgürlüğü sembolik bir bağlamda güneşle kullanır. Benzer bir sembolik anlatım şairin “Bir Eğrelti Otu Gibi” (2023: 268) şiirine de hâkimdir. Güneş görmeyen ormanlarda yaşama tutunan eğrelti otları barış soluğuna benzetilirken güneşin karşısına özgürlüğü koyabilmek mümkündür. “Köylerim Uyor” (2023: 310) şiirinde ise güneşi ellerinden tutup bağlayan derebeyleri üzerinden sömürülen insanların özgürlüğü verilir.

1980 sonrası şairlerden Ahmet Erhan'ın “Kör” şiirinde güneş, henüz şairin görmediği ve eğer göreceyse alıştıra alıştıra bakması gerektiği bir varlık olarak yansıtılır:

Yalnızlık bana mahsus, ama anladım ki
Yok bir bekleyenim, sevenim
Adı samı ucu bucağı kendinden menkul

Ey en derin rüyaların uyanma vakti

Göreceksen, önce güneşe alıştır beni... (2014b: 411).

Şair özgürlükten yoksun olmayı güneşle bağdaştırmış ve daha önce hiç tanışmadığı, önce alışması gerektiği bir kavram şeklinde göstermiştir. “Bir Baba İçin” (2014a: 246) şiirinde güneşi ufukta vurulan bir varlık olarak ele alan şair, binlerce gözün bu ufkun ardına baktığını söyleyerek özgürlüğün cezalandırılmadığı bir dünyayı tarif eder.

Nâzım Hikmet'in “beni güneşe çıkardılar” sözüne atıf yaparak tıpkı onun gibi bir özgürlük anlayışını şiirine taşıyan şairlerden biri Akif Kurtuluş'tur. “Son Söylev” şiirinde “yemin ederim sana bir şeyim yok/bugün ilk kez beni de güneşe çıkardılar/insan demek ki fişkılabilmiş/ipe intikam tanımı veren bir avludan” (2021: 93) dizeleriyle kendisinin de Nâzım Hikmet'in izinde olduğunu dillendiren şair, böylelikle insanın asılma korkusuyla yaşadığı hapishanelerden kurtulabileceğini şiirsel bir anlatımla ifade eder. Kurtuluş'un “Ölü Kirpi” (2021: 98) şiirinde ise güneş, yüzü unutulmuş bir varlık olarak anılırken özgürlük fikri verilmeye çalışılır.

Nevzat Çelik'in hapisanedeyken yayınlanan şiir kitabı *Şafak Türküsü*'nün dışarıda gördüğü ilgi içeride Çelik'e ceza olarak yansımış, şair bir buçuk yıl kadar yakınlarından mektup alamamıştır. Girdiği açlık grevi sonrası oluşturulan kamuoyu sayesinde mektup alabilme ve yakınlarıyla görüşebilme özgürlüğünü yeniden kazanmıştır (Pekdemir, 2020: 7-9). Bu sebeple şairin edebî anlayışında diğer birçok toplumcu gerçekçi şairde olduğu gibi özgürlüğün değeri büyüktür. 1980 darbesi ve onun peşinden gelen karanlık dönemi anlatan bestelenmiş şiirlerden “Şafak Türküsü”nde şair, annesine seslenir. Çocukluğundan ve gençliğinden söz eden şair, ölüp yeniden dirildiği akşamları güneşli ve güneşsiz olarak ifade eder:

sıcak omuzlar değerken omzuma
buz üstünde yürüdüm yıllar boyu
bayraklar ve türkülerle
kopunca memelerinden o mükemmel yaşama

kurşunlar sıktılar alınma
açık alanlarda ağır
kartalların konup kalktığı
yalçın kayalardan biriydim
ölüp dirildim yeniden
güneşli güneşsiz akşamlarda (1987a: 57).

Ölmek ve dirilmek gibi zıt anlamlı kelimelerle kurduğu bir dizenin devamında şair, güneşli ve güneşsiz ifadeleriyle özgür ve esir kavramlarını çağrıştırmak istemiştir. Çelik'in "Susmayın Çocuklar" (1987a: 83) şiirinde güneş yine sofraya yatırılmakla özgürlük bağlamında ele alınır. "Kitap Türküsü" (1987b: 73, 100) şiirinde ise güneşli günlerle ve güneşten uzak olmakla işaret edilen kavram özgürlük olmuştur.

Hüseyin Haydar'ın "Yirminci Tablet, Karızcı" şiirinde özgür bir yaşam atların güneşe kişnemesiyle ifade edilir: "Tanrı Dağında kanala akan tohum, Turfan'da çiçek açıyor./Kervanlar duyar bazen şehvetli çılgılığını superilerinin./Evimiz burası, burada atlarımız güneşe kişner, göğe koşar." (2011: 38). Şiirin bağlamında yaratmak istediği özgürlük atmosferini şair, son dizede atların güneşe kişnemesi ve göğe koşması ayrıntısıyla vermiştir.

Tuğrul Keskin destansı bir anlatıma sahip uzun şiiri "Babek"te güneşi önce kana bulanmış ve esir düşmüş bir kahraman şeklinde, ardından Nâzım Hikmet geleneğine bağlı kalarak güneşi içip özgürlük ovasına düşmekle ele alır:

dağlarda güneş kana bulanırken
babek'in yesirleri zebun oldular
ve sual ettiler hikmetinden
(...)
şimdi o kine boyanan güneşi tutup /
içsem
ve bu zulüm ovasından özgürlüğe /
düşsem (2018a: 81).

Toplumcu gerçekçi şiirin önemli kavramlarından biri olan özgürlük, hem şairlerin dünya görüşünden hem de bu görüşten dolayı aldıkları cezalarla hapsedilmeleri sebebiyle önemlidir. Özgürlük temel bir hak iken kapitalizmin sömüren koşulları, iktidarların uygulama ve yasakları ile bu yasakların getirdiği hapis cezalarıyla lüks hâline gelmiş, böylece toplumcu gerçekçi şairlerin şiirlerinde gür bir sesle yükselen kavram şeklini almıştır. Uygulama ve yasaklamaların da etkisiyle sembolleştirilerek işlenen özgürlüğe güneş eşlik etmiş, demir parmaklıklar ardından söylenen şiirlerin avuntusu kısa süreliğine görülen güneş olmuştur.

3.1.3. Güneşin Zaptı: Devrim

Gelecek güzel günler, özgürlük, eşitlik, adalet ve barış kavramları toplumcu gerçekçi şairlerde genel itibarıyla devrim sözcüğü altında toplanmış, ideal bir dünya devrimle sembolleşmiştir. Aynı zamanda siyasi anlamıyla da devrim fikri, toplumcu gerçekçi şairlerin benimsediği dünya görüşünün bir parçasıdır. Bu fikir onların şiirlerinde çoğu zaman bir hareket olarak değil, bir ütopya olarak var olmuştur. Öyle bile olsa bu fikrin verdiği inanç ve daha yaşanabilir bir dünyaya olan umut, şairlerin hem kendi hayatlarındaki olumsuzlukları tolere edebilmelerini sağlamış hem de halkın çektiği sıkıntıları anlamlı kılmalarına olanak vermiştir.

Toplumcu gerçekçi şairlerin devrim algısının temelinde ütopya ve sosyalist ütopya kavramları yer alır. İdeolojik bağlamda çarpıcı olan *Güneş Ülkesi*, bu bağlamda tarihte verilmiş ütopya örneklerinin başında gelir. 1602 yılında İspanyol egemenliğindeki Napoli’de reform karşıtlığının en yoğun olduğu dönemde Tommaso Campanella tarafından yazılmış olan eser, mutlu bir cumhuriyet betimlemesidir. Güneş tanrı inancının hâkim olduğu bu kent, komünist ve eşitlikçidir. Mülkiyet kaldırılmıştır ve aile kavramı yoktur. Bütün yurttaşlar devletle özdeş tek bir komün olarak yaşarlar. Eğitimin üst düzey önem taşıdığı kentte doğal olarak herhangi sınıf veya sınıf ayrımı bulunmamakta, yönetim güç, bilgelik ve aşk kavramları üzerinden yürümektedir (Firpo, 2011: 48-51). Modern dönemde Marksizmle birlikte dünyaya yayılan bu fikirler, ütöpik bir dünya bağlamında tarihsel bir geçmişe sahiptir. Böyle bir ütopyanın Güneş tanrı inancına sahip bir “Güneş Ülkesi” olması, toplumcu gerçekçi şiirdeki güneş sembolü bakımından dikkate değerdir.

Marksizm öncesindeki ütopya kavramı Marksizm sonrası farklı bağlamlara taşınarak yeni ütopya anlayışları doğurur. Bunlardan biri de, tamamen soyut kavramlara dayanmayan ve gerçekçi fikirler taşıyan sosyalist ütopyalardır. Sosyalizmde özgürlüğün ve eşitliğin hâkim olduğu bir dünya ancak uzak gelecekte ve kapitalist kültürün çöküşüyle mümkün görünmektedir. Uzak bir gelecekte özgürlüğün hâkim olduğu bir dünya inşa edebilmek için soyut zihniyet yeterli değildir. Arzuların yarattığı sosyalist ütopyanın etkin olabileceği ekonomik ve toplumsal bağlamda bir gerçek gerekir. Ayrıca bu hedefe giden yolun şimdiki sürecinde sahip olunan içsel dinamiklerin hedef fikrin gerçekleştirilmesine adım adım taşıyıp taşıyamayacağı da önemlidir. Bu noktada devreye ezilmiş sınıfın maddi- metafiziksel olana duydukları çok eskilere dayanan ilginin içinden bir zamanlar olumsuz kabul edilen maddi prensiplerin yüceltilmesi girer. Modern tarihte

Marks ile birlikte ütopya algısı, örgütlülüğe yönelen ve zamansal akışı stratejik bir plan olarak algılayan eylem hâline dönüşür. Sosyalist bilinç ütopyayı prensip olarak gerçekliğin bünyesine taşıyan bir bilinç tarzı olur (Mannheim, 2002: 261-266). 19. yüzyılda Avrupa’da başlayıp yayılan hareketlerin ve Rus Devrimi’nin önünü açan da bu gerçeklik olur.

Sosyalist düş ülke arayışları, kimi kez, ütopyacı-evrimci bir karakter sergilerler. Bu bağlamda Edward Bellamy’nin *Geriye Bakış* adlı eserini sosyalist ütopya olarak inceleyen Krishan Kumar’a göre bu eser, sosyalist görüşün dışladığı orta sınıf entelektüellerini de rahatlatan bir eser olmuştur. Çünkü toplumsal meselelere kafa yoran ama Marks ve öğrencilerinin devrimci sosyalizmini kabullenemeyenler Bellamy’nin iyimser, ütopyacı ve evrimci sosyalizmini benimserler. Bellamy’nin eserine göre sosyalizm, şiddet içeren eylemlerle değil evrimsel bir değişim süreci ile gelecektir. Geniş tabanlı, bütün sınıfların üyelerinin katılabileceği bir toplumsal hareket olacak ve hiç kimse sınıfsal kökeni sebebiyle dışarıda bırakılmayacaktır. Emek ve sermaye arasındaki çatışmayı kimseyi mağdur etmeyecek şekilde çözecektir. Üst sınıfları provoke etmeyen bu eser, alt sınıftan ziyade onların beğenisi sayesinde bir başarı elde eder (2006: 245). Oysa ütöpik yönü ağır basan bu eserin gerçeklikteki karşılığı üst sınıfları da memnun ederek devrim yapmak şeklinde olmaz. Tarihteki örneklerinde Marksist devrimler, alt sınıfların ayaklanmaları sonucu şiddet ve kanlı bastırmalarla, sermayedarlar ve üst sınıfların bedel ödediği hareketlerle gerçekleştirilmiştir.

Sosyalist devrimlerde ütöpik olandan gereğinden fazla uzaklaşıldığı ve gerçekçi olana yaklaşıldığı için kalıcı bir rejim olmaları pek mümkün olmamıştır. Murat Belge sosyalizm anlayışları arasında iktidar olmayı başaranların Engels’in “bilimsel sosyalizm” veya “Marksizm” görüşlerine sahip olanlar olduğunu söyler. Bunlardan Marksist ilkeler doğrultusunda hareket ettiklerini söyleyenler iktidar olduktan sonra saptırılmış veya bürokratikleştirilmişlerdir. İktidara gelen sosyalizmin Marksist koludur ve bunlar da fazla “gerçekçilik”ten çökmüştür. Murat Belge’ye göre ütöpikliklerini biraz daha koruyabilseler, kendi ütopyalarını unutmayan sosyalizm olabilseler çökmekten kurtulacaklardır. Çünkü eşitlik, özgürlük ve adalet kavramları tarihte çoğu zaman ütopya olarak var olsa da insanlar bu uğurda mücadele etmekten vazgeçmemişlerdir (2004: 39-41). Frederic Jameson’a göre ise ütopyacı tahayyül modern dönemde sosyalist modelin Stalinizm örneği yüzünden itibar kaybına uğramış ve yeni küresel kapitalist sistem İkinci

Dünya Savaşı sonrasında tam olarak yüzünü gösterdiğinde kan kaybı yaşamıştır (Jameson 2009: 196). Dolayısıyla devrim fikrinin ütöpik tarafı gerçeklikten uzak olduğu için kabul görmemiş, gerçekçi tarafı da ütöpiklikten uzaklaştığı için kalıcı olmamıştır. Ütöpüya ve gerçekliğe aynı derecede uzaklıkta kalabilen ve halkın gerçekleştirdiğı bir devrim, şu tabloda mümkün görünmektedir. Toplumcu gerçekçi şairlerin tutunduğı bu inanç, onların dizelerinden halka doğru yükselmiştir.

Nâzım Hikmet'in 1925 yılında Moskova'da arkadaşı Vâlâ Nurettin'e heyecanla okuduğı ve arkadaşından tam not alan coşkulu şiiri "Güneşi İçenlerin Türküsü", aynı adlı kitapla basıldığı dönemde edebiyat camiasında büyük yankı uyandırır ve beğeni toplar. *Güneşi İçenlerin Türküsü* ilk önce Azerbaycan'da basılmış, devrin Azerbaycan şairlerinin bu şiiri taklit eden şiirler kaleme almasına yol açmıştır (Sülker, 1987: 227-237; Rıza, 1998: 21). Türk şiirinde de kısa sürede geniş kitlelere ulaşan ilk sol fikirli şiirlerden olan "Güneşi İçenlerin Türküsü"nde şair, destansı bir anlatımla devrim fikrini, bunun için mücadele etmeyi ve bu uğurda ölmeyi devrimciler ve emekçiler üzerinden aktarır:

Bu bir türkü :-
toprak çanaklarda
güneşi içenlerin türküsü!
Bu bir örgü :-
alev bir saç örgüsü!
kıvrıyor;
kanlı, kızıl bir meş'ale gibi yanıyor
esmer alınlarında
bakır ayakları çıplak kahramanların!
Ben de gördüm o kahramanları,
ben de sardım o örgüyü,
ben de onlarla
güneşe giden
köprüden
geçtim!
Ben de içtim toprak çanaklarda güneşi.
Ben de söyledim o türküyü!
Bu bir türkü :-
toprak çanaklarda
güneşi içenlerin türküsü!
Bu bir örgü :-
alev bir saç örgüsü!
kıvrıyor;
kanlı, kızıl bir meş'ale gibi yanıyor
esmer alınlarında
bakır ayakları çıplak kahramanların!
Ben de gördüm o kahramanları,
ben de sardım o örgüyü,
ben de onlarla
güneşe giden
köprüden

geçtim!
Ben de içtim toprak çanaklarda güneşi.
Ben de söyledim o türküyü!
(...)
Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaptedeceğiz
güneşin zaptı yakın!
Düşmesin bizimle yola:
evinde ağlayanların
göz yaşlarını
boynunda ağır bir
zincir
gibi taşıyanlar!
Bıraksın peşimizi
kendi yüreğinin kabuğunda yaşayanlar!
İşte:
şu güneşten
düşen
ateşte
milyonlarla kırmızı yürek yanıyor!
Sen de çıkar
göğsünün kafesinden yüreğini;
şu güneşten
düşen
ateşe fırlat;
yüreğini yüreklerimizin yanına at!
Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaaptedeceğiz
güneşin zaptı yakın!
Biz topraktan, ateşten, sudan, demirden doğduk!
Güneşi emziriyor çocuklarımıza karımız,
toprak kokuyor bakır sakallarımız!
(...)
Merdivenlerimizin çengelini yıldızlara asarak,
ölülerimizin başlarına basarak
yükseliyoruz
güneşe doğru!
ölenler
döğüşerek öldüler;
güneşe gömüldüler.
Vaktimiz yok onların matemini tutmaya!
Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaaptedeceğiz
güneşin zaptı yakın!
(...)
Emret ki ölelim
emret!
Güneşi içiyoruz sesinde!
Coşuyoruz,
coşuyor!..
Yangınlı ufukların dumanlı perdesinde
mızrakları göğü yırtan atlılar koşuyor!
Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaaaptedeceğiz

güneşin zaptı yakın!

Toprak bakır
gök bakır.
Haykır güneşi içenlerin türküsünü,
Hay-kır
Haykırılım! (2008: 29).

Şiirde güneş; devrimci ve emekçi, devrim, özgürlük, bilinçlenme ve kahraman gibi birçok farklı kavramı karşılayacak şekilde kullanılmış, adeta güneş imgesinin Türk şiirinde sembolü olmuş bir şiirdir. Bu kavramlar arasında hem güneşi zapt etmekle, güneşe gitmekle ve güneşten düşen ateş olmakla daha yoğun işlenen hem de şiirin vermek istediği asıl mesaj olduğu için şiirdeki güneş imgesinin karşılığında devrim fikri vardır. Toplumcu gerçekçi şairler için de sembol hâline gelmiş olan bu şiir, kullanılan imgelerle ve devrim fikrinin yansıtılma şekliyle ilham olmuş, birçok şair Nâzım Hikmet’e atfederek benzer imgelerle şiirler yazmıştır. Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneş imgesinin siyasi ve toplumsal kavramları çağrıştıracak şekilde sembolleşmesinin yolunu açan şiirlerden biri “Güneşi İçenlerin Türküsü”dür.

Nâzım Hikmet’in bir kısmı bestelenmiş olan *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* adlı eseri, devrimi ve devrimciyi anlatan diğer sembolik şiiridir. 1932 yılında basılan ve büyük etki yaratan eser, Türkiye’de yaşanan olayların kişilerini başka bir ülkede yaşanmış olayların kişileri olarak ele alan roman tarzında bir şiirdir. Hindistan’ın Kalküta şehrinde geçen şiirde Benerci Hintli bir gençtir, komünisttir ve Britanyalı bir kıza âşıktır (Memet Fuat, 2000: 112-118). Şiirde şair, Kalküta şehrinin üzerinde güneşin yükselmesini farklı bağlamlarda yineleyerek devrime işaret edecek biçimde kullanır. Devrim kavramını ışıktan atlarla, ateşten miğferlerle yaklaşan ve karanlığın peşine düşmüş olan bir orduyla yansıtarak vermek istediği atmosferi tamamlar:

“Kalküta şehrinin ufkunda güneş
yükseliyordu.
Atları ışıktan, miğferleri ateş
bir ordu
bozgun karanlığı katmış önüne
geliyordu.
Güneş yükseliyordu.
Kalküta”
(...)
Buna rağmen,
tekrar ederim ki ben:
Kalküta’nın damları üstünde güneş
güneş gibi
yükseliyordu.
(...)

Saatler geçti, saatler geçti... Bir kelime bile konuşmadık
Ve nihayet, lambanın sarı ışığı beyazlanmaya başladı. Pencereden
baktım:
Kalküta'nın damları üstünde güneş
yükseliyordu (2008: 334-336).

Şairin “Salkımsöğüt” (2008: 30) şiirinde yanan yalın kılıçlarıyla güneşin battığı yere koşan ve güneşin battığı yerde kaybolan kızıl atlılar imgesiyle devrim düşüncesi çağrıştırılır. İronik bir anlatıma sahip olan “Biz” (2008: 901) şiirinde şair, komünist olmaları sebebiyle güneş tutulmasının da kendilerinden bilindiğini, propaganda için yaptıklarının söylendiğini ifade ederek güneşi zaptetme metaforu üzerinden devrime değinir. Şairin “Lehistan Mektubu” (2008: 1529) ve “Cenaze Merasimim” (2008: 1859) şiirlerinde de devrim güneşle sembolleştirilerek anlatılan kavramlardandır.

Hasan İzzettin Dinamo “Tuyuğlar”ında bir gün görülecek güzel günleri güneşin birdenbire patlamasıyla ve güneş uğruna milyarlarca canın dövüşmesiyle devrim düşüncesini çağrıştırır:

Ağlama, bir gün gözündeki yaşlar diner,
Göz yaşsız yeni bir çağ başlar ve diner.
Patlar bir gün bakarsın birdenbire güneş,
Evrenin o güzel çiçek bahçesi düşler dinler!
(...)
Güneş uğruna gecede milyarlar can dövüşür,
Bilenmiş bıçakla milyarlar kurban dövüşür,
Göz açtırmadan zalime kelle koltukta
Özgürlük uğruna yanyana insanla hayvan dövüşür (1990: 35: 41).

Şair “İnsanın Türküsü” (2000: 167-169) ve “Evden Kaçışın Şarkısı” (2000: 181) şiirlerinde Aztek ve Maya uygarlıklarının Güneş Tanrı inançlarına göndermede bulunarak güneş uğruna insan kurban etmeyi devrim uğruna ölen devrimci ve emekçilerle ilişkilendirerek sunar.

Rıfat Ilgaz “Ah Onlar” şiirinde devrimi olumsuz bir atmosferde, güneşli günlerde yas tutmakla ele alır:

Tüm çiçeğe durmuş emeklerimiz,
Silkelenir, düşlerimizle birlikte.
Birilerini sevindirmek içindir
Tüm yaktığımız ağıtlar,
Yas tutmamız güneşli günlerde!
Saygıdan sanırlar suskunluğumuzu! (2003: 320).

Güneşi devrimle eşleştiren toplumcu gerçekçiler için devrim uğruna can verenler de güneşli günleri yasa bürüyenlerdir.

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinin öncüsü olarak Nâzım Hikmet, toplumcu gerçekçi şairlerin şiirlerinde sıkça andıkları üstadların başında gelir. Neredeyse her toplumcu gerçekçi şair, Nâzım Hikmet'i andığı bir şiir kaleme alarak onun açtığı yolda ilerlediğini göstermek istemiştir. Bunlardan biri olan A. Kadir, Nâzım Hikmet'in yargılandığı 1938 Harp Okulu olaylarında şairin kitabını bulunduran öğrencilerdendir ve kendi deyimiyle “Turancı, kızıllemacı, azgın faşist” arkadaşlarının suçlamaları yüzünden mahkûm olup Harp Okulu'ndan atılmıştır (Sülker, 1974: 6). İlk gençliğinde gerçekleşen bu olay, A. Kadir'in hayatını ve sanatını şekillendirmeye yetmiş, Nâzım Hikmet'e karşı olan minnetini şiirlerinde de ifade etmesine yol açmıştır. “Nâzım'ı Gördüm” şiirinde Nâzım Hikmet'i bir rüya atmosferinde betimlerken onun güneşe doğru koştuğunu ifade eder:

Nâzım'ı gördüm, elinde menekşe
Nâzım'ın elleri açılmış çiçek
Nâzım'ı gördüm, çocuklar,
Nâzım'ı gördüm, Nâzım'ı,
Nâzım'ı gördüm, koşuyordu
çocuklarla yan yana,
Nâzım, güneşe doğru,
dünyayı kucaklayarak (2014: 175).

Şiirde geleceğin mimarı olan çocuklarla yan yana koşan şairin güneşe doğru koşması, hem şiirdeki barış ve umut dolu atmosferle hem de Nâzım Hikmet'in koşarken dünyayı kucaklamasıyla tarif edilmesi, devrim için mücadele etmeyi çağrıştırmaktadır. A. Kadir'in “Tamam” (2014: 41) şiirinde güneşe ve dağlara karşı benzeri görülmemiş bir sofraya hazırlandığı söylenerek yaklaşan devrimin hazırlıkları tarif edilir. “Angolalı” (2014: 172) şiirinde ise bir savaş ortamında Angola çocuklarının güneşi tırnaklarıyla söküp çıkarması devrim eylemine işaret etmektedir.

“Ateşlerden Geçen Bir Sonnet” şiirinde yirminci yüzyılın getirdiklerinden söz eden Ömer Faruk Toprak, bir sabah kırmızı güneşin camdan bakacağını umarak devrimden söz eder. Şiirdeki kırmızı güneş tabiri, komünizmin sembol renginin kızıl olmasıyla da dikkat çekici bir ayrıntıdır: “hey yirminci yüzyıl ilk yıldırımlar seninle çaktı/devrimler bayraklar alev saçan kitaplar getirdin bize/küçücük mutlulukları birleştirdin bıraktın gözlerimize/bir sabah dersin ki kırmızı güneş camlardan baktı” (1983: 239). Kırmızı güneş benzetmesiyle verilen devrim çağrışımı şairin “Güneşli Sabaha Bir Sonnet” (1983: 241) şiirinde de mevcuttur. Nâzım Hikmet'e yazılmış toplumcu gerçekçi şiirlerden biri olan “Nâzım'a Mektup” (1983: 74) şiirinde şair, doğacak güneşi düşünerek

ne çok insan sevdiklerinden bahseder. Bu dizeler, daha özgür ve barış içinde bir dünya için mücadele etmek ve bedel ödemek şeklinde okunabilir.

Arif Damar 1967 yılında komünist liderlerden Guevara'ya yazdığı “Che” şiirinde önce onun ellerini bir kahraman olarak güneşe benzetir. Ardından bir köyde çocukların güneşte sevineceğini ifade ederek devrime atıfta bulunur:

Saklardı kentin sevincini avuçlarında
Saklardı bir sıcaklığı
Geleceğin güneşini andıran
(...)
Gün gelecek gün gelecek
Bir köyde yağmur denecek
Çocuklar güneşte sevinecek
Yolu açık Guevara'nın (2007: 218).

Şairin “Acı Ertelenirken” şiirinde ise genç ve delikanlı olmaları “İstesek/ Güneşi gökten indirirdik” (2007: 335) dizeleriyle betimlenir. Bu dizelerdeki gençlik, devrimciliği de işaret ettiği için güneşi gökten indirmek tabiri devrimle ilişkilendirilebilir.

Attilâ İlhan, güneşi birçok farklı kavramla sembolleştirdiği “Marianne” şiirinde bu defa devrime işaret eder. Bütün insanların kardeş olduğunu söylediği Marianne'ye kalbinde bir ateş tuttuğunda güneşin semaya yükselmesi için dövüşeceğini telkin eder. Ardından yaşamak için ölmekten söz eden şairin kurduğu bağlam ve güneş kavramı, devrime işaret etmektedir:

hey sevgilim bunda mekan tutmuşuz
savoie dağları bizimle şendir
gözlerde bulut yok yürek korkusuz
kahramanlık demi işte bu demdir
insanın vatanı cümle âlemdir
cümle ademoğlu seninle kardeş
tutuşt mu bir yol kalbinde ateş
dövüşür tek kişi gibi durmadan
yükselsin diyerek semaya güneş
ölelim yaşamak için marianne (1993: 163).

Cahit Irgat'ın “Yollar Boyunca” şiirinde darağaçlarında idam edilenlerden “güneşe karşı ölen”ler olarak söz edilir. Şiirin bağlamına bakıldığında şairin burada güneşe karşı ölmekten kastı devrim yolunda can vermektir:

Geniş yollar boyunca
Cesetleri sallanıyor
Kahramanca ölenlerin,
Darağaçlarında.

Bize miras

Bu muazzam dünyamız
Güneşe karşı
Kahramanca ölenlerden.

Ne sürünmek
Ne gebermek var artık,
Kara ekmek peşinde

Yaşamaya başlayalım (1991: 35).

Irgat'ın “Mutsuz Dünya Türküsü” (1991: 206) şiirinde birkaç farklı kavramla sembolleşen güneş, gözlerini güneşe vermek tabiriyle devrim fikrini çağrıştıracak bir bağlamda dile getirilmiştir.

Suat Taşer “Kişi Kendi Varınca” şiirinde “Çok sürmez/er geç sabaha varılır/korku yorulur ölümler dirilir/doğacak güneşi bağlasan durmaz” (2021: 117) dizeleriyle güneşe engel olunamayacağını ifade ederek devrimi çağrıştırır. Şairin “Entermezzo” (2021: 48) şiirinde toplumcu gerçekçilerin güneş imgesindeki devrim fikrine işaret edilerek zamanında Neron ve Dante'nin aynı güneşe bakıp başka şeyler düşündükleri ifade edilir. “Gidişat Onu Gösterir” (2021: 213) şiirinde ise yepyeni, başka türlü aydınlatan ve tohumu kıvrandıran bir güneşin doğacağı betimlemesi yine devrimle ilişkilendirilerek verilir.

Nevzat Üstün “Güneş Ülkesi” şiirinin giriş kısmında güneş ülkesi çağına girdiğimizden söz ederek bu çağı iyimser bir atmosferde ve coşkuyla betimler. Şiirde ise “Sevgiyle pay ediyorum bu çılgın yaşamayı/Dönüp dönüp bakıyorum sınırların yoğunluğuna/Güneşe üç var kızgın uyanık güneşimize bizim/O sonsuz Doğa'da beyazda” (1968: 179-201) dizeleriyle devrimin yaklaştığının haberini verir. Güneşi betimleyen “kızgın” ve “uyanık” ifadeleri öfkeyi ve bilinci çağrıştırarak devrim fikrinin dayanak noktalarını tarif edecek şekilde kullanılmıştır.

İlhami Bekir bir savaş atmosferi yarattığı “Hürriyete Kaside” şiirinde zafer kazanan tarafın bayrak dikmesi geleneğine gönderme yaparak güneşe bayrak götürmekten söz eder. Bağlam göz önüne alındığında güneş, devrim yapmakla benzer bir anlam taşımaktadır:

Merdiven merdiven
Dağları birbiri üstüne yığarak
Senin adını verdiğimiz günün akşamında
güneşe
bayrak
götürelim.
Söyliyelim senin dilinle şarkımızı
Senin gözünle görelim! (ty: 147).

Şairin otobiyografik izler taşıyan “Unuttum” şiirinde devrim fikri ironik ve sembolik bir bağlamda işlenir. Daha çocukken güneşin kendisini göklere çağırdığından söz eden şair devrim düşüncesine ve kendisinin de devrimciliğine işaret ederken iktidardan yana olanları da “toprakların sürüngenleri” olarak tanımlar: “Ben miydim o dokuz yaşındaki çocuk/Gökler beni Güneşe çağırıyordu./Toprakların sürüngenleri çağırıyordu:”Padişahım çok yaşa!” diye. Unuttum” (1979: 16).

Hasan Hüseyin Korkmazgil “Bir Gider Bin Geliriz” şiirinde bütün canlıların güneşten beslendiğinden ve güneş umuduyla yaşadığından söz ederken devrimi güneşle sembolleştirir:

karıncalar tırmanırken güneşe
meyvalar bal süzerken güneşten
bal taşırken çiçeklerden arılar
yazarken kırlangıçlar temmuz mavilerini
saksılara su verirken kadınlar balkonlarda
sabun kokan ellerini kaldırırken güneşe
(...)
analar hey analar
doğuranlar emzirenler beleyip ballayanlar
ak yakalı okullara demir parmaklıklara
kışlalara gurbetlere yoklara yollayanlar
saklısı gizlisi yoktur bu işin
pusu kurup gelen güne
pusu kurup güneşe (2019a: 72).

Şiirde analara seslenen şair, onların okullara veya hapishaneye yolladığı evlatlarının güneşe pusu kurduğunu ifade ederek devrim yapacaklarını aktarmaya çalışmıştır. Benzer bir bağlamla güneş, “Oku Aslanım Oku!” (1990: 129) şiirinde de ele alınır ve sembolik bir anlatımla karıncanın güneşe gittiği yol üzerinden devrim ve mücadele anlatılır. Şairin “Tutanak” (1993: 56), “O Ateşler Orda Uzak” (1993: 70) ve “Kızılkıkuğu” (1994a: 102) şiirlerinde de güneş imgesi devrimle özdeşleştirilerek verilmiştir.

Mehmet Başaran’ın köylüleri ve emekçileri ele aldığı “Sessiz Yürüyüş” şiirinde onların bildiklerinin toprak ve güneş yasası olduğu ifade edilir. Burada güneş, hem yaşamın temel kaynağı oluşuyla hem de yasa olarak devrim düşüncesiyle aynı anlama gelecek şekilde kullanılmıştır:

Topraktı güneşti bildikleri yasa
Ekmeğe ve aşka inanıyorlardı
Doğu dağlarında çoban
Kıyılarda balıkçı işçi
Çukurova’da pamuk

Bozkırda başaktılar (1994: 66).

Şairin “Köroğlu Geliyor” (1975: 36) şiirinde toplumcu gerçekçilerin halk kahramanı saydıkları Köroğlu’nun gelişi, güneşin davulunun gümbürdemesiyle tarif edilir. Burada güneş davuluyla çağrıştırılmak istenen devrim ve güzel günler olmuştur.

Nâzım Hikmet’e yazılmış bir diğer şiir olan “Ölümünün Onuncu Yılında Nâzım’ın Şiirini Anış” şiirinde Kemal Özer, şairin mücadelesini anarak güneşin er ya da geç çıkacağını dile getirir: “ne çaresizlik yaraşır ona, ne eli kolu bağlı oturmak;/yeter ki bilsin, terden varılacağını mutluluk harmanına,/bilsin, girdi mi savaşa, dayanmak gerekeceğini;/güneşin ergeç buluttan çıkacağını, ihanet etseler de.” (K. Özer, 2000a: 158). Şairin “Düşman” (K. Özer, 2000a: 93) ve “Alkışlarla Yürümenin Şarkısı” (K. Özer, 2000b: 267) şiirlerinde de devrim ve güzel günler düşüncesi güneşle sembolleştirilmiştir.

Hidayet Karakuş’un “Güzel Ozan” şiirinde denizin ve gececondunun şaha kalkmasıyla verilmek istenen başkaldırı imgesinin ardından nice güneşler doğacağını söyleyen şair, devrim çağrışımında bulunur:

geliminde rahvan
gidiminde doludizgin bir zamandan geçersin
denizin ve gececondunun
şaha kalktığı tepelerden
sesine altın bakışlar çivileyen
nice güneşler doğar (1986: 91).

Refik Durbaş “Umut ve Çiçeği” şiirinde önce güneşi yakmak ifadesiyle devrim ateşini yakmak tabirine atıfta bulunur. Ardından güneşi beklediğini söyleyerek devrimin gerçekleşmesine işaret eder:

Munzur’un kınalı toprağı
Erzurum’dan bir gökyüzü
ve Fırat suyu ile yıkadım
da öyle yaktım bu güneşi

Hasreti bekler olan günlerden
(...)
Güneşi ve kardeşimi bekliyorum şimdi (1997: 64).

Kemal Burkay 1938 Dersim Olayları’nı konu alan “Dersim” şiirinde güneşi kanla betimleyen şairlerdendir. Güneşi devrimle, gülü de özgürlükle sembolleştiren şair, devrim mücadelesinde dökülen kanı güneşin kırmızılığına atfeder:

Cevap ilk kurşundu
Bir cam gibi parçalandı gece
Böylece barış ormanı kurşunla taranacaktır
Yüreği pek adamların bağı kanlanacaktır
Öyle ki beklenen güneş kanlarımızla kızarsın
Özgürlük gülü

Kanımızla beslenip büyüsün (1975: 52).

Burkay'ın “Zulme, Çiçeklere vs. Dair” (1975: 30) şiirinde de yine mücadele ve kavgadan söz edilirken bunun karanlıkla güneş arasında olduğu söylenerek devrim mücadelesine dikkat çekilir. “Prangalar” (1967: 63) şiirinde ise güneşli türkülerle devrim fikri çağrıştırılır.

Ahmet Telli güneşi birkaç farklı kavramı karşılayacak şekilde kullandığı “Kalbin” şiirinde güneşlerin doğacağını ve karanlıkların parçalanacağını devrim düşüncesine işaret ederek verir. Şiirin sonunda devrim dolu kalple bu düşüncesini bizzat dile getirir: “Gün olur güneşler doğar/Karanlıklar parçalanır/Yaşamın bir anlamı vardır/Aşk dolu devrim dolu kalbin nerede” (2021: 515). “IV/Doğu” (2021:633) şiirinde Şeyh Bedreddin'i Doğu olarak tanımlayan şair, güneşi Torlak Kemal ve Börklüce'nin elinde vakti gelince atılmaya hazır bir huruc olarak tarif eder. Toplumcu gerçekçi şairler için Şeyh Bedreddin, Torlak Kemal ve Börklüce gibi sembol isimlerle ele alınan güneşin karşılığında yine devrim vardır. “Düşerken Üstümüze Akbabaların Gölgesi” (2021: 657-660) şiirinde ise şair, güneşi birkaç farklı bağlamda devrimi ve direnişi işaret edecek şekilde kullanmıştır.

Acının üstünlüğünün anlatıldığı “Geleceği Kur Dünü Unutma” şiirinde Veysel Çolak, güneşi “bizim ellerimizden doğacak” şeklinde tarif ederken devrimle sembolleştirir. Buradaki “biz” ifadesi ise emekçi ve devrimcileri işaret ettiği gibi şair olarak toplumcu gerçekçilerle de ilişkilendirilebilir:

Acının üstünlüğü
Günün bağrından olaylar
Gök de katılarak bize
O gün ufka ararken
Bizim ellerimizden güneş doğacak (2004c: 31).

“Ham Çelikten Bir Hayat” (1978: 94) şiirinde şair, güneşin doğduğu yere yürümekten söz ederken devrim için mücadele etmeyi kasteder.

Erol Çankaya “Siyasal Dörtlükler” adını verdiği şiirinde sembolik bir anlatımla yağmurun boşalacağını ve acının silah olduğunu ifade eder. Şaire göre güneş doğudan doğduğunda pencereler de o zaman doğuya bakacaktır: “Biliyor yağmurun nerdeyse boşalacağını/Sabrın boş olduğunu biliyor acının silah olduğunu/Evet, güneş yine doğudan doğacaktır amma/Pencerelerin o zaman doğuya bakacağını biliyor” (1976: 56). Devrim fikrini şiirin geneline yayarak veren Çankaya, güneş ve ona bakan pencereler ifadesiyle bu fikri somutlaştırmıştır.

“Adsız Kahramanlar” şiirinde devrimcilerden söz eden Yaşar Miraç, güneşi altın ve yakut harflerle yazarak ışıltıklarını dile getirir. Şiirde güneşi tarihin yarınlarına ışıltılamakla devrim ateşini yakmak fikri ilişkilendirilmiştir:

onlar tarihin karanlığında
yazdılar güneşi alınlarına
altın harflerle ve ışıttılar
güneşi tarihin yarınlarına
(...)
yakut harflerle ve ışıttılar
güneşi tarihin yarınlarına (1980: 9-13).

Şili ile Söyleşi (1982: 43-44) adlı eserinde Şili’ye seslenen şair, güneşin doğacağını çocuklara gelecek sevinç üzerinden aktarırken devrim fikrine değinir. “Türkiye” (1985a: 19) şiirinde temennilerini sıralayan şaire göre Türkiye, ilerleyecek ve barışla, güneşle ışıldayacaktır. “Nâzım’ın Kardeşi Ritsos” (1986: 48-49) şiirinde ise Yunan şair Ritsos ile Nâzım Hikmet’i karşılaştıran şair, her iki şairin de ekmekle birlikte güneş dilediklerini ifade ederek devrime atıfta bulunur.

Egemen Berköz “Başdönmesi” şiirinde dağları ve güneşi aynı bağlamda, her iki imgeyi de devrimi işaret edecek biçimde kullanır. Çünkü dağların güneşte olması da güneşin dağda olması da toplumcu gerçekçi şiirlerde devrimle eşleştirilen kullanımlardandır: “Sevinç de./Yıldığım en güçlü korku o/kaçaklığı yaşamın. Ermek/belki. Düşlemek dağları güneşte.” (1995: 54).

Güneşi bir sömürü atmosferinde ele alan Süreyya Berfe “Salazar Nereye Gömülecek” şiirinde ezilen Portekiz halkına seslenerek maden ocaklarından çıkıp kanlı güneşi okyanus kıyılarından yükseltmelerini salık verir:

Portekiz halkı
Bu çağ bitiyor

Kopar at sülükleri artık
Çık maden ocaklarından

Durma yükselt o kanlı güneşi
Okyanus kıyılarından (1999: 109).

“Kanlı güneş” imgesi burada hem devrimin kızıl rengine hem de sömürülen halkın kanlı ellerinin güneşe bulaşan lekelerine işaret eder. Şair “Gün Ola” (1999: 89) şiirinde güneşi yine el ile betimleyerek devrimin gerçekleşmesini güneşi elinde bir yelin esmesiyle ifade eder.

Sennur Sezer’in bir felaket atmosferinin hâkim olduğu “Kıyamet” şiirinde şair, kıyameti insan ilişkileri ve yozlaşma şeklinde aktarır. Böyle bir atmosferde güneş yeniden

doğmamış, dolayısıyla güzel günlerin umudu kalmamıştır. Oysa insan ilişkilerinin olumlu olduğu bir coğrafyada güneş yeniden doğacaktır. Şair şiiri “dinle ey güneşi özleyen” dizesiyle tamamlarken devrim ve güzel günler umudu olana seslenir:

Aynı yastığı paylaşanlar, aramadı
yanındaki sıcaklığı. Kıyamettir.
Al çiçek, yeşil yaprak ve toprak
yabancıladı birbirini. Ve güneş yeniden
doğmadı.
(...)
Kimsenin kimseden gözlerini
kaçırmadığı çorakta yeşerdi buğday.
Ve göğü saran dumanı dağıttı, canını
dostundan esirgemeyen.

Dinle ey güneşi özleyen... (2001: 44).

Ülkü Tamer “Sokak” şiirinde bir emekçiye veya devrimciye tarif ettikten sonra güneşin arkasında binlerce güneş olduğunu ifade eder. Güneşi asıl anlamında kullanan şair, arkasındaki binlerce güneş tarifiyle okuru devrim fikrine götürür:

Beyazlıkların çocuğu,
geceleri dar sokaklarda yürüyen,
omuzlarını tahta kapılara yaslayan çocuk,
serin örtü,
dalgın tabut,
sırtında ayın yükünü duyan çocuk,

güneşin arkasında binlerce güneş vardı daha (2018: 232).

“İlkbahar” (2018: 233) şiirinde ise şair, devrimi her sokak başında bir güneşin doğacağı düşüncesiyle ifade eder.

Afşar Timuçin “Hiç Oyun Oynamamış Çocukların Türküsü” şiirinde güneşi tutmak ve güneşe çıkmak tabirlerini güneşe sahip olmak anlamında devrim fikrine gönderme yaparak verir:

Böyle söylenmeli bizim türkümüz
İstedğimiz gün güneşi tutamadık
İsteyince güneşe çıkamadık
Kitaplara bile yalan yazıldık
Yalan geçtik şiirlere bile
Anlatılır gibi değil acımız
Aslında ne anamız ne bacımız
Böyle söylenmeli bizim türkümüz (2003a: 62).

Nihat Behram’ın “Dörtlükler”inde memleket uğruna dökülen kanın bir gün güneşe kavuşmakla karşılık bulacağından söz edilir. Şiirin bağlamındaki mücadele ve direniş, güneşe kavuşmak imgesi üzerinden devrim temennisiyle son bulur: “Bunca kan verir elbette bir gün tomurcuğunu/Ey derin doğu, sislere bürülü yurdum, yaşlı memleket/Sıyrılır karanlığından açılır alnın/Kavuşur güneşine durulur hasret” (2018:

504). Şairin “...nin Türküsü” (2018: 20) ve “Tanım” şiirlerinde halkın gönlündeki güneş benzetmesiyle devrime işaret edilmiştir.

Toplumcu gerçekçi şairler, başta Nâzım Hikmet olmak üzere farklı kuşaktan şairlere şiirlerinde sıkça yer vererek veya onlara ithafta bulunarak anmışlardır. Bu durum mücadeleleriyle veya idamlarıyla sembolleşen yabancı şairler için de geçerlidir. Ahmet Ada “Ömer Faruk Toprak” adlı şiirinde şairi karanlık kuytuda güneş hasreti çeken biri olarak tanımlarken devrim düşüncesini güneşle sembolleştirmiştir. “Güneş özlemindedir karanlık kuytuda/Yüzünde ölümsüz uçucu bir gülümseme/Sansaryan soğğudur soluduğu hâlâ/Prangalı bir anının son sayfasında” (1980: 62).

Osman Serhat “Beyitler”inde “Güneşten umudumu kestim./Karanlığım. Ay gibi birşey parıldasa yalnızlığımda...” (2003: 142) dizeleriyle devrimi ve güzel günleri işaret eder. “Ölüme Dair” (2003: 93) şiirinde ise güneşin sesini duyan halk imgesiyle devrim fikri ve devrim mücadelesi çağrıştırılmıştır.

“Dersimiz Bağımsızlık” şiirinde halkın kapısını kucağında binlerce güneşle çalacak olan Ali Yüce’nin güneş imgesini devrimle özdeşleştirerek kullandığı açıktır. Çünkü şairin bu hareketiyle üreten halkın yüzü gülmeye başlayacak, daha eşit bir yaşam elde edilecektir:

Bir sabah
Hiç ummadığınız bir sabah
Kucağında binlerce güneş
Kapınızı vuracağım
Tarihin kulakları çınlayacak
(...)
Duran saatlerin ibresi
Dönmeye başlayacak
(...)
Üreten yaratan halkın yüzü
Gülmeye başlayacak (1983: 81-83).

“Çocuklar Tükenmez” (1984: 41) şiirinde babasına seslenen şair, faşizmin kapıda olduğunu söyleyerek babasından kendisine güneş almasını ister. Faşizme karşı mücadele şeklinde karşılanan güneş imgesinin ardında devrim ve direniş vardır. “Yasaklar” (1976: 69) şiirinde dünyanın en büyük güneşinin henüz doğmadığı ifadeleriyle yine devrim işaret edilir. “Atatürk’ü Öldürmek” (1976: 73) ve “Boyundan Utan Darağacı” (1976: 170) şiirleri de şairin güneş tohumlarıyla ve güneşi ısırmakla devrim fikrini çağrıştırdığı şiirlerdendir.

Ahmet Özer, “Kitapların Masalı” şiirinde Tefvîk Fikret, Nâzım Hikmet, Pablo Neruda ve Sergey Yesenin gibi isimlerden söz ederek onları devrim bağlamında ele alır. Tefvîk Fikret’in “Sis” şiirine göndermede bulunan şaire göre bu sis, Nâzım Hikmet’in “güneş”ine tutunmuştur. Güneş imgesini burada devrim fikriyle ilişkilendiren şair, şiirin devamında güneşli günlere değinerek bu fikri pekiştirir:

besbelli kundağında ısıltılı yürek izleri
siyah beyaz fotoğrafları salınmış parkalı gençlerin
fikret’in sis’i, nâzım’ın güneşine
neruda’nın yaralı ülkesi
yesenin’in bembeyaz sesine tutunuyor
nal sesleri şakırken kuvayi milliyecilerin.
(...)
bir gün kapıların çalınması beklenir mi
güneşli günler döküldüğünde yağmurlu sabahlara (2018: 38, 40).

“Bosna’ya Şiir” (2000: 101) adlı şiirinde ise şair, güneşin karanlıklardan doğacağını çocukların sevinçleriyle vererek devrime ve gelecek güzel günlere değinir.

Adnan Yücel mücadele edenlerden ve devrimcilerden söz ettiği “Ölümün Adı Zafer” şiirinde çekilen acıları ve ölümleri vurgular. Güneşi önce cellatla birlikte ele alan şair, ardından güneşi özgürlük bilenlerin zafer inancıyla ölüme gittiğini ifade eder:

Hani bütün aynaların kırıldığı çağlarda
Zaman sancıyla kıvranırken giyotin ağzında
Kaç giyotin
Kaç çekice dönüştü kıvılcımlar arasında
Kaç cellat güneşe astı kendini ve utancını
(...)
“Ölüm adın kalles olsun” demişken bir usta
Bir yanda güneşi özgürlük bilenler
Bir yanda güneşe bahçeleri serpenler
Ölüm adın zafer olsun dediler (A. Yücel, 1998: 61-65).

Şairin “Bir Derenin Akışında” (A. Yücel, 2012a: 32) şiirinde güneşe yürümekle, “İlk Işık” (A. Yücel, 2012a: 37) şiirinde güneşin rengiyle devrim kavramına işaret edilir. “Bir Yeraltı Nehrini Beklerken” (A. Yücel, 2012c: 6) şiirinde ise devrimcilerin gözleriyle güneşe bakmanın olmayan bir ışığı yakmak anlamına geldiğini söyleyerek devrim vurgusu belirgin bir biçimde verilir. Şairin *Ateşin ve Güneşin Çocukları* (A. Yücel, 2012e: 98-100), *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (A. Yücel, 2014b: 76) ve “Güneşin Kapıları” (1998: 33) şiirlerinde de destansı anlatımlarla devrimin sembolü olarak güneş yer almıştır.

Ceyhun Atuf Kansu “Orta Anadolu” şiirinde bir emekçinin işinin güçlüğünden ve çocukları güneşe çıkarmanın zorluğundan söz eder. Şiirde güneş, devrimin ve güzel günlerin sembolü olarak kullanılmıştır:

Savaşığı katı toprak, saklar gülü
Üstünde ayrık otu
Zor işin genç bahçıvan!

Zor iş güneşe çıkarmak,
Gecenin geçidinden,
Karabasanlar içinden çocukları (2023: 749).

Şairin “Sivas Yollarında” (2023: 364) şiirinde güneşe korkusuz bakmakla ve “And İçmiştir Bursa Öğretmen Okulunda” (2023: 460) şiirinde güneşe tapmakla devrim fikrine gönderme yapılır.

Ahmet Erhan, ironik bir anlatımla verdiği “Ölmek Yasak” şiirinin üslubunu resmî bir duyuruya benzeyecek şekilde kurmuştur. Bazı yasaklara değinen şair, gelecek güzel günlerden söz etmenin serbest olduğunu ifade ederken toplumcu gerçekçi şiirde simge hâline gelen güneşi yasaklar: “Tarih konuşuyor, dinleyin! Kapılar sürgülenecek ve özellikle geceleri kimse sokağa çıkmayacak. Gelecekte ve güzel günlerden söz etmek serbesttir; Gelecekte ve güzel günlerden söz etmek serbesttir; ancak, simge olarak “güneş” kullanılmayacak.” (2014a: 329). Öncesinde toplumcu gerçekçi şairlerin kendilerini korumak amacıyla özgürlük, devrim, direniş gibi kavramları sembollerle kullanması 1980 sonrası korku atmosferindeki yasaklardan biri olmuştur. Erhan, gelecek güzel günlerin ve devrimin güneşle sembolleştirmenin de yasaklandığını ironik bir üslupla dile getirerek 1980’in korku iklimine göndermede bulunur. Şairin “Milattan Önceki Şiirler” (2014a: 91) ve “Sabah” (2014a: 334) şiirlerinde de güneşle devrim özdeşleştirilmesinin örnekleri mevcuttur.

Şükrü Erbaş “Yolculuk” şiirinde olumsuz bir atmosferde sunulan güneş, bastırılmış bir mücadele bağlamında ele alınır. Burada “güneşi eğninde taşımak” ifadesiyle devrim düşüncesiyle birlikte özgürlük fikri yansıtılır:

Yağmur çürüttü o afişleri çoktandır
Bir suçlu gibi susturup renklerini
Sürükleyip götürdü o türkülerini rüzgâr...
Hani o, güneşini eğninde taşıyan
Bir ulu geleceğin altın kalemini
Batırıp batırıp ömrüne ve geceye
Kenti süslediğin... (2014a: 122).

Şair, ironik bir anlatıma sahip olan “Derin Kesik” (2021a: 138) şiirinde bir meydanda insanları döven polislerden söz eder. Gözlerini gökyüzüne çevirdiğinde ise güneşin üniformasının olmadığını görür. Burada üniformasız güneşi meydana dayak yiyen insanlara benzeten şair, onları devrimci, güneşi ise devrimi sembolize edecek

şekilde kurgulamıştır. Şairin “Bir Şiir Öncesinde” (2014a: 114) ve “Bilinenle Tüket Ömrünü” (2021a: 76) şiirlerinde de farklı bağlamlarda güneşin devrimi çağrıştıracak imgeler yüklendiği görülür.

Nevzat Çelik “Şafak Türküsü” şiirinde annesine seslenirken insanları düşünmesini, bunu düşündüğünde güneşli güzel günlere bir yusufçuk havalanacağını söyler. Şair burada güneşi hem devrimle hem de zulmün olmadığı güzel bir dünyayla özdeşleştirerek kullanır:

insanları düşün anne
düşün ki yüreğin sallansın
düşün ki o an
güneşli güzel günlere inanan
mutlu bir yusufçuk havalansın (1987a: 56).

Şairin “Kitap Türküsü” (1987b: 99) ve “Hoşgeldin” (t.y.: 46) şiirlerinde de yine güneşli günler imgesiyle devrim fikri çağrıştırılır.

Salih Bolat sembolik bir anlatım kullandığı “Bölünmüş Sessizlik” şiirinde ütopyik fikirlerin temelinde güneşin, yani devrimin veya ideallerin yattığını ifade eder: “gidilmemiş yönlerin deltalarında/masalların gerilmiş yayında/geç olmadan söylemeliyim ilk gördüğümü:/geldiğimde güneş orda duruyordu.” (2020: 221).

1980 sonrası toplumcu gerçekçi şairlerden Orhan Alkaya’nın şiirlerinde güneşin sembolik kullanımları oldukça nadirdir. Siyasi ve toplumsal izleğin hâkim olduğu “Çıplak Gölgeler” şiirinde emekçinin ve devrimcinin zaman zaman ölümle sonlanan mücadelesinden söz edilir. Şair bu sırada güneşi tanıdığını ifade ederek devrim düşüncesin atıfta bulunmak ister: “bir başkaydık hep, yoksulduk, gürdük, güzel ve rahmandık/aslan’ ağızlarında, kargı’ boylarında/ve arafta hep atsız yürüdük/ölüm düştü çıplak gölgemize. -güneş! seni tanıyorum” (2014: 38).

Hüseyin Haydar, “Aranızda Şair Yok Mu?” şiirinde Mehmet Âkif’in “Çanakkale Şehitlerine” adıyla da bilinen şiirindeki “Bir hilâl uğruna yâ Rab, ne güneşler batıyor!” dizesine atıfta bulunur. Âkif’in güneşle sembolleştirdiği şehitler Hüseyin Haydar’ın şiirinde devrimci olup tekrar doğar. Fakat Haydar’ın burada güneşle sembolleştirdiği devrimciler değil, mezarından kalktı kalkacak olan devrimdir:

Doğuyor yeniden bir hilal uğruna batan,
Dinliyor toprağın uğultusunu.
Kalktı kalacak güneş mezarından,
Bakıyor Gelibolu’dan, gözlerinizin içine:

Aranızda şair yok mu?
Aranızda şair yok mu? (2013: 12).

Şairin “On İkinci Tablet Avrasya” (2011: 24) şiirinde doğudan yükselen güneşin bizim olduğu ifade edilirken aydın ve güzel günlerle birlikte devrime işaret edilir. “Adanış VII” (2013: 10) şiirinde şair, güneşi ay yıldızın üzerine tuğ yapma istediğini dile getirerek kardeşlik ve evrensel barışa vurgu yapar. Ay yıldızın Türk bayrağını işaret ettiği düşünülürse güneşin de devrim bayrağını sembolize ettiği, şiirin bağlamıyla birlikte değerlendirildiğinde anlaşılmaktadır. Şairin “Haydi, Kalbini Fırlat!” (2013: 82), “Emri Veren Benim” (2013: 85) ve “Gözünüzü Düşmana Dikin” (2013: 90) şiirlerinde de devrim düşüncesi güneşle sembolleştirilerek anlatılır.

“Kendimi Çok Öldürdüm” şiirinde mücadelesini dile getiren Yılmaz Odabaşı, güneşe çıkmak için usul adımlar kullandığını ifade eder. Burada güneşle sembolleştirilen, refaha ermek ve devrim düşüncesi olarak okumak mümkündür: “Usul adımlar kullandım/güneşe çıkmak için./Yağmalandı ömrümün sığınakları./Uzaklara da gittim kendimi bulmak için.” (2021: 342).

Devrim düşüncesi sosyalist bir ütopya temeline dayansa da yakın geçmişteki örnekleri sebebiyle toplumcu gerçekçi şairlerde gerçekçiliği ağır basan bir düşünce olmuştur. En azından gelecek güzel günler fikri onların şiirlerine ilham kaynağı olduğu gibi halka da inanç ve umut aşılamıştır. Nâzım Hikmet’in “güneşin zaptı” ile sembolleştirdiği gelenek, toplumcu gerçekçi şiirin temel çizgisi hâline gelmiş, hemen hemen hepsi devrimi ve gelecek güzel günleri güneşle ifade etmiştir. 1980 Darbesi sonrası oluşturulan korku ikliminde devrim fikrinin yarattığı umut kırıldığı için bu kullanım seyrekleşse de günümüze dek varlığını sürdürmüştür.

3.1.4. Güneşin Çocukları: Devrimci

Toplumcu gerçekçi şairler için devrim fikri ne kadar önemliyse, bunu dile getiren ve bunun için mücadele eden insanlar da aynı değerde önem taşır. Devrimci adı altında birleştirilebilecek olan bu insanlar yalnızca meydanlarda slogan atan veya hapishanelerde grev yapanlardan ibaret değildir. Emeği sömürülen işçi ve köylü, eğitimi parayla satın alan öğrenci, çocuğu işkencelerde kaybedilen anne, zorunlu olarak savaşa gönderilen asker, grev veya miting gibi en temel hak ve özgürlükleri elinden alınan vatandaş gibi birçok kesim, toplumcu gerçekçi şairlerin dizelerine devrimci olarak yansır. Aynı zamanda onların bu mücadelesini kaleme alan ve bunun için özgürlüğünü feda eden

meslektaşları da toplumcu gerçekçi şairler için birer devrimcidirler. Devrimi güneş metaforuyla şiirlerine dâhil eden toplumcu gerçekçilere göre devrimci de güneş hamalı, güneş yolcusu, güneşin çocukları veya kimi özellikleriyle güneşle özdeşleştirilen bir kişilik olmuştur.

Devrimcilerin güneşin çocukları şeklinde tanımlanması mitik dönemlerden günümüze uzanan ifadelerden biridir. Arkaik çağlarda birçok coğrafyada otorite sahibi ya da üst sınıftan insanların güneşin soyundan geldiğine inanılır. Hindularda askerî kastın üyeleri “Surya-banlar” ve “Chandra-banlar”, yani Güneş’in Çocukları ve Ay’ın Çocukları olarak adlandırılırlar. İlk Mısır hanedanı “Auritler”in güneş ışığı anlamına gelen “Aur” kelimesinden dolayı Güneşin Çocukları oldukları söylenir. Yunanlılar arasında da “Heliadae” adıyla Güneşin Çocukları olan seçkin bir aile bulunur. Soyağaçlarını güneşten alan İnkalar kendilerini Güneşin Çocukları olarak tanımlarlar. Bu inanışların kökeninde Güneş’in bir zamanlar yeryüzünde yaşamış bir yarı tanrı olduğu inancı yatmaktadır (Olcott, 2023: 36-38). Arkaik dönemlerde Güneş tanrının dünyadaki yansımaları, soylarının güneşten geldiğine inanılan kutsal hanedanlar iken modern dönemde bu durum ideolojik bir ütopya için mücadele veren alt kesimlere dönüşmüştür. Çünkü modern dönemde ideoloji tanrıdan daha fazla önem taşıırken temel hak ve özgürlükler için mücadele etmek, bir hanedana mensup olmaktan daha kutsal kabul edilmektedir.

Toplumcu gerçekçi şairlerin şiirlerinde sıklıkla kullandıkları “Güneşin çocukları” ifadesinin arkaik ilham kaynaklarının yanı sıra sosyalist düşüncenin öncü metinleri de bu ifadenin edebiyata yerleşmesine katkı sağlamıştır. Bu doğrultuda toplumcu gerçekçi şairler için Tommaso Campanella’nın *Güneşin Ülkesi* ütopyası da Güneşin Çocukları ifadesinin ilham kaynaklarından sayılabilir. Çünkü *Güneşin Ülkesi*’nde Hristiyanlık öncesi natüralist bir deizm inancı hâkimdir ve güneş, tapınılan tanrının yalnızca yeryüzündeki alametidir. Fakat burada asıl önemli nokta, bu ütöpik eserde işlenen ülkenin komünist bir rejimle olan benzerliğidir. Aile dâhil mülkiyetin ve sosyal sınıfların hiçbir şekilde olmadığı, komün yaşamın hâkim olduğu eşitlikçi bir ülke olan *Güneşin Ülkesi*’nde (Firpo, 2011: 48-54) komünist rejime uymayacak tek ayrıntı inanç gibi görünmektedir. Bunun da deizm derecesinde, ritüellerden arınmış, neredeyse sembolik bir inanış olduğu düşünüldüğünde bu ütopyanın komünist rejim fikrine ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla *Güneşin Ülkesi*’nin yurttaşları da “Güneşin Çocukları”

ifadesiyle tanımlanabileceği gibi modern dönemde bu ifadenin devrimciye karşılık geldiği söylenebilir.

Nâzım Hikmet’in *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* şiirinde devrimci bir genç olan Benerci’nin gözlerinde mükemmel bir ışık olduğu, gözlerinin içine güneş vurduğu ifade edilir:

O ne?
Benerci yazı yazıyor ılık çalarak...
Dipdiri!
Teresin keyfi yerinde...
Ne mükemmel bir ışık var
beni gören gözlerinde.
Gözlerinin içine güneş vuruyor (2008: 295).

Başta Nâzım Hikmet olmak üzere toplumcu gerçekçi şairlerin gözlerini veya bakışlarını güneşle betimlediği kişilikler devrimciler yahut sevgililerdir. Bu güneş, devrimcilerde bilinç, aydınlık, lider, kahraman gibi siyasi bir anlama karşılık gelirken sevgilide aşk ve sevgiyi işaret edebilecek şekilde kullanılır. Şairin “Akdeniz’de Dolaşan Hayalet” (2008: 775) şiirinde kurşuna dizilen bir İtalyan neferinin güneşe sarıldığı ifade edilir. “Gazete Fotoğrafları Üstüne” (2008: 1703) şiirinde şair, bir hapishane atmosferini, darağaçlarında sallananları ve işkence edilen bir genci betimlerken güneşin gökte bir yara gibi açıldığından söz ederek bu atmosferdekilerin devrimci olduğunu çağrıştırmak ister. “Hürriyet Kavgası” (2008: 1788) şiirinde yarasını elinde bir güneş gibi taşıyan şehit, “Aydınlıkçılar” (2008: 2068) şiirinde güneşi kovalayanlar emekçi ve devrimciliğe karşılık gelecek şekilde yansıtılmıştır.

Hasan İzzettin Dinamo “Dolaşacaksın” şiirinde hakiki dostlarının elinin güneş parçası gibi yandığını ifade ederek devrimciliği güneşle birlikte kullanır:

Dolaşacaksın:
Delerek gözlerinle
Gökün ılık, mavi kristalini,
Sıkacaksın hakikî dostlarının
Birer güneş parçası
Gibi yanan elini! (1937: 70).

“Mutluluğun Şarkısı” (2000: 117) şiirinde ise şair, İlk Çağ’lardan geçtiğini anlatırken güneşte alınyazısını görmüştür. Burada Dinamo, devrimci olacağının doğmadan çok önce alınaya yazıldığını yine güneşle ifade etmeye çalışır.

Güneşin çocuğu tanımlamasını kullanan M. Niyazi Akıncıoğlu, “Hasbihal” şiirinde kendisini bir emekçi, bir devrimci olarak tarif eder. Güneşin çocuğu ve toprağın adamı olan şair, inançsızlığını da dile getirerek duasının toprağa olduğunu belirtir:

Öğrenmelisin sevdiğim,
Ve peşinen bilmelisin:
Alın-yazım benim
kurşun kalemle yazılmıştır.
Dilersem silerim, dilersem silmem.
Ben Güneşin çocuğu, ben toprağın adamı
hatim indirmedim, âhiret bilmem;
toprak kabul etsin duamı (1985: 94).

“Mev’ut Gün” (1985: 186) şiirinde ise ömrümüze güneşi taşıyan insanların artık dünyada olmadığı ifadesiyle devrimci veya kahramanlar çağrıştırılır.

Ömer Faruk Toprak “Sen Söyle Ceylan” şiirinde düşüncelerinin güneş altında aydınlık olduğunu ifade ederken aydın fikirli olmayı ve devrimciliği çağırır:

şimdi öğle vakti yaklaşacak gürültüsüzce
ağlayıp güldüğümüz umut ettiğimiz günler
belki habersizce inmiştir bulutlu bir göğün kasveti
perişan kumral saçlarına kedersiz çehrene
okuduğun kitap yarım ördüğün çorap yarım
ama düşüncelerimiz aydınlık güneş altında
şimdi ben asfalt yoldayım selam veriyorum dostlara (1983: 122-123).

Attilâ İlhan’ın bestelenmiş şiiri “Lili Marlen”de İkinci Dünya Savaşı atmosferinde hürriyet için savaşıyan bir askere güneşbaht olması duası edilir: “duadır/güneşbaht olası cıvan oğlum/hürriyet için dipçik tutan el dert görmesin” (1993: 171). Toplumcu gerçekçi şairlere göre toplumun hürriyeti için mücadele veren her birey devrimci niteliği taşıdığı için şair askeri de bu bağlamda işlemiştir.

“Güneş Çocukları” şiirinde Suat Taşer, şiirin adından da anlaşılacağı üzere emekçi çocukların yaşamından söz eder. Alınlarını güneşe dayayıp uzağa bakmalarıyla onların umutlarına değinen şair, tarlada doğup tarlada ölmelerinin güneşin çocuklarının kaderi olduğunu ifade ederek onların emekçiliğini öne çıkarır:

Hani o günler:
Ki bir duvarın duldasına oturup
Esmer alınlarımızı güneşe dayar,
Uzaklara bakardık
Uzun uzun...
(...)
Tarlada doğup, tarlada ölmek
Gülmek isteyip de gülememek,
Güneş çocuklarının tek nasibidir, derdik
Bunu bilir, bunu söyledik
Ve sildik o “ŞEHRİ” topraktan (2021: 29).

“Ateş Kes” (2021: 95-96) şiirinde ise şair, hürriyete seslenerek onu ana rahminden beri tanıdığını ve geçmişi de geleceği de onun huzurunda düşündüğünü söyler. Burada

şairin doğduktan hemen sonra güneşin aydınlık dünyasına girdiğini ifade etmesi, şiirin bağlamına bakıldığında bilince, aydınlık düşüncelere ve devrimciliğe işaret eder.

İlhami Bekir “Masal” şiirinde doğduğu memleketi tarif ederken güneşe en yakın toprak olarak niteler ve devrimci ruhunun doğuştan geldiğini ifade etmeye çalışır:

Doğmuşum ünvandan âzade
Doğmuşum burdan çok uzakta
Güneşe en yakın toprakta
Sallanmışım tahta beşikte
Uyutulmuşum serinlikte
Hasır üstünde yürümüşüm (t.y.: 197).

Toplumcu gerçekçi şairlerden güneşin çocukları ifadesine başvuran bir diğer isim Hasan Hüseyin Korkmazgil’dir. “Ağlasun Ay Şafağı” şiirinde “küçükasya” adıyla söz ettiği Anadolu’yu imbikten geçirip yayla memelerinden sağarak güneşin çocuklarına içirme fikrini dile getirir:

küçükasya, küçükasya
bükük boyun
kanlı gömlek
koca şaşkınlık!
dibek dibek dövüp seni
elek elek elemeli
geçirmeli imbikten
sağıp seni çiçek çiçek
yayla memelerinden
içirmeli güneşin çocuklarına (2018: 101).

Şairin buradaki güneşin çocuğu tabiri emekçi ve dolayısıyla köylüyle birlikte devrimci anlamına gelecek şekilde de düşünülebilir. Aynı şiirin devamında Korkmazgil, annesinden söz ederken onun doğanların güneşe koştüğünü ve ölenlerin güneşe karıştığını bildiğini ifade ederken yine devrimciliği çağırıştırır (2018: 245). Şair “Ben Büyük Sevdim” (2020: 37) şiirinde kendisini yükü ateş olan bir güneş hamalı olarak tanımlarken hem emekçi hem de devrimci kişiliğini anlatmaya çalışır. “Petrol ve Peygamber” (1984a: 225) şiirinde eşkıyaları tarif eden şair, onların güneşin arkasında bir yerlere sessizce gittiklerini tarif ederek devrimci profili çizer. “Bizim Oraların Kadınları” (1994c: 95) şiirinde ise doğan çocukların boylarının güneşe karış karış ölçüldüğü benzetmesiyle mücadeleci çocukların yetiştirildiği tarif edilir.

Can Yücel “1 Ağustos 1981” adlı iki dizelik şiirinde güneşi kişileştirerek tutuklandığını ifade ederken siyasi suçlu çağrışımı yapılır: “Güneşin tutuklandığı gün/Hem de bayram arifesi” (C. Yücel, 1998b: 95). Benzer bir kişileştirme sembolik bir

anlatıma sahip “İnsan Resmi” (C. Yücel, 1999a: 87) şiirinde de geçerlidir ve buradaki bağlamla işaret edilen güneşin devrimci olarak okunabilmesi mümkündür.

Kemal Özer’in “Analar” şiirinde devrimciler değil, onları doğuran analar güneşle anılmıştır. Anaların yeni oğullar için mayalanmış yürekleri her daim doğurmaya hazırdır: “Ve nerdeyse doğacak olan güneşe benzer/bir dirim ışığı yüzlerinde/yeniden doğurmaya hazır cömertçe/yeni oğullar için mayalanmış yürekleri.” (K. Özer, 2000a: 215).

“Söylence” şiirinde hırçın yoldaşlarından söz eden Hidayet Karakuş, onların güneşle seviştiğini ifade ederek devrimci kişiliklerine atıfta bulunur:

sözcükler yanar söner çevrende
seslerine mermiler taktığım çiçekler
benim hırçın yoldaşlarım
sevişirken güneşle kalbinin geniş yatağında
çığlık çığlığa bulurum seni
bir nehrin rüyasıyla büyümüş çocuklar kadar (1994: 46).

Şairin “Çıngırak” (1994: 19) şiirinde kişileştirilmiş olan güneşin kendisi bir devrimci olarak ele alınır ve geciktiğinde sorguya takılmış olduğu ifade edilir. “2. Düş” (1979: 40) şiirinde ise ağzı güneşli adamların çoğaldığı söylenerek devrimciliğe işaret edilir.

Kemal Burckay “Bekçi” şiirinde kendisini hiç eskimeyen bir güneş bekçisi olarak tanımlarken devrimciliğiyle birlikte emekçiliğe de işaret eder:

Karlı ve don tutmuş sokakta
Sıcak bir somunu taşıyorlar hep birden
Evlerini seviyorlar hep birden
Çatılar soluk bir resim
Çatılar eski gökyüzüm benim
Ben güneşe bekçiyim hiç eskimeyen (1967: 24).

“Güneşi Sen Çekeceksin Buluttan” şiirinde güneşi önce umut benzetmesiyle ele alan Ahmet Telli, ardından güneşi buluttan çekeceğini söylediği okuruna devrim için mücadele edecek ve onu gerçekleştirecek kişinin kendisi olduğunu hatırlatır:

Yitirilince güneş
esmer bir bulutun gölgesinde
hayata kulak ver
deniyor seni
yeni bir iklimde
(...)
Yitirilince güneş
esmer bir bulutun bölgesinde
düşmesin yüreğine
hüznün bakır çalığına dönen sancısı
güneşi sen çekeceksin buluttan
hayatı sen yeşerteceksin
unutma (2021: 665, 666).

Eray Canberk “Bindokuzyüz kırktan Kalma Bir Çocuk” şiirinde devrimcileri umutları ağır ağır güneşe uzanan dal gibi çocuklar olarak tarif eder: “yılğın adamlar değil dal gibi çocuklardır/gelecek savaşımlara bağladığı umutlar/bir güneşe uzanır gizlice ağır ağır/her biri bir başka çiçek açan kuytuluklar” (1979: 22). Şairin “Yaşamayı Göze Almak” 1979: 9) şiirinde de yaralı bir kızıl kuş gibi düşen güneş devrimcilikle ilişkilendirilerek verilmiştir.

Özkan Mert “İrgatçıoğlu Atçalı Kel Mehmet Destanı” şiirinde bir halk kahramanı olarak anlatılan Cennet Ali’nin güneşi terkisine atıp kaçırdığı ifadeleriyle devrimci ruhu betimlenir:

IV. Murad’ın fermanlısı
halkın Dermanlısı
Cennet Ali’nin
nasıl atıp güneşi
atının terkisine
nasıl kaçırdığını,
nasıl geceleyin
yıldızları
birer kurşunla
düşürdüğünü
tek tek... (2009b: 9).

“Köyünü Bırakanın Ağdı” şiirinde ölenlerden söz eden Sennur Sezer, onların güneşle kır lalelerine döndüğünü söyleyerek destansı bir atmosfer yaratır ve devrimcilerin ölümsüz olduğunu, öldükten sonra yeryüzünde yaşamaya devam ettiklerini vurgular:

Gördüm
Bilirim
Gülümser cefayla ölenler
Yüktür cesetleri cellatlarına
Ve sevdiklerinden uzak
Mezarsız gömülenler
Gözleri yarı örtük
Güneşle dönerler
Kır lalelerine (2009: 24).

Şair, Lenin ve Şeyh Bedrettin gibi toplumcu gerçekçiler için sembol isimleri andığı “Bir Su Akar Gündüz Gece” (1977: 13) şiirinde yine bir devrimcinin ölümünü alnında büyüyen güneşle tarif eder. “Ceriha ile Zahmet” (1977: 77) adlı sembolik bir hikâyeden oluşan şiirinde güneşi yakalamaya çalışan çocukların güneşin yüreklerinde olduğunu keşfetmeleri anlatılır. “Kuş Ağdı” (2014: 30) şiirinde ise güneşin uyanmamasıyla yine olumsuz bir atmosferde devrimci mücadele aktarılır:

Afşar Timuçin’in “Bıçak Sırtında” şiirinde güneşi kurtarmaya dair bir öğüt mevcuttur. Sembolik bir anlatım içeren şiirde devrimci bir düşünceyle Timuçin, güneşi

kurtarmak istemeyene karanlıkların yıldız vermeyeceğini ifade ederek mücadelenin önemine değinir: “Tepeden tırnağa zincirlerle kilitlenen/Bu bir tutsak kavgasıdır sonu barut kokulu/Gündüz açan güneşleri kurtarmak istemezsen/Karanlıklar sana vermez yıldızlar çokluğunu” (2003b: 23). “Çocuk Masalı” (2003a: 35) şiirinde güneşi özleyen bir çocuğun güneşin battığı yere gittiğini devrimciliği çağrıştıracak anlatımla ifade eder. “Rüzgâra Koşan Çocuk” (2014: 25) şiirinde ise çocuğa güneşi bulana kadar serüvenin bitmeyeceği, kendini yokluklara hazırlaması gerektiği tembihlenir.

1993 Madımak Olayları’nda yitirdiğimiz toplumcu gerçekçi şairlerden biri olan Behçet Aysan, “Ateşçi” şiirinde devrimciliğini ateşi küremek ve güneşi tutmak metaforlarıyla tarif eder:

ateş kürerim ateş

geçmek için
karanlıktan

geçgeniş bir güneşi
tutmak için

ellerim yanmadan (2019: 45).

Benzer bir ifadenin geçtiği “Aç Kuşlar” (2019: 22) şiirinde ise şair, emekçileri işlerken onların güneşi bakır bir kap gibi kalayladığını ifade ederek devrim fikirlerini ve umutlarını diri tuttuklarını göstermeye çalışır.

Tahir Abacı’nın “İstanbul, Yurtsuzlar Başkenti” şiirinde güneşli yüzler şeklinde tanımlanan dostlarını devrimci olarak okuyabilmek mümkündür:

Öğleden sonra. Gar

O yöne tren yok

Sanki o yöne tren varmış

Orada ışıklı dostlar güneşli yüzler barınmış da

İşte saati değilmiş gibi bir duygu (1994: 72).

Ali Yüce “Kuyruk Acısı” şiirinde kendisini güneşin ve devrimin soktuğunu söyleyerek devrimci kimliğini sıradışı bir benzetmeyle ele alır. Güneşin sokmasıyla bilinçlenme, devrim bilinci edinme gibi ifadeler çağrıştırılmaya çalışılmıştır:

Baaa dedi

Bağırdı karanlık

Beni güneş soktu

Baaa

Bööö dedi

Böğürdü zindan

Beni devrim soktu

Böö (1976: 78).

Aydın Hatipoğlu, devrimcileri anlattığı “Delikan” şiirinde güneşin taze kanından yansıdığını ifade ederek devrimci kişiliğini tasvir eder. Bu sırada güneşle ay da yine Marksistler için sembol bir renk olan kırmızıyla ele alınır:

Bağımlıyız
Gülmesini unutmuş insanların
Çıgıllıkları yırtıyor hazzın duvarlarını
Yiğitler doğrulup kavgaya durmuş
Terimin benim olan ürününü
Çan seslerine karışan soluğum devşiriyor
Yansıyor al güneş taze kanımdan
Kanım yayılıyor
Kırmızı bir güneş
Kırmızı bir ay vuruyor çıplak bir pencereye (1973: 42-43).

Şairin “Dilleşmek” (2003: 67) şiirinde güneşe koşan yağız çocuklar benzetmesiyle mücadeleciler gençlere değinilir.

Ahmet Özer, Ceyhun Atuf Kansu için yazdığı “Kansu” şiirinde şairi güneş sofrasında kadeh kaldıran bir dava adamı olarak ele alırken onun devrimci tarafına işaret eder:

elli dokuz yaşında
elveda dünya diyen
kızamuk ağtının şairi.
dünyanın bütün çiçekleriyle
güneş sofrasında kadeh kaldıran
kansu/bozkırın solmayan gülü (A. Özer, 1998: 87).

“O Kelime” (A. Özer, 2000: 100) şiirinde ise şair, güneşlere götürüldüğünü söyleyerek bu defa kendi kişiliğini tarif eder.

Adnan Yücel “Toroslarla Söyleşi” şiirinde kendi devrimciliğini şehirler güneşi çiselemekle tarif eder: “Doruklarında bulut doluyor kadehlere/Sesime yıldırımlar çıldırıyor/Güneşi çiseliyorum yeşil şehirler/Adıma kar üstünde şafak diyorlar” (A. Yücel, 1998: 48). Şair “Ölümün Adı Zafer” (A. Yücel, 1998: 75) şiirinde Urla’dan gelen bir yolcunun güneşin kapısını araladığını ve yıldızların yepyeni bir destana başladığını söyleyerek bu kişiyi devrimci bir atmosferde yansıtır.

Ahmet Erhan “Dolunay” şiirinde dolunayda vurulan devrimciyi güneşin akranı olarak tarif eder:

Dolunayda vurdular onu
Kuru dere yatağında
Sabaha kadar uludu çakallar

Kasabada kısık bir radyo sesi

Yetimdi, yalnız ve devrimci
Otuz kanatlı bir son anka
İndiremediler gökyüzüne çaktılar
Kasabada cıvık bir balçık sesi

Dolunayda vurdular onu
Güneşin akrasıydı oysa... (2014b: 557).

Şiirde bir diğer dikkat çekici unsur, şairin bu devrimciyi aynı zamanda güneşin de sembollerinden biri olan Anka kuşuna benzetmesidir. Erhan, “Güzelleme” (2014b: 86) şiirinde kendisini yüzünü güneşle değiştiren adam olarak tanımlarken devrimci kişiliğini yansıtmaya çalışır.

Şükrü Erbaş “Zaman... Geçerek” şiirinde devrimcileri yüzünü güneşe tutmuş uzun adamlar olarak niteler:

Bir maviden bir siyaha geçerek ZAMAN
Geçerek bir çocuk teninden yaşlı uçuk bir deriye
Dokunup durgun yüreğine büyük suların
Bin bir rüzgârla bir dinmez akışa geçerek
Geçerek kirpikleri ve düşleri arasından
Yüzünü güneşe tutmuş uzun adamların
Yağmurlardan yazlardan parklardan geçerek
Uçarı giysiler içinde telaşlı titrek
Kâküllerden gamzelerden alın çizgilerinden
Geçerek günlerin iğdiş ilişkilerinden... (2014a: 139).

Şairin devrimcileri uzun adam şeklinde betimlemesi, devrimcilerin Türkiye’deki sembol isimlerinden Deniz Gezmiş’i çağrıştırır.

Nevzat Çelik, annesine seslendiği “Ana” şiirinde kendisini güneşe çiçek taşıyan olarak tarif eder ve bunun için ödüllendirilmeyeceğini söyleyerek annesini teselli etmeye çalışır:

alyanaklı bal dudaklı
bir gelin veremedim diye kızma bana
sencileyin ak umutlarına
ben hiç kara çizmedim
hiç kara çizmedim
ben çiçek taşıdım güneşe
ben çiçek taşıdım diye güneşe
kuşkusuz
çiçekten bir halka
takmayacaklar boynuma
biliyor
ve ağlamamı istemiyorum
ana
sen koskoca bir çınar
ben çınardan düşen yaprak
bak
dalında güneş
kökünde toprak var
kökünde
binlerce oğul

binlerce umut
duraksız doğup yeşerecek
ne mutlu sana
ANA (1987a: 9-10).

Şairin mahkûmiyet zamanları düşünüldüğünde şiirdeki bu benzetmeleri anlaşılır olmaktadır. Kendisini güneşle tanımlayan şair, annesini de dalında güneş olan bir çınar olarak betimlemiştir. Çelik'in "Onlar İçin Birkaç Şey" (1987a: 23) şiirinde "bizim çocuklar" şeklinde tanımladığı devrimciler, güneşin altın bahçesine koşturmakla ele alınır. Hasan Hüseyin Korkmazgil'e seslenilen "Elma" (1987a: 98) şiirinde şair, Korkmazgil'i onun şiirine de ithafen ülkenin "temmuz güneşi" olarak tarif eder. "Güneş Gibi" (1987b: 13) şiirinde ise Çelik'e göre düşülecekse güneş gibi düşülmeli, ardında binlerce yıldız bırakılmalıdır. Güneş metaforuyla devrimciyi işaret eden şair, yıldızlarla devrimcilerin etkilediği veya örgütlediği gençlere işaret eder.

Salih Bolat "Gece Tanıklığı" şiirinde ışığın hesabını tutan hasat çocukları şeklinde nitelendirdiği devrimcilerin güneşi taşıyacaklarını ifade eder: "gece ölümlerin sesini böldüğünde/umutsuzca ekilmiş buğday toprağını ittiğinde/ellerinde bir anıyı taşır gibi taşıyacaklar güneşi/ışığın hesabını tutan hasat çocukları." (2020: 196). "Kilikya" (2020: 68) şiirinde şair kavgalardan dönen ve genç ölümlerin anısını taşıyan bir devrimcinin parmaklarının güneşe batmış olduğunu söyler. Şairin "Orada" (2020: 307) ve "Suluboya Resimler" (2020: 364) şiirlerinde de güneş, devrimci veya emekçi kişiliği işaret edecek biçimde kullanılmıştır.

"Ateş Hırsızları Söylencesi" şiirinde Emirhan Oğuz, kendisini ateş yollarında ölüm yolcusu olarak nitelerken şiirlerine güneş arsızız adını verdiğini bir mücadele bağlamında ele alır: "ama umut yuvaya döner ve gecikmiş evlât gibi basarlar bağrılarına/sararmış sayfalara büyük harflerle yazdım dağıttım en ücra köşelere/umut yuvaya döner, güneş arsızız diye adlar koydum şiirlere/(...)/ateş yollarında ölüm yolcusuyum, güneş arsızız diye adlar koydum şiirlere" (2018: 95, 98).

Ali Asker Barut'un bir annenin feryadının konu alındığı "Kaç Eylül" şiirinde devrimci oğul, omzunun arasında güneşin külü sönen bir kişilik olarak tarif edilir:

İki omzunun arasında,
Sönmüş güneşin külü –
Ah ki kararttılar, diyor
İnciyi istirdiyenin içinde.
Her yaprakla biraz,
Ben de sararıyorum
Kaç eylüdür oğluyla yeniden
Yeniden asılan bir annenin sözleri (1992: 84).

Şiirde annenin sözlerinden ve şiirin adından da anlaşılacağı üzere 12 Eylül darbesinde asılan devrimci gencin serüveni anlatılmıştır.

Yılmaz Odabaşı “Buğulu Atlas” şiirinde devrimcileri güneşe sataşan adamlar olarak tanımlarken onların yiğitliğine gönderme yapar:

Yaşamı hiç bilmeden ölümü ezberleyen
badem gözlü, sıtmalı çocuklardan;
yazgısı uçurum çocuklardan...

Zarif Dicle’de ve asi Fırat’ta,
sıska keleklerde, kıl çadırlarda
güneşe sataşan adamlardan (2021: 318).

Toplumcu gerçekçi şairlerin şiirlerinde devrimciler, yalnızca sol ideoloji için slogan atan kişilikler değil, temel hak ve özgürlükler için, sömürüye karşı mücadele eden kesimlerdir. Bu bağlamda devrimcileri güneşle ele alan şairler, onları güneşle ilişkilendirdikleri fiziksel veya kişilik özellikleriyle betimledikleri gibi güneşi taşıyan, güneşe giden veya güneşe sataşanlar gibi ifadelerle de yansıtmışlardır. Güneşle sembolleştirilen devrimin yolcuları da ona benzeyecek niteliklerle donatılmış ve onun gibi aydınlık bir kimlik taşıyan insanlar olarak tasavvur edilmişlerdir.

3.1.5. Dayan Kitap ile Dayan İş ile: Direniş

Direniş ve mücadele Marksist görüşün temelinde yatan kavramlardan olduğu için toplumcu gerçekçi şiirin de iskeletini oluşturur. Yaşamın ve iktidarın sunduğu şartlar insanı direnişe ve mücadeleye zorlarken bir de fikirlerinden ve şiirlerinden dolayı yargılanmaları, direniş düşüncesinin şiirlerde öne çıkan unsurlardan biri olmasına yol açmıştır. Hayata, devlete, kolluk kuvvetlerine, sömürüye ve zulme karşı, hem siyasi hem de toplumsal anlamda direniş, şiirlerde bu bağlamda işlenen örneklerdir.

Toplumcu gerçekçi şairlerin beslendiği Türkiye tarihindeki direniş örneklerinin başında, bir halk mücadelesi olarak gördükleri Kurtuluş Savaşı gelir. İşgallere ve zorlu koşullara rağmen mücadele etmekten vazgeçmeyen ve dövüşmekten çekinmeyen halkın sayesinde emperyalist güçler kışkırtılmış ve cumhuriyet kurulmuştur. Böyle büyük bir halk direnişi ve bu direnişin de zaferle sonuçlanması, Türkiye tarihinde hâlen görülmemiş bir olay olduğu için özellikle Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı şairlerinin bu anlamda ilham aldıkları bir mücadeledir.

1960 Kuşağı ve sonrası için ilham kaynağı olan direniş örnekleri ise 1960-1980 arası ve 1980 Darbesi dönemi gerçekleşen toplumsal ve siyasi hareketler, öğrenci

olayları, sol örgütler, grevler ve idamlardır. Özellikle 1960-1980 arası siyasi ve toplumsal gerilim zirveye ulaşmış, toplumcu gerçekçi anlayışı benimseyen şair sayısı da bu dönemde artmıştır. 1963 yılında İstinye'deki Kavel Kablo Fabrikası'nın beş günlük oturma eylemiyle başlayan grevinin 4 Mart'ta işçi isteklerinin kabul edilmesiyle son bulması, Hasan Hüseyin Korkmazgil tarafından adına kitap yazılmasına yol açar. Aynı dönemde sendikalarla işveren arasındaki anlaşmazlık sebebiyle önce Sungurlar Kazan fabrikasında, ardından Paşabahçe fabrikasında 2200 işçi grev yapar. Türkiye'de bağımsızlık talebinin en kitlesel biçimde dile getirildiği bu dönem, 1971 yılına kadar grevler, işyeri işgalleri ve işçi hareketleriyle sürer. 12 Mart Muhtırası'nın ardından idam edilen devrimci gençler, sağ-sol çatışmalarında ölen aydınlar ve güvenlik güçleriyle hükûmete güveni kalmayan işçi mahallelerinde kurulan savunma birimleri, toplumcu gerçekçiler için direniş timsalleri olurlar. 1980 Darbesiyle birlikte bu kitlesel direniş ve mücadele, hapishanelerdeki birkaç olay haricinde bireysel mücadeleye dönüşür (Sezer, 2008: 37-85).

Toplumcu gerçekçi şairler için direniş, güneş gibi olmak, güneşle yan yana olmak şeklinde ifade edilirken kimi zaman da dik durmak çağrışımlıyla güneşe karşı durmakla da direnişi karşılayabilecek şekilde kullanılır. M. Niyazi Akıncıoğlu “Altındağ” şiirinde Altındağ’ı dosta düşmana karşı elinde bayrakla tarif eder. Evlerinin ise güneşe karşı olduğunu ifade ederek dik duruşa ve direnişe işaret eder: “Altındağ evleri tenekelidir,/Duvarları kerpiç, güneşe karşı/Bayrağı tutan el, Altındağ’ın elidir/Dosta ve düşmana inat içindir.” (1985: 40).

“Mutluluk Türküsü” şiirinde sevgilisine seslenen A. Kadir, güneş gibi içeri girip kavga gibi dışarı çıkmakla direnişe işaret eder. Aynı zamanda şiirin genel bağlamında da hâkim tema direniştir:

seninle açmak çocuklara bahçeleri,
ısınmak seninle sığağında bilincin,
girmek güneş gibi içeri, çıkmak kavga gibi dışarı,
çıkarmak ekmeğimizi taştan seninle,
bütünlemek seninle gözümüzün nurunu, bileğimizin
gücünü, alnımızın terini (2014: 229).

Enver Gökçe “Bir Alıp Satıcı Gönül” şiirinde başının güneşe düştüğünü ve yanmayı öğrendiğini söyleyerek bilinçlenmeye ve direnişe işaret eder: “Ah... bir alıp satıcı gönlüm var gezer çarşı çarşı,/Başım güneşe düşmüş yanmayı öğrenir./Nolur böyle duradursun cama güneşe karşı,/Gönül heryerde bir kardeşim güzel heryerde bir...” (1983:

37). Şairin “39 Harbi” (1983: 60) şiirinde güneşe selâm durmak bu defa direnişle ilişkili olarak verilmiştir.

“Bıçakçı Süleyman” şiirinde Ömer Faruk Toprak’ın güneşle ilişkilendirdiği direnişte bir emekçi vardır. Güneşe bakmış kadar yorgun görünen Bıçakçı Süleyman’ın bu yorgunluğu hayat şartlarına karşı olan direnişinden gelir:

Mendilinde iki okka ekmek
Düşerdi evinin çamurlu yollarına.
Elini alnına siper ederek,
Güneşe bakmış kadar,
Yorgun görüldüğü halde,
Bahtiyarlığını bölüştüğü insanlara
Gözlerinin donukluğunu göstermezdi (1983: 50).

Arif Damar “Sarmaşık” şiirinde kendisini arsız bir sarmaşık olarak tanımlarken güz geldiğinde diğer bütün yaprakların döküleceğini, oysa kendi yapraklarına güneşin vurduğunu ifade eder:

Arsız bir sarmaşık gibiyim
Taa çocukluğumdan
Bin bir düşe
Umuda
Sıkı sarılan
Güzde bütün yapraklar
Sarardıkları zaman
- Hemen dökülecekler -
Benimkiler güneş vurmuş
Kızıl bakırdan (2007: 425).

Gerçekte güneşin vurduğu yaprak sararıp dökülecekken şair bunu tersine çevirerek sağlamlıkla ilişkilendirmiştir. Çünkü güneşin vurması şaire göre olumsuz değildir ve güneşle beslenmiş ve daha da sağlamlaşmış anlamına gelmektedir. “Hepsinden” (2007: 53) şiirinde güneşli yol ifadesiyle bu defa direniş çağrıştırılır. Olumsuz bir atmosfer barındıran “Konuşma” (2007: 199) şiirinde gözlerine zindan karanlığı kaçtığını söyleyen şair, kırk yıl güneşe bakması gerektiğini ifade ederek direnişten ve mücadeleden uzak kalışına vurgu yapar. “Kar” (2007: 311-312) şiirinde de batmayan güneşle direniş işaret edilmiştir.

“Ç Koçaklaması” şiirinde destansı bir atmosferde güneşi ele alan Attilâ İlhan, Selçuk çobanlarının çatal mızraklarıyla güneşi kaldırdığını söyleyerek başkaldırıya işaret eder. Ardından kaskatı güneşi dişleyip güldükleri benzetmesiyle direniş ele alınır:

kaç güneş kaldırır haydalayarak
çatal mızraklarıyla selçuk çobanları
sırçadan kaç güneş çırılçıplak

kıvılcım döker demir sakalları
iç asya'dan daha oymaklar gelir
iki bin beş yüz altı bin beş yüz çadır
çırallı bir kubbe tastamam çatılır
(...)
her sefer bir uçmak bağışlar sesleri
buruk ahlatlı ayvalı acı turunçlu
güneşi kaskatı dişleyip gülerler
bıçakla kesemezsin kalın bir yoğurt çalarlar
yaban balı dinlendirir dövme bakraçları (2011: 57, 58).

“Heyamol” (1993: 194) şiirinde ise şair güneşli suların yanması tabiriyle direniş çağrışımı yapar.

“Eski Şarkılardan Yeni Nağmeler” şiirinde mezarlıkta yeşermekten söz eden Suat Taşer, güneşin yine doğacağını söyleyerek direnişe dikkat çeker:

Ben mezarlıkta yeşerince
güneş gene doğacak
ben bulutlara karışınca
yağmur gene yağacak
Karanfil gene karanfil
erkekse erkek dişiye dişi
gel gör ki
zulmü ve ihaneti yok etmek
kâbil değil (2021: 384).

“Doğduğum Yer” (2021: 30) şiirinde ise güneşin kendisini daha doğar doğmaz yaktığını söyleyerek bilinçlenmeye ve mücadeleye işaret eder.

Nevzat Üstün “Kanlı Cuma” şiirinde kendi saklı güneşlerini indirmekten söz ederken bunu direnişle eşleştirecek bir bağlamda kullanır:

Tutup güneşleri indiriyorum benim saklı güneşlerimi
Sınırsız ağırlıksız
Sizi yaşıyorum
Sizi ölüyorum
Büyük güçlü bir yaşama oluyorsunuz ölmekte (1968: 142).

“Ağa Takılan Ses” (1968: 152) şiirinde şair, güneşlerle top oynadığını, yeryüzünün bundan dolayı ısıdığını ifade ederek mücadelesini dile getirir. “Ölümler” (1968: 260) şiirinde ise ekmek, iş ve özgürlük için ölenlerin üzerine güneş doğar.

Direnişin ve başkaldırının şairi olarak bilinen toplumcu gerçekçi şairlerden Hasan Hüseyin Korkmazgil “Benim Şiirim” adlı poetik şiirinde kendi şiirini “güneşe apaçık” şeklinde tanımlar. Bu tanımı alını terli ırgatlarla, elleri harçlı ustalarla ve trendeki askerle betimleyerek şiirinin direniş ve mücadele içerdiğine dikkat çekmeye çalışır:

benim şiirim apaçıktır güneşe
dirgenini kaldırmış genç bir ırgat gibi terlidir alını
bak ki bir inek gelip girmiş yeşilin kıyısından tabloya
(...)

benim şiirim apaçıktır güneşe
harçlı ellerini siler bak ki bir yapı ustası dizelerime
bir adam bir adamı vuruverir bak ki köşebaşında
bir kavak kurur kıraçta bir kayısı erken sararır
(...)
benim şiirim apaçıktır güneşe
tren pencerelerinde sigara tüttürür gibidir askerler dizelerimde (1984a: 63-64).

“Kerpiç Adam” (1984a: 280) şiirinde bir emekçi olan kerpiç adamın işinin güneşi tırnakla kazımak ve geceyi kanla aydınlatmak olduğu ifade edilir. “Şükrü Baba Açıklaması” (1977: 96) şiirinde bir direniş bağlamında güneşi selamlamaktan söz edilir. “Tutanak” (1993: 56-57) şiirinde acıların büyük ustalarının güneşten baktığı tarif edilerek mücadele göndermesi yapılır. “Alacakaranlıkta Kimlik” (1993: 86) şiirinde yangın yerlerinde güneşe karşı öfkeyle gülenlerle bir direniş anlatılmaya çalışılır. Şairin “O Ateşler Orda Uzak” (1993: 67) ve “Ağlasun Ay Şafağı” (2018: 44, 67, 105, 108, 223) şiirlerinde de farklı bağlamlarda direniş ve mücadele güneşle sembolize edilmiştir.

Can Yücel’in “1972 Yazı” şiirinde sembolik bir anlatımla dönemin atmosferinden söz edilir. Şairin sevgi ve öfke hamalları olarak adlandırdığı devrimciler, güneş bombalarını ve yıldız kitaplarını taşımalarıyla bir direniş bağlamında yansıtılır:

Güneş bombalarını,
Yıldız kitaplarını
Ve kurşundan ağır, kurşundan vahim yüreklerini
Gık demeden taşıyan
O Sevgi ve Öfke Hamallarını
Kendi ecel terlerimle terliyorum
Damarları varisli ve mermer bir masanın başında... (C. Yücel, 1997a: 33).

“Şiir-Şair-Dünya” (C. Yücel, 1998a: 37) şiirinde şiirin “güneş güneş” sözlerle bir terleme olduğu söylenerek onun mücadele ürünü olduğu anlatılmaya çalışılır. “Gezi Notları” (C. Yücel, 1997b: 26) şiirinde ise yine sembolik bir anlatımla güneşin göğertilip göğe dikilmesiyle direniş çağrışımı yapılır.

İsmet Özel “Aynı Adam” şiirinde güneşin safi sinirden doğduğu ifadesiyle direnişe ve mücadeleye işaret eder. Şiirin ilerleyen dizelerinde hayatın bir direniş oluşuna örnekler verilir:

Aynı adam Ekim günlerinden beri gümbür gümbür gelirim
teneke damların üstüne safi sinirden doğan güneş
portakallar fırlatarak parlıyor benim adımlarımla
anladım neden yorgunluk
gülümserlik getiriyor insana
hayatın bana başat
bana avrat oluşunu öğrendim
işçiler bunu kurşunlanarak öğrendi
on beşinde bir arkadaş

inancını savunurken yargıca
anladı bulana durula akmakta olan şeyi.
Yürüyorum (2005: 116).

Şairin direniş bağlamında ele alınan “Mazot” (2005: 146) şiirinde de devrimcinin elinin bin çeşit güneşle ovulması gerektiği ifadesiyle direniş çağrışımı yapılır.

“Gece Çiftçi” şiirinde Mehmet Başaran, çiftçiye kara güneşler altında karanlığı sürmekle ele alarak onun zorlu şartlarla olan mücadelesine değinir:

Gece diyorsunuz siz ama değil
Yeni sürülmüş toprağın karanlığı
O böyle otsu otsu sürünen
Köylere tarlalara döndüren bizi
Bakmıyan düşüncede açılan çukurlara
Derinleşmesine suskunluğun kıtalarda
Korkulacak bir şey yok
Karanlığı sürüyor olmalı biri
Kara güneşler altında (1994: 41).

Necati Cumalı “İsrail Notları” şiirinde bir savaş atmosferinde askerleri güneşin topçuları metaforuyla ele alarak bir direniş bağlamı oluşturur:

Bu ne güzel savaş
Işıktan güllerleriyle her sabah
Güneşin topçuları ateş açan
Yeşilin piyadeleri
İlerleyen kumlarda
Her gün bir adım daha (1991: 198).

Kemal Özer madencileri ele aldığı “Zonguldak” şiirinde onların susmak bilmeyen bir yeraltı güneşiyle geldiklerinden söz ederek zorlu mücadelelerini yansıtmaya çalışır: “Yerin derinliklerinden geldiler, ellerinde/susmak bilmeyen bir yeraltı güneşiyle, ne kadar/diplere bastırılsa o kadar boğulmak bilmez yankısıyla/yüreklerinin.” (K. Özer, 2000b: 303).

Hidayet Karakuş’un “Sarı Yazma Türküsü” şiirinde yaşamın devam etmesi güneşin ayakta olmasıyla ilişkilendirilerek güneş var olduğu müddetçe mücadelenin devam ettiğine işaret edilir:

uyanırlar ki
daha ölmemişler
güneş ayakta yaşam sürüyor
onsekizine inerler
yetmişinden
sokaklar dallanır
balkonlar çiçek açar (1979: 33).

Kemal Burkay, “Ben Geliyorum” şiirinde açlıktan ve tutsaklıktan geldiğini ifade ederek gözlerinde güneşin varlığını, mücadele tutkusunu çağrıştıracak şekilde kullanır:

Ben geliyorum
Açlıktan ve tutsaklıktan
İçimde biriken çağlarla geliyorum
Kulaklarımda cehennem gecelerinin uğultusu
Gözlerimde güneş
Gözlerimde herşeyi yenibaştan kurmanın tutkusu (1967: 60).

“Öcü” (1975: 9) şiirinde ise şair, yüreğini güneşlerde pişirdiğini ifade ederek direnişçi ruhunu tarif eder.

Yaşar Miraç, 1969 yılında öldürülen ODTÜ öğrencisi Taylan Özgür (Sezer, 2008: 57) için yazdığı “Taylan Özgür’ün Babası” şiirinde onun babasına seslenir: “baba senin sesini/yitirmedim gül yaptım/güneşli alanlarda/halkın göğsüne taktım” (1980: 19) dizeleriyle mitinglerin ve grevlerin kastedildiği güneşli alanların özgürlük için mücadele anlamına vurgu yapılmıştır.

Toplumcu gerçekçiler için kahraman sayılan eşkıya, Veysel Çolak’ın “Eşkıya Yazmasında Çiçek Motifi” şiirinde karşımıza çıkar. Şair onların zorlu şartlara karşın yılmadan mücadele etmesini doğan güneşin kızılığında acıyı ve küfrü yüklenmeleri tabiri üzerinden verir:

Ayaklarına diken battı,
elleri kanadı
yoruldular;
yüzlerinde bir utangaçlık
doğan güneşin kızılığında,
yüklenip acıyı küfrü
fırtınalı bir özlemi
ve yorgunluğu,
ellerinde nöbetçi kin
sabaha dönük yürüdüler (1978: 77).

“Geçmez O Yara İzi” (2004c: 46) şiirinde güneşin anlamlı oluşu kötüye karşı tetikte olmakla anılır. “Günlerin Yağmurunda” (2004c: 51) şiirinde ise gölgede yaşayanlar, olanlara sessiz kalanlarla ilişkilendirilir ve bunların güneşi göremediği ifade edilir. Bu bağlamda sessiz kalmayanların güneşi görmesiyle direniş kavramı işaret edilir.

Ülkü Tamer, “Bir Çılgının Gömülüğü” şiirinde güneşi bilekte zincir oluşuyla bir direniş sembolü olarak yansıtır:

Handa kavga edildiği bile olurdu
Senin için, senin kopuk tırnakların için;
Kasabanın berberinde beklenirdi öğle üstü
Ölümün mührünü taşıyan kasların, topukların
Ve dağılmaya yüz tutan kollarının
Bileklerinde zincir duran güneşi (2018: 129).

Şairin “Bir Soyguncunun Yüzü” (2018: 126-127) şiirinde ise güneşi doğuran şeyin direniş olduğuna işaret edilir.

Arkadaş Zekai Özger “Gezgin” şiirinde geçtiği yolları ve yaşadığı zorlukları anlatırken güneş humması metaforuyla güneşi mücadelesiyle tanımlar:

bakır çalığı bir kasede
elmanın kanını sundular
geldim ya, nasıl geldim
bir elimde tarih atlası
bir elimde güneş humması
soğutulmaya zorlanmış bir çöl kızgınlığından
bir kum fırtınasının
soylu kumcuklarından geldim (1997: 100).

Egemen Berköz’ün “Geleneğin Yalama Olmuş Dişlisine Yazıt” şiirinde güneşin kanla karıştırılması metaforuyla birlikte bir direniş bağlamı mevcuttur:

düş ovalarında, gül
koklaya koklaya dolandı lâğımlarda
kanla güneşi karıştıran o zade
kızıla boyanmış sokaklarda, sonra da
Park Palas’ta mükellef bir sofrada
tavuk ve tarih, yalnızlığın bile acemisi (1977: 100).

Süreyya Berfe’nin “Orta Anadolu’dan Bir Bozlak” şiirinde mücadeleci insanların kan lekeleriyle dolu, acılarla ve güneşle işlenmiş yazgısına değinilir. Burada acılarla aynı dizede kullanılan güneşin direnişe işaret ettiği açıktır:

Çevirelim gözlerimizi içimize
Acıların kazdığı güneşin işlediği
Yazıların en güzeli yazıyı okuyalım
Nakışlarında yalnız kurumuş kan lekeleri değil
Taze kan lekeleri de bulunan sözümüzü görelim
Bağımsızlığın halkçasını bilelim (1999: 105).

Şairin “Batmadı Soldu” (1999: 423) şiirinde güneşin batıyor gibi görünse de batmamış olması, bu uğurda ölenler bağlamında mücadeleden vazgeçiş olarak tedirginlikle ele alınmıştır.

“Gül” şiirinde İsmail Uyaroğlu, isyanın ve umudun gülünden söz ederken onun güneşe tutulması hâlinde yanıp kendini yeniden doğuracağını ifade eder. Burada küllerinden doğan Anka kuşu metaforuyla birlikte güneşte yanmanın direniş anlamı çağrıştırılmıştır:

Sana bir gül sunuyorum
İsyanın, umudun gülünü
Al, tut onu güneşe
Yanacak
Ve doğuracak kendini
Üç kere:
Gül doğuracak kendini
Gül doğuracak kendini
Gül doğuracak kendini (2019: 53).

“Bahar-Karşı Bahar” şiirinde Ali Yüce, sesleri kibrit kokan çocuklar olarak tanımladığı emekçi çocukların güneşi ısıttığını ifade ederek onların direnişçi ruhuna işaret eder: “Siz mi güneşi ısıtırsınız/ Yoksa güneş mi sizi/Sesleri kibrit kokan çocuklar” (1982: 35). “Güzel Ankara” (1983: 78) şiirinde ise Millî Mücadele günlerine değinen şair, güneşi mücadele bağlamında işler.

Aydın Hatipoğlu “Mayın” şiirinde güneşin bıyıklarını aydınlatmasını mücadeleden yorgun düştüğü bir bağlamda ele alır:

Sanki göz yaşıym bir orospunun
Hüznün dallarında ölüm ılık bir sonbahardır
Yorgun ve kara bıyıklarımızı aydınlatır kızıl bir gül gibi güneş
İsyanımın dağlarında binlerce ateş
İçimde bir tapınak yıkıntısı (1973: 37).

Nihat Behram “Nisan’a Doğru” şiirinde, Filistinli bir kızın fotoğrafta gözlerinin güneş gibi parladığını ifade ettikten sonra bir savaşta öldürüldüğünü belirtir ve onun direnişini gözlerinin güneş gibi parlaması üzerinden tarif eder:

Odamın duvarlarında
rutubetten kabarmış işçi resimleri
ve gözleri güneş gibi parlayan
küçük bir Filistinli kız var,
1968 baharında
boynundan aşağısı
parçalanıp karışmış toprağa (2018: 30).

Ahmet Özer, “Kanama” şiirinde gençliğine gitmekten söz ederken güneşle yıkanan dilinden bir yangın döküleceğini ifade eder. Burada güneşle yıkanan dil metaforuyla şair, gençlik yıllarının direniş ruhunu çağrıştırmıştır:

alıp götürse bir tren/yolculuklara
gökyüzü
ve yıldızlara tanık gençliğime
elvererek
tarihin alnında bir karanfil tüter
bir yangın dökülür
güneşle yıkanan dilimden (A. Özer, 1998: 46).

Şair Gülten Akın için kaleme aldığı “Gülten” (A. Özer, 2018: 11) şiirinde güneşin her sabah dünyayı onunla öptüğünü ifade ederken Gülten Akın’ın mücadelesini dile getirir. “Dilimize Ekilen” (A. Özer, 2018: 104) şiirinde ise direniş, yine kızgın güneş metaforuyla betimlenmiştir.

Behçet Aysan, “Güneş Çaldı Kapımı” şiirinde kapalı bir anlatımla güneşin kapısını çaldığını ifade ederken gerisini bildiğimizi söyleyerek direniş ve mücadele kavramlarını çağrıştırır. Çünkü okurun bu bağlamda bildiği tek şey, şairin toplumcu

gerçekçi anlayışa yönelmesi olabilir. Bu da şairin kapısını çalan güneşin kendisini örgütlemesiyle gerçekleşmiştir:

çok yalnızdım ve güneş çaldı kapımı
sürgünden yeni dönmüştüm makronissos
orda kurak ve ıssız bir yüreğim
vardı
(şimdi sizin yürekleriniz gibi)
(...)
evet, herkes terketmişti
sevgili ve hüznülü pire

eleni bile.

ve güneş çaldı kapımı
kapımı çaldı güneş.

gerisini biliyorsunuz (2019: 215).

Tahir Abacı, “Güneş Vurdu Duvara” şiirinde güneşin duvara, insanlara ve tohumlara vurduğu ifadesiyle bir silkinmeye işaret ederek direniş bağlamı verir:

Uyan kardeşim –
Yorganı çekip üstüne
Çok hatalar yaptım
Çok da yara aldım deme
Sığınma al yatağın içine
Görmüyor musun –
Güneş vurdu duvara

Güneş vurdu insanlara
Güneş vurdu tohuma (1998: 25).

“Tarihçe” (1998: 6) şiiri şairin güneşte savunulan arzu metaforuyla direniş bağlamı sunduğu şiirlerindendir.

Hüseyin Yurttaş’ın “O Zaman” şiirinde “yalnızlığı bilip çıktık bu yola/gölgeler تنها/güneş kalabalık o zaman” (Yurttaş, 2012: 25) dizeleriyle güneşin kalabalık oluşu üzerinden mücadele eden insanların güneşin altında toplanmış olması çağrışımı verilir.

Metin Demirtaş “Sanatoryum Günlüğünden” şiirinde güneşe gülümseyerek bakmanın zorluğuna insanların zulüm altında yaşaması üzerinden değinir. Yaşamın zor şartları altında ezilen insanlar varken direniş ve mücadele gittikçe güçleşmektedir:

Ama güç oluyor bütün bunlar
Güç oluyor güneşe
Gülümseyerek bakabilmek
Sürüp giderken
Bu zulüm bu işkence dünyada
Ve aç ağlaşıırken çocuklar
Tok Afrika’da (1969: 33).

“Voltada Bir Türkü” (2014: 25) şiirinde şair, hapishaneden çıktıktan sonra başlayacak olan işsizlik gibi mücadeleleri güneşte yeni macera şeklinde tarif eder. “1 Mayıs 1987” (1996: 29) şiirinde ise güneşin alın teriyle büyüyeceği yine direniş bağlamında ele alınır.

“Altındağlı Kıza Şiir” adlı şiirinde direnişi işleyen Adnan Yücel, yoksulluğun yanaklarını güneşin rengiyle öpmek metaforuyla mücadeleye vurgu yapar:

Sen ki daha üç yıl önce
Direnen bir yaşamı türkülerdin
Işıl ışıl bakardın yarınlar
Yoksulluğun yanaklarını bile
Hep güneşin rengiyle öperdin
Nasıl da severdin edebiyat dersini (A. Yücel, 2012a: 16).

“Onlar” (A. Yücel, 2012b: 9) şiirinde güneşten fışkırmakla tarif edilen devrimcilerin direnişi verilir. “Telörgülere Takılmadan” (A. Yücel, 2012b: 24) şiirinde tarihin en güzel yaprağının güneşle çevrilmesi ifadesiyle yine bir mücadele işaret edilir. Şairin “Fidanca” (A. Yücel, 2014a: 88), “Adı Kayıp” (A. Yücel, 2012d: 44) ve *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (A. Yücel, 2014b: 7, 14, 28, 65) şiirlerinde de direniş ve mücadelenin güneş benzetmeleriyle işlenişine örnekler bulunmaktadır.

Ceyhun Atuf Kansu “Bir Tepeden Bakıp...” şiirinde mücadele ederken ölenleri kemikleri güneşte ısınan ölümler olarak nitelendirir:

A dayım, niye öldün derim,
Ha benim yeğenim, siz bileceksiniz der,
Siz bileceksiniz niçin öldüğümüzü,
Bizler kanla söyledik söylediğimizi,
Bizler, kemikleri güneşte ısınan ölümler (2023: 183).

Şairin “Zile’ye Düştü Yolum” (2023: 165) şiirinde direniş duygusunu daha bebekken aşılacak gerektiği, onu güneşe açmak tabiri üzerinden tarif edilir.

“Sonun Sonsuzluğu” şiirinde güneşin altında karardan korkmak gerektiği fikriyle zorluklara göğüs gerenlerden söz eden Ahmet Erhan, direnen insanı anlatmaya çalışır:

Sabaha yakın görülen düşlerde
Bilinci körelten
Bir karabasan yoğunluğu,
Biraz da acı vardır.
Güneşin altında kararan şeyden
Korkun, derim ben
Kül altında yanan kordan... (2014a: 313).

“Ben Kendimi Bildiğimden Beri” (2014b: 34) şiirinde ise ateş eden bir güneş metaforu üzerinden direniş fikri çağrıştırılır.

Akif Kurtuluş, “Denizden Kalan İzlerle” şiirinde devrimci kişiliğini betimlerken güneşe götürülecek sırtı olduğundan, içini üşütemeyeceklerinden söz eder. Şiirin genel bağlamında da hâkim olduğu üzere burada güneşe götürülecek sırt ifadesiyle şair, direnişçi ruhunu tarif etmiştir:

gelirim, yüzümü denizden kalan izlerle seçersiniz
dağların arka yüzleriyle bir çağrılır adım
boynuma diken dolasınlar, dayatacak alnım var
güneşe götürülecek sırtım var, içimi üşütemezler
ağbilerim öğretti, yalnız suya teslim olurum
neresinden olsa yırtarım örümcek sessizliğini (2021: 157).

“Devlet Kaç Tazı Tut” (2021: 89) şiirinde ise Kurtuluş, güneşin rengini kandan aldığını ifade ederek mücadele için savaştan söz eder.

“Büyüme Masalı” şiirinde Şükrü Erbaş, acılarımızın başka güneşe çıktığı ifadesiyle direniş duygusunu çağrıştırır:

İnsanın insanı sevmesindeki mucizeyi
Korkunun, ölümün ilk harfi olduğunu
Dünyanın bütün türkülerinin bizi söylediğini
Acılarımızın başka güneşe çıktığını
Yeryüzü sofrasının küçücük ellerimizde kurulduğunu... (2021b: 74).

“Derin Kesik” (2021a: 133) şiirinde ise şair, güneşten herkes kadar pay almakla direnişe gönderme yapmıştır.

Nevzat Çelik “Müebbet Türküsü” şiirinde güneşin gözüne batan kuru dal benzetmesiyle direnişten ve mücadeleden yoksun olduğunu anlatmaya çalışır. Bir sonraki dizede grevsiz işçi ve ocağı tütmeyen ev benzetmeleriyle bu yoksunluğu bağlama yaparak işler:

kovalanmışım çocukça düşlerimden taşa tutulmuşum
balıkları oltada bir deniz gibi ayağa kalkmışım
delikanlıyım yıldızsız gecelerde düşlerine kıran girmiş
sensiz kupkuru bir dalım güneşin gözüne batan
grevsiz işçiyim de ocağı tütmeyen evim (1987b: 32).

“Onlar İçin Birkaç Şey” (1987a: 27) şiirinde ise barikattan barikata koşturarak kızların mücadelesi, çenelerinden güneşi akıttıkları metaforu üzerinden verilir.

Salih Bolat “Yolcu” şiirinde güneşi birkaç farklı bağlamda ele alarak devrime ve direnişe işaret eder. Ayak seslerinin kaldığı kaldırmı güneşli olarak betimleyen şair, uzun bir yoldan geleni paçalarına güneş sıvanmış olarak tarif ederken mücadele bağlamı verir:

sonra bir gül kıyısında gördüm onu
dedim ki:
sen acının eski atlılarındansın
artık saçlarını rüzgârlarla süslemelisin
ömrün kısaysa umudu eklemelisin ellerine
güneşe ulaşamazsan güllere tutunmalısın
(...)
dostluklardan konuşulunca buralarda
ıssız istasyonuma gurbetini bırakıp gider bir tren
her zaman gördüğüm yüzleri sanki ilk kez görürüm
çıkarım sokaklara yürürüm, yürürüm
yalnız ayak seslerim kalır güneşli kaldırımlarda.
(...)
onu en son gördüğümde
uzaklaşıp giden bir geminin güvertesindeydi
güneş sıvanmıştı paçalarına
uzun bir yoldan geldiği belliydi
bir şiir sızıyordu ağzının kıyısından (2020: 30-33).

“Onuncu Tablet, Çıkış” şiirinde Hüseyin Haydar, kalbine anayurt güneşinin ateşini doldurduğunu ifade ederek kendisini bayrak gibi çıplak olarak tanımlar. Bu bağlamda güneşle birlikte verilmek istenen direniş duygusudur: “Doldurdum kalbime anayurt güneşinin ateşini./Çıkıyorum bu pis çukurdan, bayrak gibi çıplak,/Kandan kırmızıyım, süttten ak!” (2011: 22).

Tuğrul Keskin “Babek” adlı destansı şiirinde güneşi bir elma gibi soyup yoldaşlarına sunmaktan söz eder. Bağlam göz önünde bulundurulduğunda şiirde güneşin bir direnişi ifade ettiği ortaya çıkmaktadır ve bu durum ciğerlerindeki son nefesini sunmak ayrıntısıyla da pekiştirilmiştir:

yedi kat yerin dibinde bir şahmaran gibi
susup dinledi babek dipten akan ırmakları
orada, güneşi kızıl bir elma gibi soyup
sundu yoldaşlarına
sundu ciğerlerindeki son nefesini (2018a: 90).

Toplumcu gerçekçi şiirde direniş ve mücadele hem siyasi hem de toplumsal bağlamda ele alınan ve güneşle sembolleştirilerek işlenen kavramlardan biri olmuştur. Kimi zaman güneşin kişileştirilerek bir direniş örneği vermesi şeklinde görülen örnekler kimi zaman da güneşe çeşitli özellikler yüklenerek onun verdiği güçle mücadele etmek bağlamında kullanılmıştır. Bazen de bizzat güneşin müdahalesi, toplumcu gerçekçilerin direnişlerine ve mücadelelerine yardımcı olmuştur.

3.1.6. Gökten İsyan Ateşini Çalmak: Başkaldırı

Başkaldırı ve isyan, toplumcu gerçekçi şairlerden önce Marksist düşünce için de büyük önem taşıyan kavramlardır. Çünkü tarihte gerçekleşmiş devrimlerin çıkış noktası başkaldırı ve isyanlarla başlayıp büyüyen halk hareketleri olmuştur. Keza daha küçük çaplı halk hareketleri olarak grevler de emeğin sömürüsüne karşı başkaldırı örnekleridir. Şu hâlde Marksist anlayışa göre devrimden de önce hakkını aramak, sömürüye karşı durmak ve zulme dur demek için başkaldırı ve isyan gereklidir. Toplumcu gerçekçi şairler, tarihten ilham aldıkları olaylar ve kişiliklerin etkisiyle, kendilerine kulak veren halkını da bilinçlendirme amacıyla başkaldırıya eserlerinde yer verirler.

Tarihte başkaldırıyla sembolleşmiş birçok isim olsa da toplumcu gerçekçilerin şiirlerinde belli başlı birkaç “kahraman” öne çıkar. Bunların başında halk şiirinin büyük ozanları Pir Sultan Abdal ve Köroğlu gelir. Pir Sultan Abdal’ın idamla sonuçlanan başkaldırısı ile Köroğlu’nun zaferle sonuçlanan boyun eğmeme tutumu, toplumcu gerçekçi şairlerin bu bağlamda ilhamı olmuş, hemen hemen hepsi bu isimlerle ilgili şiirler kaleme almıştır. Onların şiirlerinde sıkça yer verdikleri Şeyh Bedrettin ile onun müritleri Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal de tarihte isyan ve başkaldırılarıyla tanınmış isimlerdendir. Şeyh Bedrettin öncülüğünde Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal’in de örgütlenmeleriyle başlayan ve idamla sonuçlanan özel mülkiyetin olmadığı bir yönetim kurma hareketi (Dindar, 1992: 332-334), toplumcu gerçekçiler için sembol olan bir başkaldırı örneğidir.

Nâzım Hikmet, bir başkaldırı bağlamında kaleme almış olduğu “Güneşin Sofrasında Söylenen Türkü” şiirinde güneşin sofrasında olmayı isyan bayrağını dalgalandırmak çağrışımla sunar:

Arkamızda bir düşman gözü gibi karanlığın yolu.
Önümüzde bakır taslar güneş dolu.
Dostların arasındayız!
Güneşin sofrasındayız!
(...)
Dostların arasındayız!
Güneşin sofrasındayız! (2008: 358-359).

“Sesler Geliyor” (2008: 371) şiirinde ise şair, güneşin doğduğu yerden haykırdığını ifade ederek bir başkaldırıya işaret eder.

Hasan İzzettin Dinamo “Yirmi Birinci Yüzyılın İnsanlarına Şiirler” adlı şiirinde güneşi kişileştirerek ele alır. Sahipsiz tepelerdeki gecekondu mahallelerini tarif ederken burada güneşin yalınkılıç dolaştığı ifadesiyle her an bir başkaldırının gerçekleşeceği imajını verir:

Örneğin bir çözüm bulmak üzere
Seni sürüm sürüm süründüren derde
Bir gecekondu kuruyorsun
Güneşin yalınkılıç dolaştığı
Eşekdikenleri, böğürtlenle süslü
sahipsiz tepelerde
-Ki buralara devlet bile benimdir diyemiyor
Doğa bile susmuş burda şarkı söyleyemiyor-
Bu çorak toprak ne gülün görmüştür oldum olası
ne de lalenin düşünüy (2000: 69).

Enver Gökçe’nin “İlk Adım” şiirinde güneşi gözlere doldurmak metaforuyla başkaldırının güzelliğine dikkat çekilir:

Oylum oylum ateşleri gördünüz mü,
Cepheden dönenleri sordunuz mu?
Tanır mısınız
Ay nedir, gün nedir, elma nedir?
Güneşi gözlere doldurmak güzelken
Hey küçük kardeşler hey
Görün ne hale koydular dünyamızı (1983: 43).

İlhami Bekir’in “Son Kavga” şiirinde bir başkaldırı bağlamında güneşin nar gibi yarılması son kavgaya yorulur ve insanın baş eğmemesinden övgüyle söz edilir:

Bulutların gür elma ormanları tutuşuyor
Güneş yarıldı kırmızı nar gibi
Nedendir?
Son kavga var... gibi!

Ölüm bir kez çalar kapıları
Doğumdan öncesi, ölümden sonrası yalan
Yumruğu, göğsü ve altın başıyla
Ne güzeldir ayakta dimdik insan (t.y.: 204).

Aynı benzetme şairin “Büyük Dünya Destanı’ndan Prelude” (t.y.: 175) şiirinde de mevcuttur. Şair önce güneşin kırmızı nar gibi yarıldığını belirtirken ardından kendisinin bu güneşte yandığını ifade ederek bir başkaldırı havası verir.

Direnişin ve başkaldırının şairi Hasan Hüseyin Korkmazgil, “Ergenekon” şiirinde destansı bir atmosferde güneşi yanına aldığından söz eder. Şiirin bağlamına emek, kavga ve öfke hâkim olduğu için burada güneşle işaret edilen şey bir başkaldırıdır:

bu demirden dağı deler demircim
birgün bir kurt gelir düşer önüme
emeğim emek kavgam felsefem öncüm
bebeğim beleğim beşiğim öfkem

güneşi alırım da birgün alınma
geceleri yorgan yorgan sırtıma (1994a: 114).

“Traven’de Buluşmak” (1984a: 114) şiirinde Meksika’nın ormanlarını kanlı olarak betimleyen şair, suçsuz oduncuların başkaldıran baltalarının güneşli parıltısından söz eder. Toplumcu gerçekçi şairlerde sık karşılaşılan bir imge olarak ormanı halk şeklinde düşünen şair, oduncunun baltasını da başkaldırı aleti saymıştır. “Sınırdı Vuruşanlar” (1984a: 311) şiirinde başkaldıran insanların marşları güneşle sembolleştirilir. “Gecikmiş Suyabakan” (2020: 107) şiirinde güneşin altında dünyaya karşı durmak, bir isyan bağlamında ele alınır. “Zor Nakış” (1977: 38) şiirinde bir annenin kanlı güneşe doğrulması benzetmesiyle başkaldırı kavramına işaret edilir. “Kerbela Uzak Değil” (1977: 88) şiirinde binlere karışıp isyan etmek, kar ve güneş kokmak benzetmeleriyle ele alınır. “Kızılırmak” (2019b: 158, 202) şiirinde güneşin ufuktan doğması ve kanlı karanlıktan gelen bebeğin güneşli cıglığı ifadeleriyle bir başkaldırı bağlamı sunulur. Şairin “Tutanak” (1993: 50), “O Ateşler Orda Uzak” (1993: 70) ve “Ağlasun Ay Şafağı” (2018: 103, 121,137, 201, 246) adlı şiirlerinde de çeşitli bağlamlarda başkaldırı şeklinde sembolleştirilen güneş örnekleri mevcuttur.

Can Yücel “İbo Gibi” şiirinde dalgaların buyruğuna uyduğundan söz ederek buna göre dünyaya mütemadiyen güneş yazmaktan bahseder. Bağlam göz önünde bulundurulduğunda hem dalgalarla ve buyrukla hem de güneşle verilmek istenen bir başkaldırıdır:

Uyuyoruz buyruğuna dalgaların
Harfiyen
Ve güneş yazıyoruz dünyaya
Mütemadiyen
İbo gibi -yazı yazmayı öğrenmiş yeni-
Suat Amcasının hediyesi mor kalemini
Tükürükleyerekten (C. Yücel, 1998b: 63).

“Yıkılma Sakın” şiirinde İsmet Özel, başkaldırıcı güneşe çarpan ses tabiriyle tanımlar. Dört duvar, tel örgü ve yasakların sahipleri olarak tarif edilen iktidarın halkın güneşe çarpan sesini anlamadığı belirtilerek bir isyandan söz edilir:

Yaraların kabuğu kolayca kaldırılıyor
halkın doğurgan dünyasına dalmakla
onların güneşe çarpan sesini anlamayan
dört duvarın, tel örgünün, meşhur yasakların sahipleri
seyir bile edemezken içimizdeki şenliği
yılgı yanımıza yanaşmazken
bizi kıvıl kıvıl bekliyorken hayat
yıkılmak elinde mi? (2005: 131).

Mehmet Başaran, bir başkaldırı bağlamını yansıttığı “Gök Ekini Umudun” şiirinde umudun gök ekininin güneşli kırlarda daha da gürleşeceğini ifade eder. Burada başağa kalkmak tabiriyle de desteklendiği gibi güneşli kırların başkaldırıya karşılık geldiği görülmektedir:

Elbet yolunu bulacaktı bir gün
Bozbulanık akan sel
Boğulacaktı kazdığı çukurlarda
Anzavurlar...
Güneşli kırlarda daha gür
Başağa kalkacaktı
Umudun gök ekini (1990: 59).

Bir devrimciden söz ettiği “Anıt” şiirinde Hidayet Karakuş, güneşin diline gelen sözcükleri suladığını ve ilerleyen dizelerde de yaktığını ifade ederek bir başkaldırı havası verir:

sazına bir gül takılı
yüreğinde bir diken varmış
yüzlerce yıldır
ağızına vuran güneş sularmış
diline gelen sözcükleri
(...)
sesinin engebelerinde
bir kan çıbanı varmış
sivas gecelerinde sızlar
banaz gündüzlerinde yanarmış
yüzlerce yıldır
ağızına vuran güneş yakarmış
sesine su veren sözcükleri (1995: 58-59).

Refik Durbaş’ın “Efkârlıyım Dağlar Kadar” şiirinde güneş, şairin belinde bir hançer olarak nitelenirken onun her an çekilebileceğine işaret edilerek başkaldırı göndermesi yapılır: “Güneş belimde hançerdir/sevdam onunla süslenir/artık sevgilim gurbettir/efkârım var dağlar kadar” (1984: 173).

Ahmet Telli’nin “Deliorman” şiirinde güneşin yeniden doğacağı, hüznün isyan olacağı ilişkilendirilmesiyle verilirken bir isyana işaret edilir: “Huruc eden sevdaların hüznünü/Taşıyamaz ki gecenin yüreği/Bu yüzden güneş yine de doğacak/Ve hüznün isyan olacaktır ey Deliorman” (2021: 633). “Bir Hüzün Mevsiminden Çıkarken Kalbim” (2021: 585) şiirinde ise yine bir başkaldırı bağlamında şair, güneşi koparıp almaktan söz eder.

Veysel Çolak “Bekleyiş İçinde” şiirinde bir başkaldırı hazırlığından söz ederken güneşi pıhtılaştıran bir kan damlasına benzetir. Ardından güneşi devrimin rengi kırmızıyla niteleyerek sokak aralarına damlamasıyla isyanın başlayacağını “haykırışlar” detayıyla belirtir:

Namluları ısıtırken umudu bulur

Sıcak bir soluk olur kente dağılırdık
Gözlerimiz ufukta dinlenirken
Sonraki gün
Güneş pıhtılaşan bir damla kan olurdu.
(...)
Öyle hani
Bir yaz günü başlayacak
Damlayacak güneşin kırmızılığı sokak aralarına
Haykırıların yankısına vurulacağım (2004c: 54, 58).

“Yaşamak Neyin Anlamıdır” (1978: 13) şiirinde güneşi eşkıyaya, “Sıla Kötürümü Değil” (2004c: 11) şiirinde ise güneşi gerillaya benzeten şair, başkaldırıyı işaret eder. “Ozanlar Aşkına” (1978: 118) şiirinde güneş, gökyüzüne atılmak üzere bekleyen bir dinamittir ve yaklaşan greve benzetilir. “Bir Kucak Gönül Yarası” (1978: 126) şiirinde şair, güne ve güneşe uyanık olmakla başkaldırıya hazır olmayı ilişkilendirir. Şairin “Bir Soruyla Başlamıştır” (2004c: 62) ve “İnce Öfke” (2004e: 24) şiirlerinde de çılgınlıkla ve patlayan tabancayla güneş, başkaldırıyla sembolleştirilir.

Egemen Berköz, “Bir İlk yaz Daha Geliyor” şiirinde güneşi ve ayı doğrudan başkaldırıyla tanımlar:

işte sevmek:
binlerce defa
ısıttım ellerimi güneşte
binlerce defa
benden aldılar sıcaklığı
güneş, ay aşk
işte başkaldırmak:
binlerce defa sevdim
binlerce defa
yıkıldı ağaçlar toprağa
kuru (1981: 36).

Süreyya Berfe “Şiirler”inde içinde çırpınan duyguya seslenerek bir başkaldırı havası verir: “Ey çırpınan/Uç artık/Havalan içimden/Güneşe doğru” (1999: 129).

Nihat Behram, bir başkaldırı bağlamında kaleme aldığı “Seslenişler” şiirinde sesinin billur ibrişimle güneş tarafından işlendiğini ifade ederek isyanı çağrıştırır:

Çünkü
erişilmez haklılıklar koruyor kalbimizi
ve usulca fısıldaşıyoruz:
kutlu olsun
kutlu olsun
sabırlı doğumlardan tat arayışım,
sesimi
billur ibrişimiyle dokuyan güneş,
ruhuma saplandığı yerden
ışık fişkıran kırlangıcım,
yaşanacak yanlarıyla
kutlu olsun hasadı yurdumuzun

yaslı nisan sabahlarında (2018: 157).

“Rica” şiirinde Abdülkadir Budak, güneşle veya ateşle tanışma arzusundan söz eder. Karanlıkta unutulmuş bir el feneri olduğunu ifade eden şair, ateşle veya güneşle tanıştığında başkaldırıyı öğrenecek ve büyük bir ışık hâline gelecektir: “Bana iyi öğrettiler azla yetinmesini/Köşk yerine kulübe, aşk benim zenginliğim/Son bir rica: Ya güneşle tanıştırın ya büyük bir ateşle/Karanlıkta unutulmuş küçük el feneriyim” (1999: 41).

“Pazar” şiirinde Ali Yüce, oğluna seslenerek tüfeğine yıldız ve güneş doldurmasını, körlerin üstüne boşaltmasını tembih eder. Bağlama bakıldığında şairin burada mermiyle sembolleştirdiği şey, isyan ve başkaldırı bilincidir:

Yıldız doldur tüfeğini
Güneş doldur oğul
Boşalt körler üstüne
Çoğaldıkça suçlular
Azalır cezaevleri (1976: 179).

Ruşen Hakkı “Sağlıkla Sürüyor Grevleri” şiirinde grev atmosferinde ele aldığı güneşin bir yumruğun sesi gibi patladığını ifade ederek onu öfkeyle, isyanla ve başkaldırıyla özdeşleştirir:

Üç gün üç gece
ardı arkası kesilmedi yağmurun
sonra yerini bulan bir yumruğun
sesi gibi patladı güneş
başından savdı bulutunu
ayını akşamdan kişnetti! (1989: 11).

“Gözlerin Düşüyor Alevlere” şiirinde Pir Sultan Abdal’a değinen Adnan Yücel, onun idamından güneşin ışıktan urganında yeniden dirilmek şeklinde söz eder. Başkaldırı ile sembolleşmiş isimlerden biri olarak Pir Sultan Abdal’ın asıldığı ipin güneşe benzetilmesi, bu bağlamı yansıtmak amaçlıdır: “Gül olup alevler içine düştün mü hiç/Ya da güneşin ışıktan urganlarında/Pir Sultanca yeniden dirildin mi/Yok başka türlü ufukların ışıması” (A. Yücel, 1998: 9).

Nevzat Çelik, Afrika halklarının sömürsünü işlediği “Kanat Çırpa...” şiirinde zencilerin güneşini içip kapkara kesilmekten söz eder. Şairin burada sözünü ettiği karalık ten rengi değil, başkaldırı iksiridir. İlerleyen dizelerde mazlum halklar ve özgürlük adına isyan ateşi çalmakla bu başkaldırı ifşa edilir:

zafer bizim olacak demiş selâm olsun halkıma
selâm olsun sana benjamin moloise kara şair
çok şey çıkardım sözlerinden ülkeme dair
gel seninle sevgilim güney afrika’ya gidelim

cape town'a johannesburg'a gizlice girelim
içelim zencilerin güneşinden kapkara kesilelim
bütün mazlum halklar adına özgürlük adına
çalalım isyan ateşini çalalım kucak kucak
vahşi bir kuş gibi uçalım ülkemize
kanat çırp kanat çırp kanat... (1987b: 67).

Salih Bolat “Eylül” şiirinde bir isyan görünce karanlığın ardından güneşe sokulup şarkı söylemekten bahsederken bir başkaldırıyı çağırıştırır:

gördünüz ki bir tomurcuk aralandı
bir çiçek sarktı dışarı kanayarak
gördünüz ki bir adam
susturulmuş bir isyan
usulca sokulup güneşe
bir şarkı mırıldanırdınız
karanlığın ardından (2020: 11).

Tuğrul Keskin, bir isyan bağlamını verdiği “Kalk” şiirinde güneşi uyandırmak ifadesiyle başkaldırıyı çağırıştırır: “üstümüze batının kirli gölgesi düşüyor, kalk/doğuya dön yüzünü, güneşi uyandır/yıldızları uyandır, kalk/bozkırın rüzgârı acıtsın bedenini yalayarak” (2013: 77).

Başkaldırı ve isyanı şiirlerinde sıkça işleyen toplumcu gerçekçi şairler, bu kavramları güneşle de sembolleştirmişlerdir. Bu sırada tarihsel kişiliklerin yaşanmış örneklerinden ilham aldıkları gibi güncel olaylar veya durumlar da onların şiirine çeşitli bağlamlarda yansır. Güneş bir başkaldırı sembolü olarak bir durumu veya olayı çağırştırdığı gibi bir silah aleti şeklinde veya bir eşlikçi olarak da şiirlerde yer almıştır.

3.1.7. Şiir Üzümün Güneşidir: Yaşamın Kaynağı

Yeryüzündeki hayatın temelini oluşturan unsurlardan biri olan güneş, insanlığın varoluş tarihinden bugüne yaşamın kaynağı olarak büyük önem taşır. Arkaik dönemlerde ısısının ve ışığının varlığı ve yokluğu, gökyüzündeki devinimleriyle mevsimlere olan etkisi, çeşitli inanışların ve ritüellerin de temelini oluşturmuştur. Bu sebeple mevsimlerin oluşmasına sebep olan, canlıları besleyen, ısısını ve ışığını tüm dünyaya eşit bir biçimde karşılıksız olarak sunan güneş, herkes için olduğu kadar toplumcu gerçekçi şairler için de önemlidir. Köylünün ve emekçinin kaderini çoğu zaman yönlendiren bir varlık olduğu için şiirlere genellikle pozitif bir atmosferde, minnettarlıkla yansır. Güneşin besleyip büyüttükleri ise şiirlerde çoğu zaman kişileştirilerek veya örneklerle somutlaştırılarak verilir.

Nâzım Hikmet, “Taranta-Babu’ya Yedinci Mektup” şiirinde portakalı dallarda sönen bir güneş yavrusu olarak tanımlar. Toprakta güneşe giden yolu da tezgahların

ipekli kumaşla dokuyabileceğini ifade ederek güneşin yeryüzündeki somut yansımalarına işaret eder:

Buna rağmen
sana sorsam
desem ki ben:
- “Keçilerimizin
kıvrıcık uzun
tüyleri dökülüp,
iki başlı memelerinden
iki kol ışık gibi akan
sütleri kesilirse;
ve portakallarımız
sönen birer güneş yavrusu gibi dallarında kuruyup,
kemik ayaklarıyla kıtlık
yerli bir kral gibi geçerse toprağımızdan,
sen ne yaparsın?”
(...)
ambarlar kilitli
ambarlar buğdayla dolu...
Tezgahlar
ipekli kumaşla dokuyabilir
topraktan güneşe kadar giden yolu (2008: 455-456).

Şair, “Simavne Kadısı Oğlu Şeyh Bedreddin Destanı” şiirinde insanı güneşle ilişkilendirerek sunar. Çünkü şaire göre, insan da tıpkı güneş gibi bereketli ve verimlidir. “Dedim ki bak,/burda insan toprak gibi, güneş gibi, deniz gibi/bereketli./Burda insan gibi verimli deniz, güneş ve toprak...” (2008: 487). Şairin buradaki anlatımı insanın isterse yaşamın kaynağı olan güneş kadar toplumlara faydalı olabileceği şeklinde okunabilir.

Hasan İzzettin Dinamo’nun “Arkadaş” şiirinde yemişlerin, babalarına oldukça benzeyen güneşin çocukları olduğu ifade edilir. Bu anlamda güneş yine yaşamın içinde somut yansımalarıyla ele alınır:

Gitmek,
Çimenlere dökülmüş
Güneş babalarına güneş kadar benzeyen
Yemişleri toplayarak,
Yılanların kertenkelelerin
Üzerinden hoplayarak
Gitmek! (1937: 67).

Benzer bir somutlaştırma “Tuyuğlar” (1990: 23) şiirinde de yine toprak su ve güneşin yarattığı yemişlerle verilir. “Yirmi Birinci Yüzyılın İnsanlarına Şiirler” (2000:47) şiirinde güneşin ışığının ucuzluğundan söz edilerek emekçilerin dostu oluşu vurgulanmak istenir. Şairin “Tohum” (2000: 112) ve “Makina Metafiziği” (2000: 159) şiirlerinde de yaşamın kaynağı olarak güneşin yansımalarına yer verilir.

Rıfat Ilgaz'ın “Yaz Geliyor” şiirinde sebzeleri yetiştiren güneş ele alınır: “Kaynamasa da olur tencere,/açtı gözlerini güneşe soğanlar,/su yürüdü domateslere...” (2003: 57).

A. Kadir'in bestelenmiş şiiri “Sar Sıcak Sıcak” şiirinde bir kavak gibi elini güneşe vermekten söz edilerek yaşamın kaynağı olan güneş, yaşamın sıcak bir atmosferinde sunulur:

Bir mektup ol, sabahlar gibi gel.
Bir kuş ol, kon beşiklerin üstüne.
Bir göz ol, içine bizi al.
Bir deniz ol, yayıl dalga dalga.
Bir gemi ol, getir bize insanları.
Bir rüzgar ol, götür bizi insanlara.
Bir şarkı ol, dağ taş deme git.
Bir kavak ol, ver elini güneşe.
Bir çınar ol, bağrımıza daya kökünü (2014: 156).

Ömer Faruk Toprak “İstanbul’a Yolculuk” şiirinde emekçi insanlardan söz ederken onların topraktan ve güneşten yana memnun olduklarını söyler. Şairin işaret ettiği, yaşamın kaynaklarını sömüren veya güneşi kendilerine lüks hâline getiren insanların varlığından muzdarip oluşlarıdır: “bütün çalışanlara selam olsun/asıl onlar hak etmişlerdir yaşamayı/kadın erkek çocuk ve ihtiyar/güneşten ve topraktan yana memnundurlar” (1983: 80).

Attilâ İlhan “Batı” şiirinde güneşten gelen selamla pekmez ve şarabın oluştuğunu, topraktan da ona selamın gittiğini ifade ederken güneş selamını yaşamın kaynağı olarak üzümle ve ondan imal edilen ürünlerle ele alır: “çatal matal şimşek çakar hey bulutlar devrilir/selli sulu yağmur iner şöyle bağa bostana/güneşten bir selâm gelir pekmez olur şarab olur/topraktan bir selâm gider” (2012b: 120). “Merhaba Gökyüzü” (1993: 62) şiirinde güneş sistemini ışıklı bir tesbih olarak adlandıran şair, dünyaya hükmünden dolayı güneşi padişah şeklinde nitelendirir.

Rüzgârlarım Konuşuyor adlı eserinde Cahit Irgat, önemli bir kaynak olarak insanı besleyip büyüten şeyin güneş olduğuna vurgu yapar. İlerleyen dizelerde güneşin çiftçinin saz benizli yüzüne gülmesi arzu edilirken toprağı beslemesi işaret edilir:

Seni yağmur, seni güneş büyüttü
Damla damla, tane tane,
İnsan eli ekti biçti, yoğurdu
Avuç avuç, tekne tekne
(...)
Gül be toprak, gül yüzüne
Öp elini çiftçinin.
Gül be güneş saz benize
Gül de güller açılınsın (1991: 90, 94).

Nevzat Üstün “Varto” şiirinde kişileştirerek ele aldığı Varto köyünden söz ederken yaşamın kaynağı olarak güneşin insanı beslemeye yettiğini işaret eder:

Bilinmezdi Varto’nun kimliği
Yaşarken bile aramızda
Bir dağ çiçeği gibiydi sulamasız
Yağmurlarla güneşlerle beslenirdi bir başına
İnsan eli değmemişti hiç (1968: 231).

Hasan Hüseyin Korkmazgil “Petrol ve Peygamber” şiirinde güneşi bir anne gibi yansıtarak onun Türkiye’de üzümleri, Irak’ta hurmaları emzirdiğini ifade eder: “karanfilin kokusundan da yakınmış bana ırak/güneşli bir karanfilmiş burnumda bağdat/ve bizim üzümleri emziren güneş/bağdat’ta hurmaları emziriyormuş” (1984a: 225). Benzer bir örnek “Alâattin Ekşi Elma ve Kanyak” (1984a: 42) şiirinde de üzümlerinin güneşle dolu olmasıyla verilir. Üzümlerin güneşle beslendiği ve sonrasında sıkılıp fıçılara doldurularak şarap şeklinde saklandığı, bunun da güneşin içkisi olarak tanımlandığı ayrıntısı, birçok toplumcu gerçekçi şairin şiirinde karşılaşılan ortak bir detaydır. Şairin “Döl” şiirinde güneşle beslenen ağaçların ve dalların birer güneş hâlini aldığı ve “güneşçe” bağırdığı anlatılır:

indim elma bahçesine
uzandım dala
dal bağırdı güneş güneş:
döl
döl!
ve dokundu evrensele bir yanım (2001: 137).

“Kızılkuğu” (1994a: 91) şiirinde şair, doğayı besleyen güneşe karşı boynunun kıldan ince olduğunu ifade ederek minnetini dile getirir. Şairin “Harrik Usta” (1984a: 329) ve “Ağlasun Ay Şafağı” (2018: 57, 105) şiirlerinde de güneş, yeryüzünde beslediği canlılarla somutlaştırılarak ele alınmıştır.

Can Yücel, “Pul Pul” şiirinde güneşi yeryüzüne damlayan bir su taneciği şeklinde ele alan şairlerdendir:

Şaşırdılar, utandılar da birbirlerinden
Daldılar, daldılar derine
Nefesleri, nefesleri kesilinceye dek;
Işıklı bitkiler içinde
Işıklı balıklar gördüler,
Şaşırdılar, şaşırdılar da...
Zati ilk düşen damlada güneş vardı... (C. Yücel, 1999a: 18).

Kemal Özer’in “Oğlu Canına Kıyan Ananın Söylediği” şiirinde bir annenin zor şartlarda büyütüp yetiştirdiği oğlundan söz edilir. Bu zorlukların tarifinde anne, onu

yetiştirmek için güneşinden keştiğini ve denizinden artırdığını söyleyerek en temel ihtiyaçlarını bile kısarak oğluna sunduğunu ifade etmeye çalışır:

O gün de yolladım oğlumu okula
yüreğim bir buğday tarlası
o gün de yolladım oğlumu okula
yüreğimin üstünde bir rüzgâr
ilk sabah daha dün gibi aklımda
güneşimden keştim, denizimden arttırdım
bunca yıl gözümün ışığını döktüm uğrunda (K. Özer, 2000b: 231).

Kemal Burkay “Tablo” şiirinde pencereden bir tablo gibi görünen doğayı yorumlarken gündüz ve gece görüntüsünün değişimini güneşin ve rüzgârın oyunu olarak nitelendirir. Yaşamın kaynağı olan güneş, yalnızca doğayı beslemekle kalmayarak gece ve gündüz sunduğu tablolarla insan ruhunu da besler: “Oysa evler her geceki ev/Yol aynı yol/Güneşin ve rüzgarın oyunu olup bitenler/Toprak ananın da hakkını yememeli” (1993: 64). “Güneşle Ormanın Dansı” (1993: 55) ve “Mart-Nisan Savaşları” (1993: 76) şiirlerinde ise güneşin doğuşuyla veya baharın gelişiyle şarkı söyleyen tabiatın sevinci sunulur.

Süreyya Berfe “Sevgiyle Başlarız İşimize” şiirinde güneşin dünyaya ısı ve ışık vermesini “şeneltmek” şeklinde tanımlarken onun toprağı ve suyu beslemesini bir ordu gibi ileri sürmek tabiriyle ifade eder:

Sevgiyle başlarım işime
Yağmur yağmış
Güneş şeneltmiş her yanı
Harmanını sermiş
Sevinçle başlarım işime
Gökkuşağı bir sevinçle
(...)
Bu günler kötü günler
Bir soğuk kuyu bile alamam eşime
Saat geri dönmüyor
Güneş unutmuyor dünyayı
Toprağı suyu ve havayı sürüyor ileri (1999: 99, 100).

şairin “Toprak İçin Bir Türkü” (1999: 63-64) şiirinde tarlalar güneşe atfedilirken insanın kanına da güneşin damladığı ifade edilir. “Bir Dost Bulamadım Gün Akşam Oldu” (1999: 65) şiirinde buğday tarlaları sarı bir ırmağa ve güneşe benzetilir. “Manav” (1999: 82) şiirinde ise yine güneşe annelik atfedilerek karpuzların onun sütünü emmiş olduğu ifadesiyle yaşamın kaynağı oluşu vurgulanır.

Eray Canberk, “Yarına” şiirinde kışın ilkyaza dönmesiyle yeşeren yeryüzünün sevincini güneşe bakıp türkü söylemekle ifade eder:

ve sonsuz bir tutkuya dönüşüyor
korkuya özdeş ne varsa

umutsuzlar yitikler gezginler kırgınlar ve küskünler
gövermiş bir yonca gibi karlar kalkınca
güneşe bakıp türküler söyleyecekler
karlar kalkınca ilkyaza varınca (1979: 46).

Sennur Sezer, “Hekim Öğütleri” şiirinde doğadaki devinimle ele aldığı yaşama sevincine güneşi de katarken toprağın güneşe olan sevgisini vurgular. Aslında bir muhtaçlık ilişkisi şeklinde değerlendirilecek olan bu bağışair, bir sevgi bağlılığı şeklinde yansıtmıştır:

Elinizi toprağa dayayın
duyun tohumun çıtırtısını
Kekik koklayın
Toprağın sevgisiyle bakın
güneşe ve yağmura
Bir bebek kıpırdasın kanınızda
Sevdalanın (1982: 43).

Üzüm ve güneş ilişkisini ele alan bir diğer şair Ülkü Tamer, “Şiir İçin Cevaplar” şiirinde güneşin yaşamın kaynağı oluşunu şiire atfederek ifade eder: “Şiir üzümün güneşidir,/elmanın kurdu./Böğürtlenlerin tozudur şiir.” (2018: 157).

Afşar Timuçin’in “Güllü ile Hamza” şiirinde kırların yasasından söz edilirken güneşle doğup güneşle batmak hususuna değinilir. Kırsal kesimin sembolik tanrısı olan güneşin insan hayatındaki hâkimiyetine vurgu yapılarak onunla güne başlayıp onunla günü sonlandıran bir akışın söz konusu olduğu aktarılır:

Yönetmenin saçmalığını görüp
Severek yaratmak istersen bir gün
Gel bizi bul yaylada
Sana uzak kırların yasasını öğretiriz
Güneşin doğuşuna katılmayı
Güneşle birlikte batmayı her akşam
Göklerle birlikte geniş olmayı
Dağlarla birlikte yüce
Yıldızlarla birlikte çok olmayı
Bildiğimiz kadar söyleriz sana (2003c: 206).

Ahmet Oktay’ın yine kırsal kesimin yaşamının konu edildiği “Sürgün” şiirinde köylülerin tarlada ve bahçede geçen yaşamları, kadın yüzlerine rüzgâr ve güneşin işlediği izlerle anlatılır:

Ey bakır sesli Sürücü, yayılır dağ çeşmelerinin
serinliği sağ avcundan
koruların hışırtısı diyorum sol avcuna
rüzgâr ve güneşle dövülür kadın yüzlerinin tarrakası
bunlar da
geçip gidiyorsun tahta köprülerden (1995: 139).

Ali Yüce'nin "Kazı" şiirinde kişileştirilerek ele alınan güneş, ay ve öküz ile birlikte çiftçinin tarlada çifte koştuğu bir çalışandır. Şair güneşin yaşamın kaynağı oluşunu tarlada çift sürmek üzerinden vererek çiftçinin hayatındaki önemini vurgular:

Ben Hattili çiftçi
Tanrı bilirdim toprağı
Göğüm güleç yüzlüydü
Öküzümle birlikte
Çifte koşardım Güneşi Ayı (1984: 18).

Ahmet Özer, "Kocaman Bir Papatya" şiirinde güneşi toprakla buluşturanın papatya olduğuna işaret eder. Yapraklarına hayatın rengini doldurmuş olan papatya, güneşi de toprağa içirmiş ve doğadaki devinimin bir parçası olmuştur:

hayatın rengini doldurmuş yaprağına
güneşi içirmiş gerindiği toprağa
bir papatya uzanıyor uçuruma
yazılacak bir şiirden habersiz
salınıyor yolunan ufkumuza (A. Özer, 1987: 31).

"Güz Çimenleri Islaktır" şiirinde bağ bozmaktan ve fiçılardan güneş damıtmaktan söz eden Mehmet Başaran, güneşi şarabın hammaddesi olarak ele alan şairlerdendir. "Bağ bozdum üzüm ezdim /kızlarla/Güneşi damıttım fiçılardan/yüreğimde yılların tortuları/(Yıllar ne çabuk geçti)" (1982: 9). "Kendi Şafağı İçindeydi İnsan" (1960: 44) şiirinde başağın güneşin parlamasıyla gözyaşı görmeden büyüyeceği ifade edilerek çiftçinin yüzünü güldürenin güneş olduğu fikri çağrıştırılır. "Karşılama" (1958: 13) şiirinde tohumu ve tomurcuğu gören şair, coşkuyla dolar ve bağrını güneşe açar. "Bir Dönemeçte" (1958: 41) şiirinde ise yaklaşan baharın verdiği heyecan yine güneşin varlığı üzerinden işlenir.

Adnan Yücel zulme boyun eğmemeyi işlediği "Sabır Çarıkları" şiirinde serçe yüreklerinin güneşle yıkandığından ve onun kendi kanatlarını kıramayacağından söz ederek aydınlık arzusunu dile getirir:

Güneşle yıkanan serçe yüreğimiz
Nasıl kırar kendi kanatlarını
Bu karanlık günler içinde
Susmayı bir türlü bilemiyoruz
Çalıp kapıları birer birer
Bir fincan aydınlık istiyoruz (A. Yücel, 2014a: 14).

Şair bu kaynaktan yoksun olmak anlamında olumsuz bir bağlamda işlediği "Sabır Çocukları" (A. Yücel, 2014a: 13) şiirinde tarlada çalışmaktan çocukluğunu yaşayamayan çocukları güneşsiz ölmekle betimler. "Sessizlik Sancısı" (A. Yücel, 2014a: 33) şiirinde

güneş, toprakla sevişmesiyle ele alınırken toprağın her zaman yas doğurmadığı ifade edilir. “Çukurova Çeşitlemesi” (A. Yücel, 2012d: 14) şiirinde bahçelerin güneşe taşınması üzerinden yaşamın kaynağı bağlamında güneş işlenir.

Ceyhun Atuf Kansu “Güneş Tanrı” şiirinde pagan dönemlerin inanışlarını modern çağa uyarlayarak güneşe tapınmadan söz eder. Fakat şairin burada ele aldığı bağlam bir inanış anlamında tapınma değil, yaşamın kaynağı olarak güneşten beslenmektir:

Çocuklar güneşe tapar,
Gözlerinde menekşe öteleri,
Yedi rengin dışındaki şarkı,
Sivas toprağında yanmış ayakları.

Buğdaylar güneşe tapar,
Anadolu’nun eski buğdayı,
Pişmiş toprağa işlenmiş başak,
Güneş halkası.

Gerçeklerin anası güneş!
Yaşamının tapınağı,
Kardeş gökyüzü Anadolunun,
Tutmayın, yok etmeyen ışınları.

Üzümleri ezmeye içinde,
Toprak yoğrulur çömlekçinin elinde,
Yaşamının kutsal mayası,
Tanrısal içkisi güneşin.

Yanık toprağın ateşinden,
Üzümler, buğdaylar, menekşe ötesi gözleri,
Isınmış otlar gibi çocukların,
Güneşten gebe kalmış Etili kadınların (2023: 369).

Başakları güneşin halkası şeklinde tarif eden şair, şarabı da tanrısal içki olarak betimleyenlerdendir. Aynı zamanda gerçeklerin anası olan güneş, kardeşlik ve barış bağlamında ele alınmıştır. Arkaik motiflerden biri olan güneşten gebe kalma inanışı da şiirde yaşamın kaynağına işaret eden benzetmelerdendir.

Şükrü Erbaş, yayınlandığı dönemde tartışmalara neden olan “Köylüleri Niçin Öldürmeliyiz?” şiirinde köylülerin güneşi yaşamın kaynağı olarak görmesini eleştirel bir dille yansıtır. Çünkü şaire göre köylüler yağmuru, rüzgârı ve güneşi ekinleri akıllarına gelmeden düşünemezler ve yaz güneşini ancak ekinlerini yetiştirirse severler:

Her şeyi hafife alır ve herkese söverler.
Yağmuru, rüzgârı ve güneşi
Bir gün olsun ekinleri akıllarına gelmeden
Düşünemezler...
Ve birbirlerinin sınırlarını sürerek
Topraklarını büyültmeye çalışırlar.
(...)
Çünkü onlar ilk akşamdan uyurlar.

Yarı gecelerde yıldızlara bakarak
Başka dünyaları düşünmek gibi tutkuları yoktur.
Gökyüzünü, baharda yağmur yağarsa
Ve yaz güneşleri ekinlerini yetirirse severler (2014a: 166, 169).

Şairin buradaki eleştirisi güneşin yaşam kaynağı olarak görülmesine değil, köylülerin çıkarıcılığına, kurnazlığına ve dar ufuklarındadır. Şairin “Yolculuk” (2014a: 115) şiirinde mutluluğun toprağın ve güneşin eliyle olduğu ifade edilir. “Sevinç” (2014b: 162) şiirinde yaşamın bir kaynağı olarak güneş, bir tanrı suretinde yansıtılır. “Bahçe, Çiy Taneleri, Yıldızlar” (2021b: 46) şiirinde buğday tarlalarının karnının altın güneşlerde olduğu benzetmesi yapılır. Şairin “Serçelerin Duası” (2021b: 76), “Tanrının Harfleri” (2021b: 92) ve “Otlar Benden Yüce” (2021b: 105) şiirlerinde de yaşamın kaynağı, şarabın hammaddesi ve bir inanış bağlamında güneşe yer verilmiştir.

Hüseyin Haydar, “Yirmi Yedinci Tablet, Meçhul” şiirinde “Buradan haykırıyorum, kentlere insin sözüm,/İnsin sözcüklerim yerin altında bekleyenlere./Güneşten aldık içtiğimiz suyu ve öğüttüğümüz unu.” (2011: 49) dizeleriyle güneşin yaşamı besleyen bir kaynak olduğuna işaret ederken aynı zamanda güneşten beslenmeyi bir meydan okuma bağlamında sunarak kendisini tanıtır. “Yedinci Tablet, Ey Ana” (2011: 19) şiirinde ise şair, güneşi kendisini emziren bir anne şeklinde tarif ederek destansı bir atmosfer yaratır.

Güneşin yaşamın kaynağı oluşu, toplumcu gerçekçi şairlerin şiirlerinde kişileştirmelerle, sembollerle veya yeryüzünde beslediği unsurlar üzerinden somutlaştırmalarla işlenir. Onun yaşamın kaynağı olarak siyasi ve toplumsal izleği ise ısı ve ışık kaynağını tüm dünyaya eşit yayması ve ezilen ve sömürülen sınıfların da yaşamını idame ettirmesini sağlamak şeklinde olmuştur.

3.1.8. Kırac Topraklarda Güneşten Su İçmek: Emek

Marksist anlayışın temelini oluşturan kavramlardan biri olan emek, işçinin üretiminin ve değerinin kavranmasına yardımcı olan ve yakın geçmişi bir ölçüde şekillendiren bir olgudur. Toplumcu gerçekçi anlayışta sanatın kökeni de iş ve emek olarak değerlendirilmiş, insanlığın yararına ve toplumun gelişimine yardımcı olacak bir araç olarak görülmüştür. İnsanın sömürülmemesi ve emeğinin karşılık bulması için toplumcu gerçekçi şairler de şiirlerinde dikkat oluşturmaya çalışırlar. Bunda kendilerinin de köylü, alt kesime mensup veya sömürülmelerinin payı olduğu kadar halkın sıkıntılarını dile getirme arzuları da etkili olmuştur. Bu sebeple emek kavramı toplumcu gerçekçi

şairlerin dizelerine güneşle sembolleşerek yansıyan siyasi ve toplumsal temalardan biridir.

Nâzım Hikmet, Pasifikte ölen genç balıkçının türküsü olarak tanıttığı “Japon Balıkçısı” şiirini balıkçıların dilinden kaleme almıştır. Balıkçılar ellerine değenin öleceğini söyleyerek bu eli tuzla ve güneşle yıkanmış olarak tarif eder:

Elimize değen ölür.
Tuzla, güneşle yıkanan
bu vefalı, bu çalışkan
elimize değen ölür.
Birden değil, ağır ağır,
etleri çürür, dağılır.
Elimize değen ölür... (2008: 1579).

Şairin burada denizin tuzuyla ve güneşle yıkanmak tabiriyle ifade etmeye çalıştığı emektir. “İstanbul’dan Mektup” (2008: 1570) şiirinde ise Nâzım Hikmet, Paraguay türkülerini överken onların aşkla, güneşle ve insan teriyle yazıldığını belirterek emeğe işaret eder.

Hasan İzzettin Dinamo “Bir İşsiz Yazarın Düşü” şiirinde yeni bir dünya hayal ederken bunu harıl harıl çalıştığı bir yer olarak düşünür. Dalından elmayı kendisinin kopardığı bu dünyada güneş de parıl parıl parlamaktadır:

Bir dünyam olsa diyorum n’olur
çalışsam harıl harıl
Aydınlatarak küçük mutluluğumun çiçek bahçelerini
güneşim parlarsa parıl parıl.
Kendim koparsam elmamı dalından (2000: 104).

Şiirin genel bağlamı emeği, çalışmayı ve çalışmanın güzelliğini ortaya koyarken güneşin de emeği yansıttığı söylenebilir.

Rıfat Ilgaz “Güneşten Uzak” şiirinde kendisini güneş ülkesinin çocuklarından biri olarak tanımlar ve bu çocukların özelliklerini sıralar. Buna göre güneş ülkesinin çocukları öfkeyle ve umutla beslenmiş, kuru emzikle gecekondularda büyümüşdür:

Biz bu güneş ülkesinin çocukları
Öfkeyle umutla beslenen
Yaz geldi mi ebegümeci madımak
Kar yağdı mı dağda bayırda
Davarımız sığırımızla yarı tok yarı aç
Biz bu güneş ülkesinin çocukları
Kuru emzikle büyüyen gecekondularda
Odsuz ocaksız
Bu mevsimde sevilerden uzak
Yoksun tüm aydınlıklardan
(...)

Biz bu güneş ülkesinin çocukları
Güneşi konuklara bırakan
(...)
Biz bu güneş ülkesinin çocukları
Güneşi bulutların ötesinde bırakan (2003: 264-265).

Şiirin genel atmosferine hâkim olan ve güneşle verilmek istenen emektir. Bunu şair, şiirin son dizelerinde güneşi konuklara bırakmakla da ifade ederek emeklerinin ürünlerini kendilerinden ziyade başkalarına lâayık görmek şeklinde yansıtır. Bu da misafire hürmet gösterme şeklinde Türk geleneklerinde hâlen yaşayan bir âdete göndermedir.

İlhami Bekir “Unuttum” adlı şiirinde bütün gün güneşin altında çalışıp evine dönen köylüleri omuzlarında güneş takılı kazmalarıyla ifade ederek onların emeğini tarif eder: “Yorgun dönerdi köylüler dağdan/Omuzlarında güneş takılı kazma/Sarı saman yüzlerinde kırk yama/Yamalar ki allı morlu. Unuttum” (1979: 24).

Hasan Hüseyin Korkmazgil Almanya’nın Ruhr bölgesini anlattığı “Ruhur Ruhur Dedikleri Bir Çelik Bilye” şiirinde burayı işçilerle ve alın teriyle tarif eder. “güneş güneş göznuru” dizesinde ise el emeği göz nuru tabirine atıf yaparak emeği güneşle sembolize eder:

ruhur demek işçi demek
oluk oluk alinteri
güneş güneş göznuru
arı arı el hüneri
adına *ruhur* demişler
almanya’da bir almanya (1984a: 165).

Şair, “Bağdat Güzellemesi” (1984a: 243) şiirinde Bağdatlı yoldaşın güneş güneş baktığını ifade ederek onun her zerresinde emek okunan yüzünü tarif eder. “Halkça” (2020: 113) şiirinde ise güneşe pamuk atmak ve çapada çıplak yatmakla emek çağrışımı verilir.

Can Yücel, “Bahariye” şiirinde bir otobüs yolculuğu esnasında uzaktan gördüğü, zeytin toplayan bir köylüyü tarif eder. Başında fôtür şapkası olan adamın güneşler içinde olduğunu ifade eden şair, onun emekçiliğine işaret eder:

Şimdi aklıma geldi
Cova’ya inerken Sokar’dan
Ölüm Korkusuyla şiir arasında
Tamtakır bir otobüsle
O adamı anımsıyorum şimdi
Beşyüz metrelik bir uçurumun ağzında
Başında fôtür şapkası
Güneşler içinde
Kuru bir dala takmış yazma mendilini
Zeytin topluyordu

Yeşil yeşil... (C. Yücel, 1998d: 62).

“Anlayacaksınız” şiirinde kendisini köy olarak tanımlayan Mehmet Başaran, güneşin de kanında olduğunu ifade ederek toprağa döndüğünde köylünün karanlıkta kalacağından söz eder. Şairin güneşle birlikte kendisinde birleştirdiği emeğin ortadan kalkmasıyla yaşamın duracağı, işçilerin işi bırakınca üretimin duracağı göndermesiyle anlatılmaya çalışılmıştır:

Ben köyüm güneş kanımda
Döneceğim toprağa bir gün
Kendi karanlığınızda kalacaksınız
Yaşamınız kokacak

Anlayacaksınız (1994: 63).

“İşbaşı” (1982: 37) şiirinde güneş, çalışmanın ve üretmenin sembolü olan arılarla özdeşleştirilerek verilmiştir. “Kaynarca Derecesi” (1994: 46) şiirinde aydınlığın işçisinin güneşin altınını damıttığı ifadesiyle emek kavramı çağrıştırılmıştır.

“Gül Üstüne Çeşitlemeler” şiirinde güneşi işçinin çekicinin yanına eklemek gerektiği ifadesiyle emek çağrışımı yapılır. “Ozan dizelerinde gül/dünyaya bir sözcükle düşürülen ışık/İşçinin ellerinde gül/güneşi de eklemek çekicin yanına” (K. Özer, 2000a: 255). Şairin burada kastettiği ve güneşle birlikte verdiği çekiçle, güneşin orağa şekil olarak benzerliğinden dolayı komünizmin simgesi olan orak çekiç figürüne çağrışımdır. “Türkiye’den Selam” (K. Özer, 2000a: 243) şiirinde şair, ürettiği güneşi paylaşılanlara selâm getirdiğini ifade ederken emeği güneşi üretmek metaforuyla ele alır. “Sözcü” (K. Özer, 2000b: 249) şiirinde ise güneşi gökte unutup ekmeği yeraltında aramaktan söz eden şair, ekmeğin güneşte olduğuna işaret ederek emek vurgusu yapar.

Veysel Çolak’ın “Bir Günün Bitiminde” şiirinde güneşe yaslanmak tabiri üzerinden ve su gibi içilen ter benzetmesinden emeğe işaret edilmektedir:

Yalama olmuş duygular kuşatamıyor beni
güneşe yaslanmışım,
su diye içilen terin anlamını öğrendim
onlardan umudum vardır
artık Diyarbakır’da onlar kadar esmerim (1978: 18).

“Açık Bir Yaradan” (1978: 53) şiirinde Anadolu bozkırından kente giden köylü, yüzünde güneşin tunç yanığıyla tarif edilir. “Yaşamın Özrü” (1978: 120) şiirinde işçiler çalışmasa güneşin doğmayacağı ifade edilerek güneş bir emeğin karşılığı gibi yansıtılmıştır.

Yaşar Miraç'ın “Kız Fadime Türküsü” şiirinde erkenden çalışmaya gitmek güneşe gitmekle tanımlanırken işçilerin güneşin doğuşundan çalışmayı anladıkları vurgulanır:

kaydırır da kayıkları
sonra atlayıp gideriz
biz deli su çapkınları
erkenden giden güneşe
ekmek kaygısından canım
suyulan gireriz güreşe (1993: 32).

“İş Başına” (1985a: 141) şiirinde güneşin terli alına vurmasıyla emeği yansıttığı imajı verilmiştir. Aynı şekilde “Barış” (1985a: 169) şiirinde de şair, güneşi soranlara terli alnını göstererek onu emekle özdeşleştirmiştir.

Özkan Mert “Asyalıyım Yarem Derindir” şiirinde işçilerin güneşi ve suyu dövmesi imgesi üzerinden emeğe işaret eder:

Yani savaşta kahraman
Barışta üretken
Güneşi ve suyu
Örsüyle döven
Mutluluk işçileri (2009a: 22).

Bir kasaba sabahı atmosferinin çizildiği “Kasaba” şiirinde Süreyya Berfe, güneşin süt satan erkeklerin elleriyle yükseldiği ifadesiyle sabahı var eden şeyin emek olduğu göndermesi yapar:

Sabah bir göl çiçeğidir
ince çitirtılarla açılır yollarda
Kapı önlerine güğümler dizilir
Süt sağanların beyaz bir dilberlik okunur yüzlerinde
Süt satan erkeklerin elleriyle güneş yükselir
Buzağılar yalnız kalır
Öksürükler konuşmalar ve
Kepenlerin paslı sesiyle
Kasabanın küçük göğü dalgalanır
Herkes usulca kıpırdanır
Okullar kahveler tarlalar dolar
Kasaba eğer boynunu
İssızlaşır (1999: 27).

“Sevgiyle Başlarız İşimize” (1999: 103) şiirinde bir demir işçisinin yaşamından söz ederken güneşin bizzat kendisini emekçi olarak tanımlar.

Nihat Behram'ın “Hiç Bakılmamış Bir Yerine Doğru Ufkun” şiirinde yine bir köy yaşantısının panoraması verilirken köylülerin yorgun ve terli alnına alnını yaslayan güneş ifadesiyle, emekçinin destekçisi olan emek vurgusu yapılır:

Gün tarlaların üstünde çözülmeye başlarken
bire ikişer çıkıyor köylüler evlerinden,
kadınlar sırtlayıp bebelerini düze iniyor,
çobanlar çoktan aşmıştır karşığı tepeleri;
gün çözülüyor ve

uzaktan yaban güvercinler uçuyor;
gökyüzü masmavi bir boşluğa dönüştü;
gün çözülüyor ve
alnını köylülerin alnına yaslıyor güneş,
toprak yudum yudum emiyor damlayan teri... (2018: 366).

Benzer bir kullanım şairin “Çarpışarak” (2018: 214) şiirinde emekçi çocukların yaşantısı bağlamında verilir. Küçük yaşta atölyelerde ve matbaalarda çalışan çocukların alınlarının güneş gibi yandığını ifade eden şair, onların emeğine işaret eder. “Şafak Vakti Rüzgârın Eşliğinde Maviyengeç Ağıtı” (2018: 645) şiirinde ise çiftçilerin tırpanının terden ve güneşin ateşinden yapılmış olduğu ifadesiyle emek kavramı çağrıştırılır.

Ali Yüce, sömürü eleştirisi yaptığı “Gökdelenler” şiirinde güneşi bizzat emekle birlikte dillendirir. Haksız kazançla veya sömürüyle zenginlik elde edenleri sorguladığı şiirde şair, onlar kanlı ekmek yerken işçilerin emeklerinin karşılığının verilmediğini aktarmaya çalışır:

kanlı ekmek
ağzınızı yakmaz mı
üşürken emeğin güneşi
sevgi geçmez duvarların ardında
oynar çocuklar
ayaklarına
batmaz mı
un çürükleri (1976: 134).

“İmece” (1984: 93) şiirinde ise Ali Yüce, halk olarak güneşi kendilerinin imal ettiğini ve göğşe armağan ettiğini ifade ederek güneşi emeğin sembolü olarak gösterir.

Seyfettin Başçılar “Gazel” başlıklı şiirinde güneşin örsünde güç onarmak tabiriyle emeğe gönderme yapar: “Bir aydınlık uzun bir karanlığa/Güneşin örsünde onarır gücümüzü” (1969: 11).

Adnan Yücel “Çukurova Çeşitlemesi” şiirinde emeğin ufkunda güneşin sesinin olduğunu ifade ederek emeği güneşle sembolleştirir:

Ve yağmurun en görkemlisi toprakta
Büyüyen bir özlem-bir özlem daha
Doruklarda çarpışan bulutların sesi
Nice yüzyılın kendini beslediği ovalarda
Portakal bir güneş altında emeğin
Emek ufkunda portakal bir güneşin sesi (A. Yücel, 2012d: 8).

Ahmet Erhan ayı ve güneşi kişileştirerek ele aldığı “Gece” şiirinde, her ikisini de doğanın yorgun işçisi şeklinde nitelerken emeğe işaret eder:

Ay bu gece ne büyük, ne büyük anne
Denizi bir halı gibi işledi yalım yalım
Sabaha hepsini sökecek, tezgâhı güne
Bırakıp gidecek -ay yorgun işçisi doğanın

Güneş sürdürecektir o yorgunluğu kendince (2014a: 132).

Şükrü Erbaş'ın "Baş Dönmesi" şiirinde yine bir köylünün emeğinin anlatıldığı bağlamda köylünün gövdesinde taşıdığı onlarca güneşe emek kavramını karşılayacak şekilde değinilir:

Yemenisini çözdü -serinlik biraz-
Saçlarının ucunda geceden kalma yıldızlar
-Yalnızlık kadar-
Terini sildi. Domatesler, biberler, mısırlar
Onlarca güneş gövdesinde
Dudakları hazdan acıya boyanıyor (2021b: 109).

"Yolculuk" (2014a: 129) şiirinde şair, güneşten payını eşit alamamayı emeğin karşılığını bulamamakla ilişkilendirerek sunar. "Gölgelik" (2021b: 83) ve "Can Sıkıntısının Üzerinden" (2021b: 120) şiirlerinde ise harman yerlerindeki güneş metaforu üzerinden köylülerin emeği ele alınır.

Toplumcu gerçekçi şiirde emekle sembolize edilen güneş, işçi ve köylünün üretici gücü bağlamında ele alındığı gibi kimi zaman da katkısıyla bu emeğe eşlik eden bir figüre dönüşür. Bazen güneşin kendisi yeryüzüne ısı ve ışık üretmesiyle, bazen de çalışkanlığıyla bilinen bir canlının suretinde emekçi statüsünde yer alır.

3.1.9. Güneşten Işık Yontanlar: Kahraman

Toplumcu gerçekçi anlayışa göre mücadele etmek, direnmek, emek vermek ve savaşmak kavramlarının önemi onların kahraman algısıyla somutlaşır. Lukacs'ın da ifade ettiği gibi sosyalist toplumun edebiyat anlayışında boyun eğmeyle başlayan kahramanın serüveni, topluma etkin bir şekilde katılmasıyla ve birlik beraberlik bilinci kazanarak yeni ve daha üstün bir kişiliğe dönüşmesiyle sonuçlanır (2013: 130). Eğer bu kişilik bu serüvende bedel ödemişse veya serüveni ölümle sonuçlandıysa genellikle kahraman olur. Toplumcu gerçekçilerin devrimci anlayışıyla kahraman algısı arasındaki fark da bu ödemiş bedelde gizlidir. Hatta kahraman olarak yansıtılmaları için devrimci veya sosyalist dünya görüşüne sahip olmalarının da pek bir önemi yoktur. Toplumcu gerçekçi şairlerin dünya görüşü çerçevesinde olumlu özelliklere sahip olmak ve buna rağmen bedel ödemek çoğu zaman yeterlidir. Bunun yanı sıra gerçekte var olmamış, yalnızca onların ideallerinde olan ütöpik bir kahramanın tarifi de eserlerde bu anlamda karşılaşılan bir diğer ayrıntıdır.

Nâzım Hikmet'in *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* şiirinde devrimci bir genç olan Benerci'nin kahramanca dövüşü ve ölümü ele alınır:

O
büyük
bir
ışık
gibi doğuştü.
Kasketli
bir güneş
hâlinde düştü (2008: 341).

Şiirde Benerci'nin ölümü başkası tarafından değil kendi eliyle gerçekleştirilmiş olsa da Nâzım Hikmet, onu bir kahraman şeklinde yansıtır. Çünkü Hindistan'ın gerçek bağımsızlığı ve kurtuluşu için çalışmış ve on beş yıllık hapis cezasının büyük bir bölümünü çekmiştir. Fakat davasına hizmet edemeyeceğini anladığında kendini öldürür. Nâzım Hikmet'in komünizmden yüz çevirmiş olan eski arkadaşları Şevket Süreyya Aydemir ve Vedat Nedim Tör'e göndermeler yaptığı bu eser (Memet Fuat, 2000: 123-124) Benerci'nin kasketli bir güneş hâlinde düşmesiyle sonlanır.

Moskova'dayken KUTV'dan arkadaşı Si-Ya-U'nun memleketi Çin'e döndüğünde kafasının kesilmesi üzerine yazdığı (Memet Fuat, 2000: 114) *Jokond ile Sİ-YA-U* şiirinde şair, Si-Ya-U'nun kesilen başını sarı bir güneşe benzeterek onu kahramanlaştırır:

Kesilen bir et kırılan bir kemik sesi.
Yuvarlandı ayağının dibine
kana bulanmış sarı bir güneş gibi
Sİ-YA-U'nun kellesi... (2008: 105).

Arif Damar İkinci Dünya Savaşı'nı konu aldığı "İkinci Cephe" şiirinde cephede vurulan bir askerin son anlarını aktarırken güneşli alından vurulduğunu belirterek onun kahramanlığına işaret eder:

Hem türkü söyler, hem dövüşürdü
bu uzun boylu Kafkasyalı.
Derdı ki:
"Biri dudaklarla söylenir,
ellerle diğeri,
ne farkı var bir kavga şarkısının
mukaddes bir kavgadan!"
Vuruldu, en sevdiği türküyü söylerken ansızın
o güneşli alından (2007: 30).

Şiirdeki önemli bir detay, askerin vurulmadan önce kavgayı ve kavga şarkısını dillendirmesidir. Daha çok devrimcilerin literatüründe yer alan sözcükleri kullanan şair, askerin bir devrimci olduğunu yansıtmaya çalışmıştır. Nitekim şiirin devamında yine güneşe başvurarak ölen kadınla birlikte askerin yüzünün "çok sevdikleri güneşe karşı" (2007: 31) çevrildiğini ifade eder ve güneş imgesi üzerinden bir devrimci izlenimi

vermeye çalışır. Şairin Köy Enstitüleri kurucularından Şerif Tekben’e ithafen yazdığı “Sözcükler” (2007: 305) şiirinde Tekben’in yüzünden eksilmeyen güneş tarif edilirken bu güneşi toprağın nasıl örteceği sorgulanarak onun kahramanlığı vurgulanır.

Toplumcu gerçekçi şairlerden başta Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı olmak üzere hemen hemen hepsinin şiirlerinde Mustafa Kemal’in kahramanlığı mevcuttur. Onun halkına el uzatan bir lider olarak ortaya çıkması, halkının ve ülkesinin refahı için çabalaması, özellikle Millî Mücadele bağlamında son derece önemlidir (Sürücü, 2024: 12). Bu şairlerden Mustafa Kemal’e olan bağlılığıyla bilinen Attilâ İlhan “Mustafa Kemal” şiirinde onun yüzünü güneşle tanımlar: “nasıl böyle varıp geldin hoş geldin/çingı kaymış yalazlanmış gözlerin/şol yüzünde güneş südü sıcaklık/ellerinden operim mustafa kemal” (2012b: 138).

Cumhuriyetin onuncu yıl kutlamalarında Mustafa Kemal’i mistik bir bağlamda ele alan şiirler yazılır. Bunda dönemin İtalyan ve Rus halkının şeflerine olan mistik bağlılıkları ve Mustafa Kemal’in çevresinde olan şairlerin bu duruma hâkim olmalarının da payı vardır. Bu mistisizm tabiatı ona en çok benzeyen Güneş’le yapılırken Mustafa Kemal, tapınılacak bir tanrı bağlamında yansıtılır (Atalay, 2019: 268-280). Lideri güneşle sembolleştirme teması, daha önce 1917 yılında Ekim Devrimi’nin ardından Lenin ile birlikte işlenmiş, Türk yazarlar Lenin’i bütün insanlığın güneşi olarak tanımlamışlardır (Şişmanof, 1965: 37). 1950’li yıllara gelindiğinde Nâzım Hikmet, Yazarlar Birliği yemeğinde Moskova’da izlediği tiyatro oyunlarının hepsinin Stalin’i övdüğünü söyleyerek eleştirir ve “Stalin bizim güneşimizdir!” övgüsünü yersiz bulduğunu ifade eder. Orada bulunanlar ise Stalin’in gerçekten Rus halkının güneşi olduğunu söyleyerek şairin eleştirisine izin vermezler (Memet Fuat, 2000: 585). Buna göre bu dönemin farklı tarihlerinde liderler, güneşle özdeşleştirilerek anılır ve kahramanlaştırılarak veya kahraman gibi övülerek yansıtılır.

Attilâ İlhan’ın “Mâhur” şiiri 1972 yılında idam edilen Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan için yazılmış şiirlerden biridir. Radyodan haberleri dinledikten sonra Karşıyaka’dan İzmir’e geçmek üzere bindiği vapurda, bulanık ve çalkantılı bir denizle simsiyah bir gökyüzü ve acı acı esen bir yelin eşliğinde yazdığını anlatan İlhan, şiiri 12 Mart sonrası “kahır”ın en belirgin örneği olarak adlandırır (2013a: 144-145):

bir yangın ormanından püskürmüş genç fidanlardı
güneşten ışık yontarlardı sert adamlardı
hoyrattı gülüşleri aydınlığı çalkalardı
gittiler akşam olmadan ortalık karardı

o mahûr beste çalar müjgân'la ben ağlaşırız (2013a: 83).

Şiirde güneşten ışık yontan sert adamlar şeklinde nitelenen devrimci gençlerin ölümleriyle akşam olmadan ortalığın karardığı ifade edilir. Şair güneşten ışık yontmak imgesiyle tanımladığı kahraman algısıyla toplumcu gerçekçi Türk şiirinin özgün ve sembolik örneklerinden birini vermiştir. Şair, İkinci Dünya Savaşı etkisiyle yazdığı “Marianne” (1993: 158) şiirinde de harbe giden vatan çocuklarını güneş çehreli olarak tarif eder.

İlhami Bekir, “Başlayış” şiirinde Mustafa Kemal’i betimleyerek onun kahramanlıklarından söz eder. Mustafa Kemal’in saltanatı kaldırmasını aydın elinin “parça güneş paçavralarıyla” sarayı ve sultanı sildiği şeklinde betimlerken onun hareketini güneşle sembolleştirerek verir:

yuvarlak altın başlı çivilerini
kendi eliyle mihlayanlar...
Toprak kabardı,
Bayrak dalgalandı,
Yeni seslerin adımlarıyla doldu yer.
İlk adam
mavi gözlerle
baktı toprağa,
toprağın haritasını çizdi bayrağa,
türküler

ve sildi parça güneş paçavralarla,
sarayla sultan adını,
aydın eli,
yeni dünyaya ilk gelenlerin... (t.y.: 89).

Hasan Hüseyin Korkmazgil “Kavel” şiirinde Kavel fabrikası grevini şiirleştirmesine işaret ederek Kavel türküsünü hayatta kaldığı sürece söyleyeceğinden söz eder. Ölümü etin güneşe karışmasıyla tarif eden şairin buradaki tarifi, toplumcu gerçekçilerin kahramanlaştırdıkları kişileri güneşle betimledikleri düşünüldüğünde boşuna değildir. Şair burada güneşe karışmaktan kastı, “Kavel” şiirinden ve dolayısıyla fikirleri yüzünden öldürülüp kahramanlaşmaktır:

işime karım dedim
karıma kavel diyeceğim
ve soluğum tükenmedikçe bu doyumsuz dünyada
güneşe karışmadıkça etim
kavel grevcilerinin türküsünü söyleyeceğim (1993: 45).

Asım Bezirci Kavel şiirini Hasan Hüseyin Korkmazgil’in toplumsal hareketlere olan yakın ilgisiyle açıklarken onun yine de yüzeydeki akışa kapılmadığından, şiirsel özü yakalamaya yöneldiğinden söz eder. Bir “hava” yarattığından ve etkili bir “ortam”

çizdiğinden bahseden Bezirci'ye göre Korkmazgil, "...olayın geçici hikâyesi yerine, bize kalıcı özünü iletmek ister." (1993: 159-160). Şairin benzer bir benzetmeyle tanımladığı "Kirlileri Yıkamak" şiirinde de ölümden "güneşe asılmak" şeklinde söz edilir. Fakat bu herhangi birinin ölümü değil, devrimci fikirlerinden dolayı hedef hâline gelecek olan kendisinin ölümüdür:

ey benim elibayraklılarım
yeni gözlerim yeni kulaklarım yeni seslerim
ey benim ateşgızlılarım
asın beni güneşe
kurtulun benden
yoksa
yoksa
çok ölürsünüz! (1984b: 159-164).

Aynı şekilde "Suçluyuz" (1990: 186) şiirinde de fikirlerinden ve devrimci kimliğinden söz eden şair, tozunun güneşe karışması gerektiğini ironik bir üslupla ifade ederek idam edilmeyi kasteder. "Ağlasun Ay Şafağı" (2018: 114) şiirinde ise Korkmazgil, dedeleri olan Osmanlı'yı yiğitlikle ve güneşle tarif ederek kahramanlıklarını betimler.

Can Yücel "55. Sone" şiirinde Antik Çağ'ların tanrısı Mars ile Karl Marks'ı aynı bağlamda kullanıp onları güneşin ateş tanrıları şeklinde betimleyerek kahramanlık çağrışımı verir:

Prenslerden kalma ne yıldız ne mermer saraylar
Kalır ayakta bu ipekten şiirim kadar,
Ve bu mazrufla par-parladıkça sen nazlı yâr
Zarflarıdır onların bu kir-pas tutmuş mezar,
Bırak hunlar harpler heykelleri devirsin
Kalmasın oylum oylum taşlar, taşlar üstünde!
Ne Mars, ne Marx, o ateş tanrıları güneşin
Silemez bu yazıtı belleklerin üstünden!..
Ölümü de, nisyana da karşıdır bu isyan (C. Yücel, 1998c: 12).

Kemal Burkay, "Dersim" şiirinde Pir Sultan Abdal'ın idamını güneşi berdar etmek şeklinde kahramanlaştırarak ele alır: "O ki Hızır Paşa'dır/Berdar edecektir/Berdar edecektir güneşleri/Pir Sultansız bir evrendir onun evreni" (1975: 46).

Ülkü Tamer, Aziz Nesin'i ele aldığı "Aziz Nesin İçin" şiirinde onu güneşin görmediğini gören şeklinde tanımlarken kahramanlığına işaret eder: "Güneşin görmediğini de gören usta,/acının çocuk elli demircisi." (2018: 170).

Tahir Abacı'nın "Labirent" şiirinde Küba Devrimi ve ardından öldürülmesiyle birlikte kahramanlaşan komünist lider Che Guevara, güneşin patronu şeklinde tanımlanır:

Açtım baktım, şöyle diyor
Günün ve güneşin patronu Che Guevera
Tarlanın ortasından değil
Sınırından yürüyün ki

Sınır sanılasınız (2019a: 23).

Aydın Hatipoğlu, Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları* adlı eserine nazire olarak yazdığı "Memleketimden İnsan Manzaraları'na Derkenar" şiirinde, Nâzım Hikmet'i anlatır. Onun kendi eserinde işlediği sıradan insan/Anadolu insanı hikâyesini Hatipoğlu, Nâzım Hikmet'e atfederek işler ve şairi güneş sarısı saçlarla tanımlar:

Eğildi pencereden görmek için adamı
Boylu, babayığit bir çınar gibiydi gövdesi,
Ama duruşu bir salkımsöğüt kadar zarif.
Aydınlık yüzlü, güneş sarısı saçlıydı.
Kederli ve güleçti bakışları (2003: 83).

Nâzım Hikmet, davası, mücadeleleri, özgürlüğünün elinden alınması ve ülkesinden mahrum bırakılmasıyla toplumcu gerçekçiler için her zaman bir kahramandır.

Nâzım Hikmet'e eserinde kahraman olarak yer veren bir diğer isim Ahmet Özer olur. "Yaşlandıkça Gençleşen" şiirinde Nâzım Hikmet ile konuşan şair, onun gülüşünü güneşten getirdiğini ifade ederek kahramanlığına atıfta bulunmak ister: "sonbahar / ellerimden tutan rüzgâr / günlerden pazar/akşamı sevinçlerimize deniz getiren sesin/sen gelmiştin gülüşünü getirmiştin güneşten/gökyüzüydü paylaştığımız durmadan maviliği eken." (A. Özer, 2018: 51).

Metin Demirtaş, arkadaşı İlhan'ın öldürülmesi üzerine yazdığı "İlhan'a Ağıt" şiirinde onun gülünce çakıl taşları gibi güldüğünü ifade ederek kahramanlığını vurgular: "Sessiz bir kahramanı iken kavgamızın/Cellatlar elinde can veren/Gülünce kara bıyıkları arasından/Güneşli çakıl taşları gibi gülün" (2014: 57).

Adnan Yücel belirli bir kişiyi işaret etmediği "Gözleri Şiir Yazan Çocuklar" şiirinde bir kahraman hayal eder ve bu kahramanı yüzünde her zaman güneş ve rüzgâr olan biri olarak tarif eder: "Bir adam vardır tarihin en önünde/Güneş ve rüzgâr yüzündedir her zaman/Dili doğanın dilidir/Elleri bütün insanlığın elleri" (A. Yücel, 2012a: 30).

Şükrü Erbaş, 2007 yılında sokak ortasında öldürülen gazeteci Hrant Dink'e ithaf ettiği "Eşikler" şiirinde ağzında güneşle öldüğünü söyleyerek gazeteciyi kahramanlaştırır: "Korkun kadarsın narcissusun cumhuriyeti.../Ağzında güneşle ölüyor çocukların." (2014b: 192). "Derin Kesik" şiirinde ise belirli bir kahramandan değil, alınıp satılan insanların saltanatının tezgâhlarını boşa çıkaran adamdan söz edilir. Adamı güneşe bakan şeklinde nitelendiren Erbaş, onu kahramanlaştırarak yansıtır: "Bütün tezgâhları boşa

çıkardı/Güneşe bakan adam./Bir iğdiş şehvettir hükmün/Ey alınır satılının saltanatı.” (2021a: 139).

Nâzım Hikmet’e şiirlerinde yer veren Hüseyin Haydar, “Adanış VI” şiirinde onu kahramanlaştırarak yansıtan şairlerdendir. Şiirini adadığı isimleri sayarken Nâzım Hikmet’i “şiirin kızıl güneşi” şeklinde güneşle sembolleştirerek anar:

Mağara taşına çizene, balçığa kazıyana,
Kaşgarlı’ya, Balasagunlu’ya, Dedem Korkut’a,
Karacaoğlan’a ve Köroğlu’na ve Emrah’a
Ve şiirin kızıl güneşi Nâzım’a...
Adıyorum bu sözleri, tutulmuş dilimle,
Yetkinleşen insanlığa, çocuk kalmış aklımla (2011: 7).

Şairin “Yirmi Altıncı Tablet, Deniz” şiirinde ise bir diğer kahraman olan Deniz Gezmiş ve arkadaşları konu alınır. Hüseyin Haydar, Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idamdan önceki son fotoğrafından söz ederek onların yüzündeki vatan sevdasını görmemizi ister. Güneşin topraktan önce onların yüzüne vurduğu ifadeleriyle şair, onların hem kahramanlığını hem de vatanseverliğini anlatmaya çalışmıştır: “İyi bakın resmimize, görebiliyor musunuz bizi,/Görebiliyor musunuz, hâlimizdeki hâlinizi?/Yüzümüze güneşin vuruşu, toprağa vurur./Görebiliyor musunuz, buğdayın dalgalanışını?” (2011: 47).

Temelinde bedel ödemenin yattığı kahramanlık algısına göre toplumcu gerçekçi şairler, aynı siyasi görüşten olmasa bile aynı dünya görüşünden olduklarını düşündükleri isimleri güneşle sembolleştirmişlerdir. Türkiye’nin kurucu liderinden 1993 Madımak Olayları’ndan sağ kurtulana, sokak ortasında öldürülen gazeteciden idam edilen devrimci gençlere kadar birbirinden farklı birçok isim, onların dizelerine kahraman olarak yansır. Aynı zamanda henüz var olmamış bir kahramanın kurtarıcı özellikleriyle birlikte betimlenmesi de bu dizelere yansıyan bir diğer güneş örnekleridir.

3.1.10. Alınır Satılının Saltanatı: Sömürü

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneş, hem yaşamın temel kaynağı hem de bir imge veya sembol olarak genellikle olumlu kişiliklerle ve atmosferlerle ele alınmıştır. Nadiren karşılaşılan olumsuz işlenişlerinin en geneli, onun özellikle köylüye veya açık havada çalışan emekçiye sığıyla zulmetmesidir. Bu anlamda güneşi bir sömürü sembolü olarak yansıtan toplumcu gerçekçi şairler, onu kapitalist düzenin emek sömürücü güçlerinden biri gibi yansıtarak olumsuz bir bağlamda, tepkiyle işlemişlerdir.

Hasan İzzettin Dinamo “Doğaya Acıyan Adam” şiirinde güneşi bütün güçleri elinde toplamış bir diktatör gibi yansıtarak isterse yakacağını ve dondurup öldüreceğini ifade eder: “Kocaman aptal bir güneş habersiz kendi kendinden bile/Kaçamak ışığından doğmuş tasasız varlıkları/Yakar, dondurur, öldürür bir yanlış göz süzmesiyle/İsterse yapar ölümsüzlüğü deha mezarlıkları.” (2000: 86). “Vatan Şarkısı” (2000: 20) şiirinde ise güneşin altında kerpiç gibi kavrulmak ve sivrisinek saldırına uğramakla güneşin sömürüsü verilmeye çalışılır.

Mehmed Kemal “Yolculuk” şiirinde sıcak bölgelerdeki sivrisinek yoğunluğundan dolayı bir tür ırgat hastalığı olan sıtmayı güneşle birlikte anarak onun zulmüne işaret eder:

Yani karasapanının başında
İki öküzü bir karısı bir çocuğuyla
Güneşe sıtmaya nankör toprağa karşı
Tek derdi gaz tuz şeker olan
Yani başı çenberli tütün kırmağa giden kız (1954: 31).

Suat Taşer “Takdim III” şiirinde güneşin sömürüsüne açık alanda çalışmak durumunda kalan insanların derisini yaktığı gerçeği üzerinden değinir:

Sağ olsun Adana kaputu
ve Nazilli basması,
düşünde, bayramda bizi çıplak bırakmadı.
Güneştir derimizi yakan,
kaderimizi kendi aramızda bölüştük.
Sustuk (2021: 76).

Hasan Hüseyin Korkmazgil “Amado’lu Ağustos” şiirinde pamuk üretiminin yoğun olduğu bölgelerden biri olan Çukurova’daki güneşi “bir kanlı pamuk” şeklinde tanımlar:

gece sıcak ve ishaklı
şimdi tütün kırımıdır bizde ege’de
findıklar çoktan devşirildi karadeniz’de
iri bir çekirgeci şimdi konya’da zaman
‘erzurum dağları kar ile boran’
değilse de pek
bir tutam kanlı pamuktur Çukurova’da güneş
ve tutuk bir tabancadır doğu’da kimsesizlik (1977: 56).

Şairin burada işaret ettiği, bölgedeki pamuk işçiliğini anlatan romanlardan da bilindiği üzere bu işin zorluğu, havanın sıcaklığı ve sıtma hastalığının yaygınlığıdır. Bu nedenle şair, “kanlı pamuk” tabiriyle güneşi bir sömürü unsuru olarak ele alır. Korkmazgil’in “Bağdat Güzellemesi” şiirinde ise güneşin renge düşman olmasıyla ve ona karşı direnmekle yine bir sömürü bağlamı verilir:

kim demişse iyi demiş
“renge düşmandır güneş”

renge düşman olsun güneş
güneşe de direniyor şu bağdatlılar
bağdatlı devrimciler (1984a: 241).

Can Yücel'in "Yavuzer'in Cenazesine Giderken" şiirinde güneşin şerrinden ırağa gitmek ifadesiyle sömürü düzeninden kaçmak işaret edilmiştir:

Bir güvercin uçsa
götürse beni meşelerin arasına
bu güneşin şerrinden ırağa
bir kangal, o şaman konuşsa
Tuncer Kurtiz'in adamı
götürse beni Sivas'a (C. Yücel, 1998d: 69).

Necati Cumalı, "Aç Güneş" şiirinde aç güneşin altında her şeyin gelip geçici olduğundan söz eder. Şairin güneşin açlığıyla vurgulamak istediği, onun yeryüzündeki her şeyi tüketmiş olduğu göndermesidir:

Ey yaşlı deniz
Hep gelip geçeceğiz
Bu aç güneşin altında
Esen rüzgârda savrula savrula
Toz toprak olacağız
Duvarlarda yazı
Okunmaz silik
Boş kaleler kıyılarında (1991: 185).

Veysel Çolak'ın "Emeğin Çırpıntısında" şiirinde güneş altında yanan toprakta çalışan işlerin bolluğuna işaret edilerek onların öfkesinin gökyüzünü parçalaması gerektiği ifade edilmiştir. Buradaki güneş, işçilerin dostu değil, onları sömüren bir düşmandır:

İşçilerin gümrahlığı,
güneş altında yanan toprağın
yaşamak isteniliyorsa eğer
bunca ömrün tek sözüdür:
-Öfkeden bu gökyüzü parçalanmalı! (1978: 106).

"Ömrüme Bir Karşılık" (2004c: 34) şiirinde ise ellerindeki nasırla emekçiliğini tarif eden şair, güneşin gözlerine saplandığı ifadesiyle olumsuz bir bağlam kurar.

Erol Çankaya "Kan Toprağa Bulaşmıyor" şiirinde tezgâhlarla, tornalarla ve motor kayışlarıyla kurduğu bağlamda çocuk veya genç işçilerin güneşin altında büyüdüğünü vermeye çalışır. Güneşin altında rengi koyulaşan bu insanların direnişi "güneşin inadına" şeklinde tanımlanırken güneş, kapitalizmin sömürü düzenini çağrıştıracak şekilde yansıtılmıştır:

Toprağa bulaşmıyor toprağa bulaşmıyor
Tezgâhlardan sızarak şehri kuşatıyor
Gittikçe bir pıhtı oluyor günü bölen
Yolları tutuyor, uğuldayan caddeleri

Suları tutuyor kalgıyan kalabalıkları
Tornayı, motor kayışlarını, alinterini
Büyüyor güneşin altında, güneşin inadına
Büyüyor güneşin altında rengini koyultarak
Karakitapların alnına lekeler bırakarak
Kanları akıyor ama toprağa bulaşmıyor O'nların
Kanları ve solukları dünyayı tutuyor tutuyor
yiğit arkadaşların (1976: 59).

Benzer bir kullanım Ali Yüce'nin "Çiçekleme" şiirinde de karşımıza çıkar. Kızılay meydanında çiçek satan çocuklardan söz eden şair, güneşin onların gözüne kızarmış şiş gibi battığı ifadesiyle güneşin sömürü unsuru olmasına dikkat çeker:

Ankara Kızılay'da şimdi
Çocuklar çiçek satıyor
Buruşmuş çiçek gibi boyunları
Gözümüzün içine bakıyor
Bir tane almadan geçmeyin
Küçülmüş gözlerine güneş
Kızarmış şiş gibi batıyor (1983: 97).

Çiftçi bir ailenin anlatıldığı "Asarcık" şiirinde ise güneşin hem kıracı hem de kendilerini yaktığını ifade eden şair, onun çiftçinin düşmanı olduğu durumlara gönderme yapar:

Biz Asarcıkta otururuz Tanrım
Günlerimiz bir avuç
Gecemiz dedemden kalma
Üstümüzde öfkeli bir gök
Boynumuzun kütüğünde güneş
Kıraç yanar biz yanarız (1976: 9).

Ceyhun Atuf Kansu "Kuşların Ötüştüğü Vakit" şiirinde sabahın ilk saatlerinden övgüyle, ilerleyen saatlerinden ise sıcaklığın bastırmasından ötürü olumsuz ifadelerle bahseder. Bunu da güneşin dostu dostu düşman etmesiyle ifade ederek yansıtır: "Kuşların ötüştüğü vakit sultan vakit/Selamlaşılan, öpüşülen, kucaklaşılan vakit,/Sıkı tut adımlarını dağın başına varmalısın,/ Güneş çıkıp dostu dostu düşman etmeden önce." (2023: 233).

Ahmet Erhan, Akdeniz bölgesindeki hava sıcaklığını ve güneşin yakıcılığını ele aldığı "Güneşin Diktatörlüğü" şiirinde güneşi bu özelliklerinden dolayı diktatörlük olarak göstermiş ve onun zapturaptına işaret etmiştir:

Güneşin diktatörlüğü
sürüyor Akdeniz'de.
Yakıcı, beyne burgu burgu işleyen.
Bütün gün yollarda
kimseler yok (2014a: 167).

Şairin "Artık Yaşamaktan Öte" şiirinde ise dünyaya karşı kurulan barikattan söz edilirken güneşin arkadan vuracağı ihtimali gündeme gelir: "Hep sonunda seni

avuçlarıma almak/Kâğıt kalem şiir, kâğıt kalem şiir/Ey yıllardır dünyaya karşı kurduğum barikat/Koru kendini, güneş arkadan vurabilir.” (2014a: 253). “Anason” (2014b: 553) şiirinde ise Erhan, güneşten korkmamayı öğrenmesi gerektiğini ifade ederek güneşin korkulacak bir güç olduğu izlenimini verir.

Salih Bolat “Eski Zaman Şiirleri” adlı şiirinde Asur kralından kaçan soylu askerler olarak Harran çölünden geçtiklerini ifade eder. Bu sırada çölün sıcaklığını betimlemek için güneşin sırtlarına bir dağın doruğuna tırmanır gibi tırmandığını söyleyerek onu sömürü unsuru şeklinde, kendilerini de bir hamal olarak yansıtır:

biz yedi arkadaş, asur ordusunun soylu askerleri
asur kralı salmanassar’ın ihanetine uğradık
ve üç günde geçtik harran çölünü
güneş, sırtımıza bir dağın doruklarına tırmanır gibi
tırmanıyor. saplanmış hançerlerin sapına tutunarak
iyiyiz şimdi.
bakışlarımız yeni sürülmüş bir tarlaya dadanan kuşlar gibi (2020: 172).

Şairin “Hamburg Şiiri”inde ise bu defa güneşle betimlenen siyasi figür Hitler olmuştur. Onun saçlarının yüzüne düşüşünü güneşin altındaki karga kanadına benzeten şairin bu kullanımı, toplumcu gerçekçi bir bağlamda düşünüldüğünde sömürüye ve faşizme karşılık gelmektedir. Çünkü Hitler; kötülüğün, acımasızlığın ve vahşetin sembolüdür: “hitler’in fotoğrafına bakıyorum/bir balkondan sesleniyor halka/alnına düşmüş siyah saç/karga kanadı gibi güneşin altında.” (2020: 326).

Güneşin toplumcu gerçekçi şiirde sömürü, zulüm veya otoriter güç şeklindeki karşılığı, onun olumsuz olan nadir kullanımlarından biridir. Çünkü açık havada çalışan insanlar için güneş gerçekten de eziyetin ve sömürünün sembolü olmakta, işçiye, tarlada çalışan ırgata ve köylüye zulmetmektedir. Bu bağlamda toplumcu gerçekçi şiirde güneş, ilk kez olarak bir ideali değil de gerçeğin katılığına yansıtacak biçimde sembolleştirilmiştir.

3.1.11. Güvercin Kanadında Yükselen Güneş: Barış

Toplumcu gerçekçi şiirde güneşin ideal sembollerinden biri de özellikle 1940 Kuşağı gibi savaş dönemini bizzat yaşamış isimlerin sıkça işlediği barış kavramı olmuştur. Her zaman kavgayı, mücadeleyi ve direnmeyi hedefleyen toplumcu gerçekçi şairler, barışı genellikle savaş atmosferinde, askerlerin ölmemesi için vatansever bir bağlamda veya başka ülkelerdeki savaşlar sebebiyle evrensel bir bağlamda ele alırlar. Onun haricinde düzenle ve iktidarla barışmak, onlara göre insanca olmayan şartlara

boyun eğmek anlamına geldiği için şiirlerde bu tür bir barışa rastlamak pek mümkün olmaz.

Hasan İzzettin Dinamo “Hürriyet Cephesine Şarkı” şiirinde dünyadan barut dumanlarını süpürüp sokakları barış güneşiyle yıkamaktan söz ederken güneşi bizzat barışla tanımlar:

Barut dumanlarını süpürüp dünyanın
sokaklarından
Barış güneşiyle yıkadığımız zaman
Kaldırımları,
Dünyam, benim dünyam artık apaydınlıktır
Bulûğ çağımızda masmavi kesilen
düşlerimizin içi gibi (2000: 42).

“Halay Çeken Akbabalar” şiirinde şair, kurşun ve top sesi işitilmeyen günleri güneşli günler olarak tanımlarken barışa işaret eder: “Kurşun ve top sesi işitilmeyen/Güneşli günler başlamıştı yine./Bundan geri tahıl taşıdı kentlere/Odun taşıdı, insan taşıdı durdu.” (2000: 145). “Özgürlüğe, Barışa, Şiire Şarkı” (2000: 16) şiirinde ise bir barış atmosferi, güneşin yalın ayak gezdiği caddelerle tarif edilir.

“Vatanlar Masalı/I” şiirinde silah çatanların kulaklarının sağır, gözlerinin de kör olduğunu ifade eden M. Niyazi Akıncıoğlu, güneşi görmediklerini söyleyerek barışa işaret eder:

Silah çatmış ifritler harman yerinde;
kulakları sağır,
gözleri kör.
Görmüyor Güneşi,
bu sesi duymuyorlar.
Bu ses ki pervaz pervaz,
bu ses ki şehir şehir
ve köy köy
ve dağ dağ
insanın sesidir, insanı arar (1985: 165).

Attilâ İlhan, “Marianne” şiirinde savaştan gelen askerlerin ve mültecilerin her birinin yarından güneş beklediğini ifade ederek onların barış özlemini dile getirir:

yorgun mülteciler askerler gelir
gelir insanlarla dolu harb yollarından
karanlık dokunmuş cümlesine
herbiri bir güneş bekler yarından
gölgeler dalgalanır gölgeler konuşur
gölgelerde yaşayan tehlikeli bir şey var
kocaman yarasalar gibi uçuşur
heyulâlar dolaşır duvar duvar (1993: 161).

Kemal Burkay “İsyen” şiirinde Hiroşima’ya atılan atom bombasından söz ederken apoletli bir generali güneşsiz gözleriyle tarif eder. Şiirin bağlamından da anlaşılacağı gibi burada güneşle işaret edilen kavram barıştır:

İsyen Hiroşima’ya
Kurşunla kopan sevdaya
Apoletleri büyük
Beyni küçük generalin
Güneşsiz gözlerine isyen
Çiçeklerin ölümüne
Çocuk gözlerindeki hüzne
Jetler, napalm ve kan
Ve ölü kömür iskeletleri ağaçların
Yaralı hayata isyen (1975: 39).

“Barış İçinde” (1993: 96) şiirinde şair, güneşli bir havayı tasvir ederken barış içinde olduğunu dile getirir. “Dersim” (1975: 46) şiirinde ise 1938 Dersim Olayları’ndan önce bölgedeki barış içinde olan yaşamı şair, güneş ve sular ülkesi olmakla tarif eder.

Süreyya Berfe savaş atmosferini ele aldığı “İncir Ağaçları” şiirinde bir zafer müjdesi olan güneşin söndürüldüğünü ifade ederek barışın halkın elinden alındığı çağrışımını verir:

Sevinen
Zafer muştusu olup yükselen güneş
Soğumuş
Sönüyor
Atmışlar kanlı bir kuyuya
(...)
Dallarda kanadı kırık bir yavru çırpınıyor
Kıyımların kapısını aralayan
Yorgun bir haberci
Onu dinliyorum
karanlık
Güneş kara gök kara
Babaların boynu bükük sabrını (1999: 120-121).

Afşar Timuçin “Gün Dönümleri” şiirinde savaş aralarına güneş dizmek metaforuyla barış kavramını çağrıştırır: “Bütün kar beyazlıklarını serersin/Günden arta kalan kan pıhtılarına/Yağmurlar rüzgarlar güneşler dizersin/Korkutulmuş savaş aralarına” (2003b: 70).

“Onlar Ki” şiirinde bir savaş ve kaos ortamını ele alan Nevzat Çelik, güneşin almacına koşan gençlerden söz ederken barışa bayram olduklarını dile getirir: Burada güneşin almacı, barışı çağrıştıracak şekilde verilmiştir:

onlar ki
bu yoldan
mavi gözlü kız
zeytin dalına asılmadan

güneşin almacına koştular
barışa bayrak oldular (1987a: 19).

Yılmaz Odabaşı, iktidar eleştirisi yaptığı “Cehennem Bileti” şiirinde onların güneşinin kendi yazgılarına dönmediğini, bu yüzden öldüklerini ifade ederek güneşin dönmesiyle barış çağrışımı verir: “Vatan, millet, Adapazarı, Beypazarı, bitpazarı;/bu yüzden ölü çocuklarız;/dönmedi güneşiniz hiç yazgımıza,/ağaçsız mezarlarız...” (2021: 159).

Barış kavramı toplumcu gerçekçi Türk şiirine savaş bağlamında yansımış, her anlamda bir kıyım olan savaşa karşı barış, güneşle sembolleştirilerek sunulmuştur. Bu bağlamda ele alınan savaşlar yalnızca ulusal olmamış, evrensel savaşlar ve mücadeleler de toplumcu gerçekçi şairlerin dizelerine yansımıştır.

3.1.12. Güneşe Sarınmak: Zenginlik

Güneşin milyarlarca yıldır tükenmeyen ısı ve ışığı, bir zenginlik sembolü olarak toplumcu gerçekçi şiirde, siyasi ve toplumsal izlek bağlamında yerini almıştır. Güneşe bir imge olarak altınla veya benzer bir zenginlik aracıyla birlikte yer veren şairler, kimi zaman da onu zenginliğin kendisi olarak nitelerler. Fakat toplumcu gerçekçi şairlerin zenginlik düşüncesi, mal, mülk ve para sahibi olmaktan ziyade daha eşit şartlara sahip olmak ve yoksulluğun pençesinden kurtulmak şeklindedir. Bu anlamda yeryüzündeki her şeye eşit bir şekilde ısı ve ışık veren güneş, onların zenginlik anlayışına uygun bir semboldür.

Nâzım Hikmet “Taranta-Babu’ya Altıncı Mektup” şiirinde toprağın altından çıkarılan altın külçelerini güneş parçaları şeklinde nitelerken güneşi altınla somutlaştırır ve bir zenginlik olduğuna işaret eder:

Ve bunlar, bizim aralardaki altın külçelerinin kara toprağın
altından güneş parçaları gibi çıkartılıp Banka Komerçiale’nin
çelik depolarına getirilmesi için; harbin yaratıcı dinamik bir
kuvvet; sapsarı bir çölde boynunun damarı kesilerek ölmenin,
İtalya’nın Akdeniz suyu gibi masmavi göğünün altında ebediyen
yaşamak demek olduğunu edebiyatlaştırmışlardır. (2008: 451).

Benzer bir kullanım İlhami Bekir’in “Hürriyete Kaside” şiirinde de görülür. Şair kanunu ziyahatten söz ederek onun girdiği yere güneş gibi girip değiştiğini ve altın ettiğini ifade ederek güneşi zenginlikle eşleştirir:

Sen ey “Kanunu ziyahat”
Sen ey ki
İnsanlığın yarattığı

ilk ve son
şahesersin.
Sen “Ey” ki girdiğin yere güneş gibi girer
ve değdiğin yeri altın edersin (t.y.: 144).

Hasan Hüseyin Korkmazgil, yoksulluktan söz ettiğı “Yiğitler Çıkmazı” şiirinde çıkında güneşle dönmek ifadesiyle zenginliğe işaret eder. İlerleyen dizelerde dünyadan herkesin göçüp gideceğini, yalnızca güneşin eskimeyeceğini ifade eden şair, bu zenginlik benzetmesini pekiştirmiştir:

bağlamak gözlerimizi ve tutmak ellerimizden
ve bir çıkın güneşle dönmek köylüce yorgunluklardan
sakallı sokaklarımızda dev karınlı çocuklarımız
ve durmadan öksüz sofralarımızda ve durmadan yoksul
babalar göçüp gider oğullar göçüp gider güneş eskimez (1993: 65).

Kemal Özer “İkiye Bölünmüştür Dünya” şiirinde adından da anlaşılacağı üzere bir tarafı refah içinde, diğer tarafı yoksul olan ikiye bölünmüş bir dünyadan söz eder. Buna göre refah içinde olan diğer tarafta insanların günlük güneşlik yaşadığı ifade edilir:

Duvar olsa yıkılırdı, diyorum, ara yerde
su olsa geçilirdi şimdiye kadar,
barıştırdık bayramlardan birinde dargın olsak;
her şeyiyle ikiye bölünmüş demek ki dünya
bir yanında onlar yaşıyor günlük güneşlik
biz didiniyoruz öbür yanında, eli avucu boş (2000a: 221).

Afşar Timuçin’in “Kemancı” şiirinde “onlar”dan bahsedilirken çağın onların çağı olduğu, güneşle birlikte, su, ay ve yıldızların onlara ait olduğu ifadeleriyle bunları mal, mülk gibi yansıtarak zenginlik çağrışımı yapar:

Çağ onların çağı canım güneş onların güneşi
Sen de onlara git canım sen de onlara karış
Su onların ay onların bütün yıldızlar onların
Her yerde bütün topraklar onların karış karış
Ben yalnız keman çalarım -yoruldum
Ben yorulsam bitsem bile bitmez bu yarış (2003a: 90).

Turgay Fişekçi, “Thüringen Beşlisi” şiirinde güneşi cömertlikle, yoksul insanları bu cömertliğe taşımakla bir zenginlik sembolü olarak yansıtır:

Gotha ve Erfurt, geçen yüzyılda
Ekonomi ve siyaset tartışmalarının yapıldığı
Kentler değilmiş gibi yaşarlar bugün.
Mayorka’ya uçaklar kalkar
Yoksul insanları cömert güneşlere götüren (2007: 137).

Şükrü Erbaş “Suç” şiirinde güneşi bizzat kendisi zenginlik olarak dillendirirken çocuklarının güneş zengini olduğunu ifade eder. Fakat şairin burada sözünü ettiğı zenginlik maddiden ziyade manevi olana işaret etmektedir: “Siz geniş odalarda para

bilgisi/Birer güneş zengini benim çocuklarım/Su gamzesi, yaprak ummanı, ufuk türküsü” (2014b: 36).

Nevzat Çelik “Merak” şiirinde çıplağın güneşe sarınması benzetmesiyle yoksulluktan kurtulmaktan söz ederken güneşi sahip olunan bir zenginlik olarak gösterir:

şimdi siz bana bir kucak
gökyüzü getirebilir misiniz demirörgülerle parçalanmamış
suda serin suda pırıl pırıl akan bir yaprak
bana çiçek kokusu bana deniz bana toprak
boyunca mayısa batmış bir ağaç büyütebilir misiniz bana
verebilir misiniz muştusunu silahları susmuş bir dünyanın
aç doydur güneşe sarındı çıplak diyebilir misiniz (1987b: 63).

Toplumcu gerçekçi şairlerin güneşle sembolleştirdikleri zenginlik, bazen bir güneş madeni olarak altınla birlikte anılsa da genellikle daha iyi şartlara karşılık gelmektedir. Çünkü onlara göre zenginlik, bir sömürü sonucu elde edilen varlıklı olma hâliyen eşitlik, herkesin iyi şartlara sahip olmasıdır. Dolayısıyla zenginliği somut karşılığından çok soyut karşılığıyla ele almış ve güneşle sembolleştirmişlerdir.

3.2. Güneşin Bireysel İzlekleri

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneş, bireysel izlekler söz konusu olduğunda da başvurulan önemli bir imgedir. Yaşama sevinci, aşk ve sevgi, sevgili, güzellik, cinsellik, umut ve ideal olan şeklinde tasnif edilebilecek olan bu kullanımlarda şairler, güneşi bireysel hislerine ve arzularına tercüman etmişlerdir. Umut ve onunla birlikte yaşama sevinci, toplumcu gerçekçilerin ideallerine ulaşabilmeleri için tutundukları kavramlardır. Şiir türünün romantik karşılıklarından biri olarak aşk, sevgi ve sevgili, şairlerin kişisel yaşantılarını, aşklarını ve evliliklerini güneş eşliğinde yansıttıkları temalar olmuştur. Sevgili ile birlikte kendilerine güzel gelen şeyler de şairlerin güneşe benzeterek ele aldıkları konulardan biridir. Sıcaklığıyla ve ateşin sembolü olmasıyla güneş, cinsel arzuların ve fantezilerin bulunduğu bağlamlara da bir imge hâlinde ya da kişileştirilerek dâhil edilmiştir. Şairlerin siyasi ve toplumsal haricinde bireysel olan umutlarının da eşlikçisi güneştir ve genellikle aşk umudu şeklinde işlenir. Güzel olan dışında uygun veya mâkul görülen her şey ideal bir durum olarak güneşle sembolize edilen bireysel izleklerdir.

3.2.1. Başında Güneşler Esen: Yaşama Sevinci

Toplumcu gerçekçi şairlerin güneşle sembolleştirdikleri bireysel izleklerin başında, yaşadıkları tüm olumsuzluklara rağmen sıkı sıkı tutundukları ve halkla da

paylaşmaya çalıştıkları yaşama sevinci gelir. Onların bu duyguyu beslemesi için yaşadıkları atmosferin sorunsuz ve yaşanabilir olmasına, şartların gereksinimleri sağlamasına ihtiyaç yoktur. Tıpkı umut gibi yaşama sevinci de ayakta ve diri kalmak için, gelecek güzel günlere inanmak ve ona giden yolları döşemek için en gerekli duygulardan biridir. Tabiat güzeldir ve insanlar, hırslarının kurbanı olup zulme meyletmedikleri sürece sevilesidir. Toplumcu gerçekçilerin savaştıkları bu insanlar ve onların düzenleri haricinde yaşama sevincine sahip olmamak için bir gerekçe yoktur.

Nâzım Hikmet “Mor Menekşe, Aç Dostlar ve Altın Gözlü Çocuk” şiirinde başında güneşler esen altın gözlü bir çocuktan söz eder. Şairin burada başından güneşler esmek benzetmesiyle vermeye çalıştığı duygu yaşama sevincidir:

EEEEEEEEEEY . . .
kızım, annem, karım, kardeşim
sen
başında güneşler esen
altın gözlü çocuk,
altın gözlü çocuğum benim (2008: 135).

Yaşama sevincini şiirin genel bağlamında işlediği “Masalların Masalı” şiirinde ise şair; su, kedi ve güneşle kurduğu atmosferde bütün bunların bir gün yok olacağını söyleyerek anın tadını çıkarır:

Su başında durmuşuz
çınar, ben, kedi, bir de güneş.
Suda suretimiz çıkıyor
çınarın, benim, kedinin, bir de güneşin.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, kediye, bir de güneşe.

Su başında durmuşuz
çınar, ben, kedi, güneş, bir de ömrümüz.
Suda suretimiz çıkıyor,
çınarın, benim, kedinin, güneşin, bir de ömrümüzün.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, kediye, güneşe, bir de ömrümüze.

Su başında durmuşuz.
önce kedi gidecek
kaybolacak suda sureti.
Sonra ben gideceğim
kaybolacak suda suretim.
Sonra çınar gidecek
kaybolacak suda sureti.
Sonra su gidecek
güneş kalacak,
sonra o da gidecek.

Su başında durmuşuz

çınar, ben, kedi, güneş, bir de ömrümüz.
Su serin,
çınar ulu,
ben şiir yazıyorum,
kedi uyukluyor,
güneş sıcak,
çok şükür yaşıyoruz.
Suyun şavkı vuruyor bize
çınara, bana, kediye, güneşe, bir de ömrümüze (2008: 1633-1634).

Şair, *Memleketimden İnsan Manzaraları* (2008: 1365) adlı eserinin dördüncü kitabında şarabın vücudunda yarattığı etkiyi ve mutluluğu başının altın bir güneş gibi yüzmesiyle ifade eder.

Hasan İzzettin Dinamo “Karadeniz” şiirinde kafasında yanıp sönen güneşlerden coşkuyla söz ederek Karadeniz’e atılmak istediğini ifade eder:

Nasıl parçalar gibi nasıl daldım sana.
Kafamda
meyhaneler dönüyordu.
Güneşler yanıyor kafamda
güneşler sönüyordu.
Nasıl atılıyorsa kudretli sularına
Kızılırmak
Yeşilirmak
ve Tuna,
Atılmak istedim ben de onlar gibi
Her yerinden sarsılan varlığımla sana! (1937: 9).

Antik Çağ’ları konu aldığı “Vezünün İsyanı” (1937: 6-7) şiirinde ise şair, dönemin mutlu atmosferini güneşli kahkahalarla ve güneşin şehvetiyle tasvir ettiği benzetmelerle yansıtır.

A. Kadir, “Yolda Esirler” şiirinde yaşama sevincini güneşin karşısında gerinip türkü söylemek bağlamında ele alır:

Hepsini tanıyorum onların.
Aynı topraktan buğday yediler.
Aynı topraktan taşıdılar saadeti harmanlara
kucak kucak.
Ve söylediler aynı türküyü,
güneşin karşısında gerinirken,
bir zerresinde bile
en harikulade bir tebessümden fazla
kıymeti olan toprak (2014: 37).

Ömer Faruk Toprak “Düş” şiirinde güneşi içeriye aldığında tüm yorgunluğunun gittiğini ifade ederek onun insana sunduğu yaşama sevincine dikkat çeker: “güneşi aldım içeriye gitmiş bütün yorgunluğum/açsam göğsümü kıpkırmızı yürek dokusu/yaşama dizeleri söyleyecek kulağına” (1983: 208). “Yıldızlı Bir Gece” (1983: 190) şiirinde ise

şair, İkinci Dünya Savaşı öncesine dönerek bu dönemin mutluluğunu 1937 yılının güneşinde yürümekle tarif eder.

Ahmed Arif, “Kalbim Dinamit Kuyusu” şiirinde görkemli çocuk sarayları imgesiyle güneşi bir masal atmosferinde betimler. Bu sarayların bahçesindeki “güneş sağanakları” benzetmesi mutluluğun ve yaşama sevincinin tablosunu sunar:

Çatılarında köpürmüş güvercin uğultusu
Bahçelerinde güneş sağanaklarıyla
Görkemli çocuk saraylarının
Cana can katan nuru.
Yani, yaratan ve adaletli olan insan gücünün
o her yerde geçerli
Kesenkes haklı onuru (2011: 139).

Hasan Hüseyin Korkmazgil “Acıtan Gerçek” şiirinde yaşama sevincini insanlara neşe veren kuş sesi üzerinden aktarır. Göçmen kuşlardan kırlangıçların gelmesi yaz mevsimine işaret ettiği için onların sesini güneşle niteler:

bunlar kırlangıç yavrum
güneyli güzellerimiz
gelirler birgün bir fırtınayla
yazarlar mavimizi pırıltılarla
doldururlar mavimizi güneşli çılgınlarla (1994b: 60).

“Bir Ucundan Güne Girmek” şiirinde ise güneşin sunduğu sevinç hem güneşi öpmekle hem de güneş altında öpüşmekle ilişkilendirilerek verilir:

bakıyorsunuz ki pencereden
şeftali çiçek açmış bahçede
bakıyorsunuz ki pembeden
serçeler sevişiyor yeşilde
öpüyorsunuz güneşi ellerinizde
öpüyorsunuz güneşte ellerinizi
açıp pencerenizi
yeşil bir sinek gibi
sessizce uçuyorsunuz (1984a: 136).

“Dostum Beni Ansın Diye” (1984a: 100) şiirinde şair, başında kocaman mavi bir güneş olduğunu ve başının döndüğünü ifade ederek yaşama sevincini çağırıştırır. “Öykülerimiz” (2001: 107) şiirinde yaşama sevinci, güneşle oynamak tabiri üzerinden, “Sızı” (2001: 171) şiirinde ise küçücük alanda güneşli selviler olmakla verilir. “Bir Buruk Yürek” (2003: 122) şiirinde önce Temmuz güneşlerini arılarla birlikte içmekten söz eden şair, ardından sabah güneşlerini öptüğünü ifade ederek yaşama sevincini güneşle sembolleştirir. “Kızılkuğu” (1994a: 86) şiirinde güneşe durmak ifadesi, bu defa mutluluk bağlamında kullanılmıştır. “Ağlasun Ay Şafağı” (2018: 26) ve “Yıllar Sonra” (2020: 164)

şairlerinde de güneş, şairin yüreğinden akan sel ve güneş sofrası benzetmeleriyle yaşama sevincine işaret edecek şekilde verilmiştir.

Mehmet Başaran “Selam” şiirinde güneşi bir içkiyi çağrıştıracak şekilde, doğduktan sonra yavaş yavaş kana karıştığı benzetmesiyle vererek insana sunduğu yaşama sevincini tarif eder: “Haydarpaşa yaşama açık kapı/Ordan görünür güneş/Yeni doğmuş gibi/Usul usul karışır kana” (1982: 69). “İlkyaz Önü” (1975: 20) şiirinde uzun bir kıştan sonra ilkyaza geçilmesini şair, tabiatın duvarları ve kapı önlerini güneşle ovduğu ifadeleriyle betimler. “Evlerimizin Önü” (1958: 11) şiirinde ise içine güneşli manzaralar yansıdığından söz eden şairin burada vermeye çalıştığı duygu mutluluktur.

“Eksik Güneşler” şiirinde Necati Cumalı, güneşi mutlulukla birlikte ele alarak günlük mutluluk hakkımızın güneş olduğunu ve eksilen güneşlerin yarınla ödenmeyeceğini ifade eder:

Kaç günümüz varsa şunun şurasında
O kadar güneşimiz var
Her günlük hakkımızdır mutluluk
Anla
Dün bugün eksilen güneşler
Ödenmez yarınla (1986: 16).

Refik Durbaş “Gökova’da Bir Mavi Kuş” şiirinde öğle üzeri arkadaşlarla rakı içilen bir atmosferdeki mutluluğu betimler. Buna göre masada kişileştirerek ele aldığı rüzgâr, güneş ve bulut da vardır ve güneş, masadakilerin yalnızlığıyla hüznünü alıp gider:

Gökova’da dere kıyısında çardak altında
Bülent, Soner, Doğan, ben bir de Erhan
rüzgârla bezeli bir mavi masada rakı içiyoruz öğle
üzeri
güneş de oturmuş bizimle, rüzgâr da, bir bulut
yumağı, bir mavi kuş da
güneş alıp gidiyor yüreğimizden yalnızlığın çılgınlığını
ve hüznü
rüzgâr resmini çiziyor tarih öncesi bir söğüt
yaprağına mutluluğun (1984: 268).

Bir hapishane atmosferinin yansıtıldığı “Havalandırmada” şiirinde Ahmet Telli, uzak kırlardan gelen kokuları ve bunun etkisiyle yaşadığı sevinci betimleyerek bunu yaşamın altın testisini dolduran güneşin ve sevginin sevinci şeklinde niteler:

Rüzgârın getirdiği
uzak kır kokuları
genzimizi yakarken
güneşin ve sevginin
gülümseyen sevinci
dolduruyor bengesıyla
yaşamın altın testisini (2021: 492).

Özkan Mert, oğlunun doğumunu konu ettiği “8 Mayıs 1980” şiirinde bundan duyduğu sevinci ve mutluluğu güneşi içmekle tarif eder:

Hoşgelmişsin dünyaya
Kerim (Andreas) Mert.
Hoşgelmişsin dünyaya oğul,
tek avucumun içine sığıyor ayağın.

Ben’se sığmıyorum dünyaya heyecandan
Güneşi içiyorum sevinçten (2009c: 27).

Tahir Abacı “Ölü Şafak” şiirinde sabah güneşinin aydınlattığı yeri mahşer yeri şeklinde nitelendirir. Fakat şairin mahşer yerinden kastı paylaşmanın, sevincin ve yürüyüşün mahşeridir:

Sabah erken kalktım, sanki herkes erken kalktı
Avlu boş, yollar boş, bahçeye koştum, boş
Belki arkalarında herkes ayakta
Sabah güneşi yaprakların içinden geçerek mızrak gibi
Bir mahşeri yeşil ve kırmızı aydınlatıyor
Paylaşmanın, sevincin, yürüyüşün mahşeri (1994: 45).

Ahmet Özer, “Yaşıyorsam” şiirinde yaşama sevincini tabiat unsurlarıyla ele alırken güneşin omzundan aktığını ifade eder. Bu basit sevinçle şair, atların yelelerine binip uçabilecek kadar mutludur: “otlar yeşeriyor / rüzgârın sesine katılıyor papatyalar/güneş akıyor omuzlarımızdan/günlerin kanatlarında yaşamının tadı/yaslanıp atlarımızın yelelerine / uçuyoruz.” (A. Özer, 1990: 58). “Kız ve Deniz” (2011: 21) şiirinde Ahmet Özer, güneşli çocukluk ifadesiyle mutlu bir çocukluk üzerinden yaşama sevinci bağlamı verir. “Haydarpaşa” (A. Özer, 2018: 56) şiirinde yaşamı bir merdiven şeklinde düşünen şair, yirmili yaşlarının güneşli merdiveninden naftalin kokan salona girdiğini ifade ederek gençliği güneşle ilişkilendirir. “Anneyle Kız Arasında” (A. Özer, 2018: 72) şiirinde ise ömrün güneşli olması benzetmesiyle yaşama sevincine işaret edilir.

Metin Demirtaş “Nerede Karacaoğlu’nın Güleç Yüzlü Gelinleri” şiirinde olumsuz bir atmosferle ele aldığı kızların güneşe pencerelerini örttüklerinden söz eder:

Bazı kızlar
Saçlarını sınıksız bohçalamışlar
Güneşe örtmüşler pencerelerini.
Dudakları somurtuk, solgun yüzleri...
Bu topraklarda yaşamadı mı?
Nerede Karacaoğlu’nın
memeleri domur domur terleyen
Güleç yüzlü gelinleri!.. (2014: 83).

Dudaklarının somurtuk ve yüzlerinin solgun olmasından da anlaşılacağı üzere şairin burada güneşle sembolleştirdiği yaşama sevinci ve mutluluktur.

Ceyhun Atuf Kansu “Sonbahar Akşamının Şiiri”nde olumsuz bir atmosferde geçmiş güzel günleri anımsar. Güneşin dost sofrasına inmesiyle betimlediği bu günlerdeki yaşama sevinci, şiirin bağlamına yayılarak verilmiştir: “Sessiz, gürültülü, hüzünlü akşamlarım oldu,/Hepsi söylediğim o eski türkülerde/Güneşin dost sofrasına indiği yerde,/Ah, şimdi hepsi dağların ardında kaldı.” (2023: 207). “Bir Köy Hekiminin Sabahı” (2023: 217) şiirinde şair, güneşin, yaşamanın ve büyük sevgilerin saadetini öğreten bir okul açmaktan söz ederken bunları yaşama sevinci bağlamında ele alır.

“Çardaklardan Kaçırdığım” şiirinde Akif Kurtuluş, gözünün güneşe dalacak kadar çocuk olacağını ifade ederken oyuna dalan bir çocuğun mutluluğuna gönderme yaparak yaşama sevincine işaret eder:

bozkırda koşan posta katarına sor mektuplarımı
ben yakalar söylerim ozanlara, birini buldum
daha kaç dört yıl senin gölgende durulanırım
yüzünün güneş almayan yanında, ağacın yosununda
gözüm güneşe dalacak kadar çocuk olurum görürsün
ilişecek pervaz arar yüzüm eylül yağmurlarında (2021: 167).

Şükrü Erbaş, geçmiş zamandan söz ettiği “Aşk Ayrılıkla Emzire Emzire” şiirinde o zamanlardaki mutluluğunu güneşlerin içinde doğup batmasıyla tarif eder:

Herkesin her şeyi kolayca konuştuğu
Arkasını döner dönmez unuttuğu zamanlardı.
Bütün güneşler, içinde doğup içinde batan biriydim
Kekeleyen bir yaşamın hecesinden gelmiştim sana (2021a: 116).

“Gülümseme” (2014b: 150) şiirinde genelevden ve buradaki bir kadından söz eden şair, sıra dışı bir benzetmeyle güneş saatinin onu göstermeyeli üç gençlik geçtiğini ifade ederek gençliğe, mutluluğa ve yaşama sevincine işaret eder. “Eşikler” (2014b: 191) şiirinde yine gençlik temasını şair, penceresinde var olan güneşler benzetmesiyle verir. “Şehrazat” (2021b: 41) şiirinde güneş şenliğinden söz edilerek mutlu bir atmosfer yansıtılır. “Sonsuzun Uçları” (2021b: 179, 202) şiirinde ise güneş bahçeleri ve güneşe çıkmak üzerinden yaşama sevinci bağlamı işlenir.

Hüseyin Haydar “Otuz İkinci Tablet, Nevruz” şiirinde sembolik bir anlatımla göğü sağırmaktan ve günışığını yere akıtmaktan söz eder. Sonrasında güneşi içmeyi “kafaya çekmek” şeklinde bir içki gibi niteleyerek mutluluk atmosferi kurgular: “Akça kızlar göğü sağırsın, günışığı yere yağsın/Kazandan taşan sütte bizim de payımız var,/Kafaya çekelim güneşi, çenemizden aksın bahar.” (2011: 58).

Tuğrul Keskin “Devrim Önleri” şiirinde yüzünü güneşe dönmek benzetmesiyle yaşama sevincini betimlerken bu sevinci şiirin genel bağlamında da tabiat unsurlarıyla destekleyerek işler:

yüzünü döndü güneşe sen geldin diye susi
sen geldin diye pat, kokusunu saldı kasım
ağrı karlar gönderdi sen geldin diye
nil akıp geldi evimize
konuğumuz palandöken sırf sen geldin (2013: 14).

Toplumcu gerçekçi şairler için en az umut kadar gerekli olup bireysel niteliğiyle umuttan ayrılan kavramlardan biri yaşama sevincidir. Kişinin hayatla olan bağıını sıkı tutacak olan bu duygu, hayal ettikleri geleceği kurmak için veya en azından ona giden yolu açmak için toplumcu gerçekçilere gereklidir. Bu bağlamda şairler, yaşama sevincine şiirlerinde sıkça yer vererek en basit durumlarla bile mutlu olunabileceğini, doğanın insana bu imkânı her zaman sunduğunu yansıtmaya çalışmışlardır. Güneşin sembolize ettiği bu duygu, günlük yaşamın getirdiği şartlarla ve bağlamlarla ele alınmıştır.

3.2.2. Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek: Aşk ve Sevgi

Şiir türünün en yaygın temalarından biri olarak aşk ve sevgi, toplumcu gerçekçi şiirde de sıkça işlenen bireysel temalardandır. Şairlerin sevgiliyle birlikte romantik bir atmosferde verdikleri aşk kavramı güneşle sembolleştirilerek anlatılmış, kimi zaman da sevgiliden bağımsız olarak bir duygu vasfıyla aşk güneşle betimlenmiştir. Buradaki ayırt edici nokta, şairlerin soyutlaştırarak yansıttıkları ve duyguyu işledikleri bağlamda güneşin aşka işaret etmesi, sevgilinin bizzat kendisiyle eşleştirdikleri güneşin ise sevgiliye karşılık gelmesidir.

Nâzım Hikmet, güneşi genellikle sevgiliyle somutlaştırarak ele aldığı için aşk ve sevgi bağlamında güneşle sembolleşebilecek nadir örnek sunar. Fakat onun güneşi hem umut hem de aşk ve sevgi anlamını karşılayacak şekilde şiirleri haricinde mektuplarında da kullandığı, Piraye’ye “Bana güneşli sıcak bir iki satır yaz.” (Nâzım Hikmet, 2015: 45) diye telkinde bulunduğu mektuplarında görülmektedir. “Yaşamak Kasideleri 1” şiirinde şair, aşkı güneşte denizin sonunda tüten mavi bir dumana benzetir ve sevgilinin de tıpkı bu duman gibi gözünde tütüğünü ifade eder:

Güneşte
denizin sonunda mavi bir duman gibi
gözümde tütüyorsun.
Yeşil bir erik dalı yüreğim
sen altın tüylü bir yemiş

sallanıyorsun (2008: 779).

Güneşi burada soyut kavramlarla ele alan şair, sevgiliden ziyade ona duyduğu aşkı betimlemeye çalışmıştır. “Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri”nde (2008: 629) ise şair, Piraye’nin gözlerine baktığında güneşli bir toprak kokusunun vurduğu ifadesiyle güneşi aşkla sembolleştirir. Hapishane yıllarında kaleme aldığı bu şiirleri Piraye’ye mektubunda anlatırken mektupları geciktirmemesini tembih eden Nâzım Hikmet, bu şiirleri mektuplar geciktiğinde yazdığını karısına itiraf eder: “Beni mektupsuz bırakma. Deliye dönüyorum. Tek satır çalışmıyorum. Göreceksin ya, bu ekim ayındaki senin 21-22 şiirlerinin boşlukları hep senden mektupların geciktikleri günlere rastlar.” (Nâzım Hikmet, 2015: 636).

Hasan İzzettin Dinamo, *Çoban Şiirleri* eserinde sevgiliyi bir yandan kendisinin diğer yandan güneşin öptüğü ifadeleriyle güneşi kişileştirerek yansıtır: “Bayılırdım türküsüne altına dönmüş etinin/İkinci güneşi cömert elleriyle yıkarken seni./Duymazdım korkunçluğunu seninle gönül gurbetinin/Bir yandan güneş öperdi bir yandan ben o altın teni.” (1982: 75). Şairin burada güneşin öpüşünden kastı sevgiliye duyduğu aşkın somutlaşmış hâlidir.

A. Kadir, “Seni Düşündükçe” şiirinde sevgilisini düşündüğünde hissettiği duyguları bazı kurgularla yansıtmaya çalışır. Bu duygularla şair, güneşin içini döktüğü ve türkü gibi boşanıp bedenini yıkadığı ifadesiyle aşka işaret eder:

Seni düşündükçe yaşıyorum:
Bütün duvarlarım yıkılmış,
yürüyorum sonsuz bir yolda.
Tepemde güneş döker içini,
sıcak bir türkü gibi boşanıp
boşanıp yıkar bedenimi (2014: 219).

Attilâ İlhan “Aydınlık Neyin Oluyor?” şiirinde sevgilinin eline dokunduğu an güneşler açtığını ifade ederek yaşadığı aşkı betimlemeye çalışır:

ayıştığı mavisî dudaklarından mı
o ışık zenginliği mi giyindiğin
uzay tozları mı yıldızlardan mı
elime dokunduğu an elin
güneşler açıyorum sahi ondan mı
aydınlık neyin oluyor senin (2013b: 28).

“Zehra Kardelin” şiirinde ise önce sevgilinin alnına dokunmasıyla havai fişek olarak güneşi delip geçmekle sıra dışı bir benzetme yapan İlhan, kendisini dünyayla, sevgiliyi ise güneşle özdeşleştirerek dünyayla güneşin ilişkisini bir aşk ilişkisine dönüştürür:

sen masallardan bile güzelsin büyüksün
açıl susam dedin açıldı kalbimin kapıları
kırk haramiler yol verdi sana
ellerin alnıma dokundu havaî fişek oldum
alıp başımı gittim güneşi delip geçtim
evren tükendi tükendi sen başladın
zehra kardelin
(...)
sen bensin ben senim
kalbimde senin kalbin kalbinde benim kalbim
ben yanardağ sen ateş sen dünya ben güneş
ömrün ömrüme girmiş yazan alnıma yazmış
nur yüzüne yüzün şarkılara dönsün
kalbim bir yol sana gitmiş
zehra kardelin (2014: 24-25).

Suat Taşer “Senin İçin” şiirinde sevgiliye seslenerek güneşinin ondan doğduğunu ifade eder ve güneşle aşkı çağırıştırır: “Yelim senden eser/güneşim senden doğar/seni söyler dilim/içlenme güzelim” (2021: 143).

“Bu Sen” şiirinde ise şair, bir umutsuzluk anında bambaşka güneşlerin doğacağını düşünerek bunun sevgilisi olduğunu ifade eder:

Yıkılır yalnızlığımızı örten duvarlar
en güzel gülü verir kaldırım taşı
bambaşka bir güneş doğar
akşama sabaha
bu sen (2021: 293).

“Mutluğun Gözleri” (2021: 305) şiirinde sevgilinin bir kucak güneş gibi odasına dolduğunu ifade eden Taşer, onunla aydınlandığını söyleyerek aşkı tarif eder: “Evrende Ellerimiz” (2021: 321) şiirinde ise aşk, sevgilinin getirdiği güneşli günlere dönüşmüştür.

Can Yücel “Akdeniz Yaraşıyor Sana” şiirinde sevgilinin aşkıyla hayatında ve kendisinde olan değişiklikleri sıralar. Ardından onun güneşine değince gümüş bir çevre olduğunu ifade ederek aşkı betimler:

Ben senden öğrendim deniz yazmayı
Elimden düşmüyor mavi kalem
Bir tirandil çıkar gibi sefere
Okula gidiyor öğretmenim
Ben de ardından açılıyorum
Bir poyraz çizip deftere
Bir ada var sırf eabil
Dönüyor dönüyor başımda
Senle yaşadığım günler
Gümüş bir çevre oldu ömrüm
Değince güneşine (C. Yücel, 1999a: 107).

“Gerard De Nerval’le” (C. Yücel, 1998b: 57) şiirinde şair, karasevdanın güneşi vurunca yârini göreceğini ifade ederek aşkı tarif eder. “Ferayı” (C. Yücel, 1998b: 81)

şiiirinde ise sevgilinin gözünde görülen kara bulut sebebiyle şairin içinde güneşin pamuk ipliğinin kopması ifadeleri aşkı çağırıştırır.

Necati Cumalı “Eşsiz Gök” şiirinde gökyüzünü kendisinin diktiğini ve ardından güneşi yediğini ifade eder. Ardından bir sevgi ve aşk atmosferinde, kanında güneşlerin sıcaklığıyla sevgilisini öpüp sevdiğinden söz ederek güneşi aşkla sembolleştirir:

Bu eşsiz gökyüzü benim
Ben diktim büyüttüm bir saksıdan
Tellerini iplerini gerdim sıkı sıkıya
Çaktım sağlam çivilerini dursun
Serdim ıslak şiirlerimi kurusun
Acıktım olgun güneşlerini yedim

Savur saçlarını rüzgârında güzelim
Bir bayraksın sen yanıbaşımda
Çeker caddelerden geçerim dimdik
Kendi eşsiz göklerimin altında
Sararım seni, öperim, severim
Kanımda bunca güneşlerin sıcaklığıyla (1991: 111).

“Aşkımız” (1991: 108) şiirinde ise Cumalı, aşkla güneşe uçmak benzetmesiyle güneşi aşk kavramıyla ele almıştır.

“Düş” şiirinde Hidayet Karakuş, sevgilinin öpüşüyle içinde yeni yetme bir güneş doğduğunu söyleyerek ona duyduğu aşkı güneşin doğuşuyla betimler:

çık ar gelir
gök bahçelerden yüzün
kavaklar konuşur birden
sen bakarsın öyle
içim güler
öp derim
yeni yetme bir güneş doğsun (1986: 14).

“Aşktan Başka” (1994: 65) şiirinde ise şair, sevgilinin saçlarını bağlamasıyla güneşin onun kapısına gelmesi arasında bir bağlantı kurarak aşka işaret eder.

Ataol Behramoğlu “Çocuk Gibi Tiril Tirillik ile...” şiirinde günlerin güneşini içtiğinde kasıklarına aşkın terinin dolduğu ifadesinde güneşi hem aşka hem de cinselliğe karşılık gelebilecek şekilde kullanmıştır:

Çocuk gibi
tiril tirillik ile
kucaklardım seni...
Yazlar ve unutulur geçerdi.
Günlerin güneşini içerdim.
Sessizce
aşkın
teri
dolardı kasıklarına... (1997: 134).

“Çağrışımlar” şiirinde ise şair, bir sabah sevgilinin güneşinin yüreğine dolacağını ifade ederek aşkı güneşle sembolize eder: “Kimse o aşkı elimden alamaz” yüreğim ufuk gibi daralsa da.../Bir sabah, doğan güneşle birlikte, zihnim gökyüzü gibi aydınlanacak./Senin ısıltılı güneşin dolacak yüreğime, sıcak, ısıtan güneşin.” (2000: 181).

Veysel Çolak “Sıcak Hecelemeler” şiirinde bir sevgiliden bağımsız olarak aşk kavramının kendisini sembolleştirerek anlatır ve güneş damlacıklarının aşkın duyarlılığını anlatıyor olduğunu ifade eder:

Acıların her biri bıçaklara sarıldı
Bütün bütüne birbirine adanık
Çiçek kokluyorsun dünyayı dinlerken
Akar bir suyla evleniyorsun
Güneş damlacıkları anlatıyor olmalı
Unutulmaz bu aşkın duyarlılığını (2004f: 6).

Yaşar Miraç “İçli Şarkılar” şiirinde sevgiliyle birlikte çıkılan güneşli bir yokuştan söz eder. Bu imge sevgi ve aşk bağlamında kurulan ilişki, evlilik vs. gibi bir eyleme karşılık gelmektedir: “güneşli bir yokuşu çıkıverdik birlikte/birlikte çıkıverdik işte buydu yalnızca” (1981a: 11).

Süreyya Berfe “Bakır ile Plastik” şiirinde güneşi sevdanın korkunç güneşi olarak ifade ederken aşk duygusunun dehşet verici ihtişamına atıfta bulunur: “Korkunç parlak güneşi sevdanın/- Sizi böyle alalım/Sonsuz bereketli toprağı/- Görüşelim canım” (1999: 242). “Suçlu Şiirler” (1999: 178) adlı şiirinde ise aşkı yine güneşle birlikte anan şair, tabiat unsurlarını kullanarak bu duyguyu zengin bir atmosferde yansıtır.

Sennur Sezer “Asker Çantası” şiirinde güneşi bir coşku atmosferinde ele alarak sevgiliyle olan öpüşmelerini tarif eder. Onlar öpüştüğünde güneşin yenilendiğini ifade ederek güneşi aşka karşılık gelecek şekilde ele alır: “Güneş yenilenirdi biz çılgın öpüştükçe/Yenilenirdi deniz yengeçler ve çakıllar/Kam çirkin düşlere yumardık gözlerimizi/Uyanırdı martılar” (1983: 54).

“Güzelleme” şiirinde Afşar Timuçin, sevgiliyi güneş gibi göğsüne çizmekten söz ederken onun kendisinde uyandırdığı aşkını işaret eder: “Sen ne kadar kaçışlara doğru kanatlansan da/Bir kere güneş diye göğsüme çizdim seni/Sen benim her tutuşta ellerimden kayan su” (2003a: 20). “Tahir ile Zühre” şiirinde olumsuz bir atmosferde aşktan ziyade aşk acısı betimlenir. Şair sevgilisine onun yokluğunu tarif ederken bu yokluğu sönmüş bir güneşe benzeterek sunar: “Sensiz olmak dünyayı boşluk gibi/Aralıksız bir acıyla geçmektir/Sensiz olmak yokluğa karışmaktır/Sönmüş bir güneş

gibi” (2003c: 22). Şairin “Aşkımızın Baladı” (2014: 49) ve “Leyla ile Mecnun” (2003c: 75) şiirlerinde de çeşitli bağlamlarda güneşle sembolize edilen aşk söz konusudur.

Toplumcu gerçekçi şairlerin aşk ve sevgi bağlamında genel kullanımlarından biri olan güneşi doğurmak, İsmail Uyaroglu’nun “Güneyliye Koşma” şiirinde karşımıza çıkar. Şair, sevgilinin aşkıyla aydınlanan dünyasını onun güneşi doğurduğu benzetmesiyle ifade eder: “Yâr senin gizine eremiyorum/Sanki sen doğuruyorsun güneşi/Öpüşürken ışığa boğuluyor/Güneyin çılgın ve çılgın denizi” (2019: 40). Şairin sevgiliden bağımsız bir bağlamda ele aldığı “Çentikçikler” şiirinde günlük güneşlik gözlerin aşkı karşıladığı işaret edilir: “Günlük güneşlik gözler: Aşk/Parçalı bulutlu gözler: Ayrılık” (2019: 626).

Osman Serhat “Bir Mutluluk Fotoğrafı” şiirinde sevgilisini betimleyerek onun aşkının ruhunun aynasının güneşlerde yanmasıyla tarif eder:

Hep göklerde mi olacağım hep düşlerde
Bir kadın ki adı değişiyor ama hep aynı
Dudaklar teklifsiz ve mâsum öpüşlerde
Bir kadın ki tutuşuyor ruhumun aynası
Yanıyor güneşlerde (2002: 40).

“Yalnız Karanfil Sokağı” şiirinde aşktan dolayı tabiat unsurlarını duygularıyla betimleyen Aydın Hatipoğlu, güneşin rengini de sevdaya benzetir: “Güneşin rengi sevdâ/Sesinde papatyalar/Çalar yorgun bir zamanı/Bulut katarı anılar” (2003: 11). Şairin “Esmerim Kıyma Bana” (1973: 78) şiirinde ise sevgiliyle birlikte güneşi beklemek, aşk atmosferinde ele alınır.

Ahmet Özer, “Arzu” şiirinde yârinin kendi ömrüne güneş ve ay olduğunu aşka işaret ederek aktarır: “O hicret günlerim mızrabım oldu/Göçebe ömrüme, güneşsin, aysın/Yolcuyum, dünyana yolcuyum ey yar!...” (A. Özer, 2000: 11). Şair, “Aşkın ve Ayrılığın Sesiyle” (A. Özer, 2011: 16) şiirinde aşkı güneş şeklinde niteleyerek sevgilinin kendisini kuşatmasını güneş ve ayrılık arasında tabirleriyle ifade eder. “Geride Kalan” (A. Özer, 2011: 16) şiirinde sevgilinin yüzünde öpülen şeyin hayatın yakıcı ateşi olduğu benzetmesiyle tutkulu bir aşk tarif edilir. Şairin “Bir Fotoğraf” (A. Özer, 1993: 23) ve “Şairim” (A. Özer, 1990: 20) şiirlerinde de güneşin aşk bağlamında yansımaları mevcuttur.

Adnan Yücel “Güneşin İzinde” şiirinde sevgilisine seslenir ve kendisinin onun izinde güneşe yolcu olduğunu ve onun kollarına koştüğünü ifade ederek güneşe yolcu olmak betimlemesi üzerinden aşk duygusunu verir:

Şafağın bıçağı dalmış sulara
Sular çılgılıkçılığa ısımakta
Kaçırma gözlerini benden
Koy bakışlarını avuçlarıma
Ben sabahın her mutlu sesinde
Bir yolcuyum güneşin izinde
Yaz bahar koşarım kollarına
Yeller gibi esercesine
Kuşların en güzel türküsünü
Sabahın sesiyle söylercesine (A. Yücel, 2014a: 77).

“Okyanus Bir Damla” (2012d: 64) şiirinde Yücel, sevgiliyi güneşe doğru yükselmekle tarif ederek aşk ve sevgiyi ele alır.

Şükrü Erbaş “Anlıyor Musun...” şiirinde sevgilinin sevgisi ve güzelliğiyle güneş gibi aydınlandığını ifade ederek güneşi aşkla ve aydınlıkla bağdaştırır:

Gülümseyen ve bağışlayan
Bir genişliğe dönüyor içimdeki keder
Dumanı kalkmış karlı bir dağ gibi
Açılıp aydınlanıyorum güneşinle
İnanıyorum yeniden sevgiye ve güzelliğe (2014a: 62).

“Yanılsamalar” şiirinde Erbaş, sevgilinin konuşmasıyla sisten güneşe çıkan kuşlar betimlemesi üzerinden aşka işaret eder: “Konuşuyorsun ya/Sisten güneşe çıkıyor/Kırmızı kuşlar.” (2021b: 55). Benzer bir benzetmenin yer aldığı “Adınla Yer Değiştiriyor” (2014a: 84) şiirinde şair, sevgilinin gülmesiyle birlikte camlarında güneşler esen pencerelerin açıldığını ifade eder. “Akılla Yürek Gibi” (2014a: 187) şiirinde aşk, gözlerden akan güneş ırmağıyla bütünleştirilir. “Darağacı” (2021a: 158) şiirinde ise sevgilinin susuşuyla batan güneş imgesi üzerinden aşkın tarifi yapılır.

Nevzat Çelik, güneşi sevgiyle özdeşleştirdiği “Çiçek Gibi” şiirinde, koğuş arkadaşının çocuğunun fotoğrafını betimlerken onu güneş gibi ranzasına astığından söz eder:

seven
güzelim çocuk
karşımda duruyor fotoğrafın
güneş gibi asmışım ranzama seni
gözlerimi gözbebeklerinde unutup (1987b: 42).

“Kumsalda” şiirinde Salih Bolat, sevgilinin dizlerine yaslanmasıyla yaşadığı duyguları betimler. Buna göre denizden çekilen bir ağda çiçek sapları, kuşlar ve anılarla birlikte güneş de vardır:

kumsalda, dizlerime yaslandığında, işte o anda
bakır söküyordu adamlar. havanın son durumunu
soruyordu bir şilep kaptanı, yardımcılara
güneşle, çiçek saplarıyla, kuşlarla ve anılarla
dolu bir ağ çekiliyordu denizden

bütün bunlar oluyordu, dizlerime yaslandığında
kumsalda (2020: 155).

“Gitmeseydin” (2020: 255) şiirinde şair, sevgilinin gidişini geride güneşin kalışıyla tarif ederek aşkla bağdaştırır. “Kristal” (2020: 323) şiirinde ise sevgilinin kendisini tıpkı güneş gibi ışığından yaptığını ifade ederek aşk bağlamını verir.

Yılmaz Odabaşı “İyi ki Bu Düştesin” şiirinde sevgilinin her sabah ışıyan güneşte olduğunu ifade ederek ona olan aşkını betimler: “İyi ki bu düştesin,/her sabah ışıyan güneştesin./İyi ki yoksuluz bulutlar gibi;/bu soğuyan dünyada sımsıcak fırınlar gibi.” (Odabaşı, 2021: 285).

Toplumcu gerçekçi şiirde aşk kavramı, sevgilinin bulunduğu bağlamlarda onunla birlikte betimlenirken bazen de sevgiliden bağımsız olarak tarif edilen ve güneşle birleştirilen duygulardandır. Bu bağlamlarda aşk, sevgilinin hareketlerinin bir getirisi veya onun bulunduğu ortamın bir betimlemesiyle, kimi zaman da yokluğuyla, olumsuz bir atmosferde sunulur. Şiirlerde güneş, aşk haricinde nadiren de olsa sevgiyle veya sevgi bağlamıyla ilişkilendirilerek verilmiştir.

3.2.3. Üşüyorum, Kapama Gözlerini: Sevgili

Toplumcu gerçekçi şiirde bazı özellikleriyle veya vücudunun bazı bölgeleriyle güneşle ilişkilendirilerek sunulan sevgili, öne çıkan bireysel temalardan biridir. Sevgilinin güneşle sembolleştirilme konusunda aşk ve sevgi temasından farklı, somutlaştırarak ele alma şeklindedir. Bu bağlamda sevgili, güneşi bedeninde taşıyan, özellik olarak onu andıran veya onunla bir ilişkisi bulunan varlıktır.

Güneşi çoğunlukla sevgilinin gözleriyle bütünleştiren şairlerin başında Nâzım Hikmet gelir. “Yine Sana Dair” şiirinde sevgilinin gözlerine bakmakla güneşli bir ormana dalmayı birleştirerek sunarken aşkını betimler:

Güneşli bir ormana dalar gibi dalmak gözlerine
ve kan ter içinde, aç ve öfkeli,
ve bir avcı iştihasıyla etini dişlemek senin.

Sende, ben, imkansızlığı seviyorum,
fakat asla ümitsizliği değil... (2008: 914).

Güneşi sevgilinin gözleriyle birleştirdiği bir diğer şiiri “Gözlerin”de şair, sevgilinin gözlerinin hep güneşte olduğunu belirtir. Onu altı aylık bir çocuğun gözlerine benzeten şair, sevgilinin gözünün hiçbir zaman güneşsiz kalmadığı benzetmesiyle güneşi aşk objesi olan sevgiliyle somutlaştırmıştır:

Gözlerin gözlerin gözlerin,
ister hapisaneme, ister hastaneme gel,
gözlerin gözlerin gözlerin hep güneşte,
şu Mayıs ayı sonlarında öyledir işte
Antalya tarafında ekinler seher vakti.

Gözlerin gözlerin gözlerin,
kaç defa karşımda ağladılar
çırılçıplak kaldı gözlerin
altı aylık çocuk gözleri gibi kocaman ve çırılçıplak,
fakat bir gün bile güneşsiz kalmadılar (2008: 1560).

Şairin “Yirminci Asra Dair” (2008: 718) “Rubailer” (2008: 735, 736) ve “Ninni” (2008: 937) şiirlerinde de benzer benzetmelerle sevgilinin gözü güneşle özdeşleştirilerek verilmiştir. “Hoş Geldin” (2008: 917) şiirinde ise sevgili gözyaşları arasından insanlara baktığında yüzlerine güneş vurduğu ifadeleriyle güneş sevgilide sembolleştirilir.

Hasan İzzettin Dinamo, “Güzelliğe ve Maviliklere Şarkı” şiirinde sevgilinin saçının tellerinin güneşten olduğunu söyleyerek güneşi sevgilinin saçlarıyla özdeşleştirir:

Saçının telleri güneşten güzelim
Sonra sana da bir balo giyneği ısmarlayıp
Buğday denizinde Sivas’ın,
Amasya’nın elma bahçelerinde
Mutluluk salıncağında kolan vururuz (2000: 24-25).

Mehmed Kemal’in “Genç Ölü” şiirinde ise güneşle birleştirilen sevgilinin gülüşü olmuştur. Şair sevgilisinin ağlamasıyla yağmur yağdığı, gülmesiyle güneş açtığı benzetmesiyle güneşi sevgiliyle somutlaştırır:

Ben de sevdim
Fidan boylu yârim vardı
Ağladıkça yağmur yağar
Güldükçe güneş açar sanırdım
Yarım güzel dünya güzel ben memnunum (1945: 31).

Ömer Faruk Toprak, sevgilinin saçlarını güneşle ilişkilendiren şairlerden bir diğeridir. “Umutlu Yüz” şiirinde asfaltta yan yana yürürken sevgilinin saçlarındaki sabah güneşine dikkat çeken şair, o olmasa dudaklarının gülümsemeyeceğini ifade ederek sevgiliyle güneşi özdeşleştirir:

ıslak asfaltta yan yana iken aramızda temmuz
anlatıyor ağaçları hugo’nun ellerini
ne kadar iyiydi sabah güneşi saçlarında
o da olmasa gülümser mi dudaklarımız
Cezayir’in siyah saçları uçar mıydı rüzgarda
gel benim umudum sarı başağım
otur göğüs tahtamda sabret (1983: 151).

“Güneşli Pencere” şiirinde ise şair, sevgiliyi hangi pencereden bakarsa baksın yüzünün hep güneşte olmasıyla tarif eder: “hangi pencereden bakarsan bak/yüzün hep

baharda hep güneşte/içimde ılık ılıa bir insan saat beşte/dağdan dağs seslenir gibi durur uzak” (1983: 214).

Attilâ İlhan, hayali bir sevgiliden söz ettiğı “Rüya Bu Ya” şiirinde gülüşünün güneşle yıkandığı bir kadın düşlediğini ifade ederek onun güzelliğini güneşle birleştirmiştir:

ne kadar istiyordum tanıştıran çıkmadı
nasıl çıksın derdimi kimse anlamıyor
bu cür’etimi bilmem bağışlar mısınız
bir kadın düşünürdüm / balansı
gülüşü bir çağlayan güneşle yıkıyor
içinize ışıık sıvanır bir kere duysanız (1999: 26).

Bestelenen şiiri “Sisler Bulvarı” (2012b: 58)’nda şair, güneşin sevgilinin elinin arkasında durduğu ifadesiyle ona olan aşkını somutlaştırır. “Ayıp Resimler” (1999: 39) şiirinde sıra dışı bir benzetmeyle sevgilinin tırnaklarının alüminyum gibi güneşi yansıttığını ifade eder. “O Plajda Onsuz” (2012a: 86) şiirinde ise bu defa güneşle somutlaştırılan sevgilinin omuzları olmuş, güneşin bu omuzlardan doğduğu tarif edilmiştir.

Hasan Hüseyin Korkmazgil “Resim Gibi” şiirinde sevgilinin yüz güzelliğini tabiat unsurlarıyla betimler. Buna göre sevgilinin kaşları bir çift kırlangıç, güneşin şekerpareye bulanmış hâli ise onun dudakları olmuştur:

bir çift kırlangıç oturtmuşlar yüzünün ortasına
demişler: kaşın!
bulamışlar temmuz güneşlerine şekerpareyi
demişler: dudakların!
bir sepet gül toplamışlar haziran sabahlarından
demişler: göğsün! (1984a: 267).

“Yıllar Sonra” şiirinde ise şair, önce sevgilinin sarı saçlarını güneşle ilişkilendirirken ardından ona haziran, sarı gül ve yaz güneşi benzetmeleriyle hitap eder:

seni kimler kaçırdı o güzel yazlarımdan – güzelim
nere gitti tohma deresinde – o ishaklı yalnızlığım
saçlarının uzun uzun o güneşli sarısı
yüzünün papatya sabahlığı – haziranlarımda
(...)
haziranım sarı gülüm yaz güneşim özlemim
nice nice sular geçti – bildin mi köprülerden
kaç bahar, kaç sonbahar kaç çocuk kaç intihar
(...)
haziranım sarı gülüm yaz güneşim papatyam
kime gydin o akları – kim kaldırdı duvağını (2020: 164-165).

Korkmazgil’in bireysel şiirlerinin bazılarında bireysel ve toplumsal unsurlar iç içedir. Şairin sevgili anlayışı onun umudun, özgürlüğün, kavganın ve devrimin simgesi

olduğu şeklindedir ve şiirlerinde de bunu belirtir (Bezirci, 1993: 165). Korkmazgil'in sevgiliyle ilgili "kavga dostu" ve "direniş ortağı" şeklinde tanımlanabilecek bu anlayışı aslında birçok toplumcu gerçekçi şairde de mevcuttur.

Can Yücel bir hapisane atmosferinin yansıtıldığı "Parça Parça" şiirinde görüşe gelen sevgiliyi gölgenin güneşe nispeti olarak tanımlar: "Sen değildin görüş günü telörgüden görünen,/Boncuklarla işlediğim suretindi o senin;/Gölgenin güneşe nisbeti, leylim..." (C. Yücel, 1997a: 23). "Duhuliye" (1998c: 54) şiirinde ise şair, aşkın işlendiği bir bağlamda güneşin parçalandığını ve bir parçasının gelip koynuna girdiğini ifade ederek sevgili ve cinsellik göndermesi yapar.

Refik Durbaş "Çaylar Şirketten" şiirinde sevgilinin gözlerini yedeğine aldığı güneşle yeşil sularında boğulan bir balıkçı metaforuyla betimler:

Akşam inmek üzere, sesimi duyuyor musun
seni seviyorum
bir balıkçı teknesi yedeğine aldığı güneşle
gözlerinin yeşil sularında yol alıyor
ben acıya yol alıyorum gözlerine baktıkça (1984: 256).

Kemal Burkay "Yolculuk" şiirinde sevgilisinin bir yağmur mevsiminde açan yüzünü betimlerken güneş harmanında tutuştuğu ifadeleriyle onun yüzünü doğan güneşle ilişkilendirir:

Bir yağmur mevsiminde açar yüzün
Tutuşur güneş harmanında
İliklerime dek böyle yaşadığım
Aşk mı yoksa ölüm müdür
Gider mısır tarlaları, günebakanlar, giderim (1975: 60).

Arkadaş Zekai Özger "Sana Benzer" şiirinde sevgiliyi ay yüzlü ve güneş bakışlı olarak tanımlarken güneş ve ayı birlikte metaforlaştırmıştır:

Ay yüzlüm,
sağlıklı güneş bakışlım
taze fidanım benim.
Nemli bir bulut gibi
çöktün ya kuru yaylama
gayrı nice döl versen
benzer sana (1997: 95).

Afşar Timuçin "Akşam Şarkıları" şiirinde sevgiliyi güneşe benzetmek yerine onun güneşlerden bile güzel olduğunu ifade ederek yüceltir: "Güneşlerden güzelsin sen düşünme/Geçen yıllar elinden çıktı sanma/Ne bir iz var ne yorgunluk yüzünde/Güneş varken ışık bitmez inanma" (2003a: 23). Şair güneş varken ışık bitmeyeceği ifadesiyle şiirde aşkla birlikte aynı zamanda umuda işaret etmiştir. "Leyla ile Mecnun" şiirinde şair, Leyla'nın ağzından yazdığı dizelerde onun Kays'ı güneş yerine koyduğunu ifade ederek

güneşi sevgiliyle somutlaştırır: “Ben göklerimi dolduran Kays’a güneş demişim/Beni ayrı bir güneş çizgisinde gösterme/Korkular gibi girme dinmeyen sevindime/Direnen inancıma karanlıklar giydirme” (2003c: 59). “Bildiri” (2003a: 65) şiirinde şair, sevgilinin her şeyinin güneş olduğunu ve onun ışığında ısındığını ifade ederek aşkı tarif eder. “Denizlere Susayan” (2003b: 29) şiirinde sevgilinin güneş gibi birdenbire, beklenmeden gelmesini diler. “Öyle ya da Böyle” (2002b: 19) şiirinde ayın güneşe yaklaştıkça soluyor olmasını kendi ilişkisiyle bağdaştıran şair, sevgilisine ne kadar yaklaşırsa o kadar uzak kaldığını ifade eder. “Sabah Sezgileri” (2018: 78) şiirinde sevgilinin varlığının güneşler kadar aydınlık olduğu aşk sözcükleriyle işlenmiştir. Şairin “Tahir ile Zühre” (2003c: 25, 35, 36), “Leyla ile Mecnun” (2003c: 76, 79, 88) ve “Ferhat ile Şirin” (2003c: 115, 124) adlı modern destanlarında da güneşin sevgiliyle özdeşleştirildiği bağlamlar sıkça görülür.

Nihat Behram “Bir Gecenin Gürültüsü İçinden” şiirinde güneşin sevgilinin teninden doğduğunu ifade ederek güneşi bu tenle somutlaştırır:

Gün gün teninde sızılanıp bin kere doğdu güneş,
yıl yıl bin gecenin yıldızı sardı göğü,
yaralı aşklar gibi
yuvasız kuşlar gibi
köksüz ağaçlar gibi
balına kavuşamadın.
Senin adın ayrılık
bir buna alışamadın (2018: 467).

Güneşi sevgilinin saçlarıyla özdeşleştiren şairlerden biri olan Ahmet Ada, “Karmakarışık İşler” şiirinde güneşin sevgilinin saçlarının içinde olduğunu ifade eder: “Saçlarının içindedir güneş, kuşlar denizle bakışıyor telin üstünde, ey dağlar diyorum, avcı yolları geçiyor içimden, bozulmamış bağlardan havalanan kuşlar geçiyor” (Ada, 2015: 53).

“Gün Düşü” şiirinde sembolik bir anlatım kullanan Turgay Fişekçi, sevgilinin başının savruluşuyla kirpiklerinden güneş topları savrulduğunu ifade eder. Klâsik şiirde sevgilinin kirpiklerinin çeşitli silahlarla anılmasını andıran bu benzetmede güneş hem ışığı hem de silahı yansıtacak biçimde kullanılırken aşk bağlamı kurulmuştur. “Başının bir savruluşu, kirpiklerinden saçılan güneş/toplarıyla uyandım/Dudak mı, dil mi, bir tutam saç mı kimliksiz bir öpüştü/bedenimde akan” (2007: 215). “Ellerinde Gündoğumu” (2007: 81) şiirinde güneşin sevgilinin avucunda olmasını şair, düğün gecesi yakılan kınaya benzeterek betimler. “Yorgun Gül” (2007: 96) şiirinde sevgilinin yüzünün güneşi ve hüznü aynı anda tuttuğu ifadesiyle yine aşk sembolize edilmiştir. “Kangal Köpekleri”

(2007: 98) şiirinde ise gün doğumunu izlemek isteyen sevgiliden hareketle iki güneşin aynı anda doğması metaforu kullanılarak sevgilinin başı güneşle eşleştirilmiştir.

Aydın Hatipoğlu “Hoyrat” şiirinde sevgiliye seslenerek ellerinin kollarının bağlı olduğunu ve gelemeyeceğini ifade ederken ona “güneş yüzlüm” şeklinde hitap eder:

Elim bağlı
kolum bağlı

hayın hırsız yolum bağlı
Güneş yüzlüm kan ayaklım pınar gözlüm gelemem
Gelemem çiğdem tenlim gelemem ceylân sekişlim bülbül ötüşüm gelemem (1973: 22).

Ahmet Özer “Yakma” şiirinde sevgilinin herhangi bir bölgesini veya özelliğini değil, bizzat kendisini güneş olarak ele alır: “Kalbindi parmaklarıma dokunan ateş/Gök kubbemdi gözlerinde parlayan/Bana eşti, o sevgilim güneşti.” (A. Özer, 2000: 23). “Düş Gazeli” şiirinde ise güneş, yine sevgilinin gözlerindedir ve şair ona “güneş gözlüm” şeklinde hitap eder: “Gözümün akına mahmur bakışın/Güneş gözlüm tasalarım nar bana...” (A. Özer, 2000: 15). “Yarım Bırakılan Kelimeler” (A. Özer, 1987: 19) şiirinde ise bu defa güneşle sembolleştirilen sevgilinin gülüşü olmuştur.

“Rüzgârsız Uyanamam” şiirinde Adnan Yücel, sevgilisini tembihleyerek gün batarken ayrılırsa bakışlarını koynuna doldurmasını ister ve güneşi sevgilinin bakışlarında sembolleştirir: “Gün batarken ayrılırsak eğer/Gizlice bakışlarını doldur koynuma/Güneşsiz ayrılamam” (A. Yücel, 2012b: 14). Yücel’in “Bir Yaprak Daha” şiirinde ise sıra dışı bir benzetmeyle sevgilisine güneşi dudaklarında unutmamasını söyleyen şair, ışıkların gözlerine selamsız kaçmasından endişe eder:

Şimdi bir şiir daha yazmalısın oysa
Bir yaprak daha şarkılaşmalı sesinde
Bir pınar daha nehirleşmeli
Güneşi dudaklarında unutma sakın
Işıklar gözlerine selamsız kaçmasın (A. Yücel, 1998: 39).

Şairin “İşte Sen İşte Resmin” (A. Yücel, 2012a: 58) şiirinde güneş, sevgilinin alnında bir sonsuz ışık olarak betimlenir. “Yaşanmaması Gereken Zaman Mektupları” (A. Yücel, 2012b: 80) şiirinde sıcak bir kadın şeklinde tanımlanan sevgilinin bir elinde güneş, bir elinde ay vardır. “Okyanus Bir Damla” (A. Yücel, 2012d: 65) şiirinde sevgilinin bakışlarında bütünleşen güneş parçaları tarif edilir. *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (A. Yücel, 2014b: 50) şiirinde yüzü koca bir güneş olan sevgili, “Dalgalar Senleşirken” (A. Yücel, 1998: 41) şiirinde hem saçları hem de gözleriyle güneşle bütünleştirilmiştir.

Ceyhun Atuf Kansu, “Seven Kadın Tüter Sıcacık...” şiirinde ardında bıraktığı sevgilisinden ayrılamadığını ifade ederken onun saçlarını güneş teli olarak niteler:

Geceyi sevişmeye
Ve savaşmaya gündüzleri
Bölen altın aşk saati
Uyandıran her sabah
Düşlerin horozunu
Güneş teli saçlarında
Bir bahçe gibi ardımdan
Bakan gözlerinden ayrılamam (2023: 665).

Ahmet Erhan’ın “Ayazma” şiirinde olumsuz bir atmosferde gelen sevgili gece yarısı doğan güneşe benzetilir:

Suya hasret günlerime ekledim seni
Alnında bir ayazmayla gezinen kadın
Yalnızlığımı, sigarasızlığımı, işte ona
Sakladım, o hüznü, o acıyı, bir de kederi
Ve bütün kötülüklerimi sana
Çünkü sen geceyarısı doğan güneşimdin (2014b: 516).

“İmkânsızlık” (2014b: 551) şiirinde şair, sevgilisine hitap ederken onun kendisinin imkânsızlığı olduğunu yine “gece güneşi” benzetmesiyle pekiştirerek verir.

Şükrü Erbaş “Tam Kendini Seveceksin” şiirinde denize giren sevgiliyi betimlerken onun gövdesini altın güneşlerde ibrişim yumağı olarak tarif ederek güneşi sevgilinin vücuduyla birleştirir:

Denizdesin, bozkır mavi bir acemilik
Gövden altın güneşlerde ibrişim yumağı
İçindeki çocuk sularla örtüyor çıplaklığını
Beydağları iki omzunda iki gökkuşağı
Ölüyorsun (2021b: 161).

“Kalem” şiirinde ise öğle uykusundan uyanan sevgiliyi anlatırken kirpiklerinde binlerce güneş boncuğu bulunduğu ifadesiyle uyku mahmurluğunu güneşle sembolleştirir: “Gümüş sularla yıkadım ayağını. Ağzımla taşıdım bahçenin kuyusundan. Öğlen uykusundan uyanmışsın. Kirpiklerinde binlerce güneş boncuğu. Kirpiklerin arzu sürmesi. Oda dünyadan arınmış. Yatak ay bedir.” (2014b: 152). Şairin “Bir Hazin Uzaklık” (2014a: 188) şiirinde sevgilinin gülümseyen yüzü güneşli sularla özdeşleştirilir. “Bir Irmağı İçmek” (2021a: 98) şiirinde şair, sevgilinin gözlerini cam bilyeler olarak tanımlarken bunların güneşe şirk olduğunu ifade ederek tanrısal bir özellik atfeder. “Ayrılık Ne Kadar Uzak” (2021a: 107) şiirinde ise sevgilinin yüzünün denizin ve güneşin şölenini tamamladığı ifade edilir.

“Senin Adın Geçtiğinde Kuşlar” şiirinde güneşi sevgilinin saç bağının çözüldüğü yerle ilişkilendiren Emirhan Oğuz, buralara güneşin yakışacağını ifade ederek güneşi sevgiliye aksesuar olarak düşünür: “Sen sustun seni soranlar oldu:/kör oldum dedi şehri başka şafaklar altında bilen çınar/lâl oldum dere ağızlarına inen poyraz/saç bağının çözüldüğü yere ne güneşler yakışırdı” (2019: 121).

Tuğrul Keskin “İki Parça Can” şiirinde önce güneşin sevgilinin üstüne doğduğunda gerçekleşecek güzelliklerden söz eder. Ardından güneşin sevgiliden doğacağını ifade ederek onu güneşle somutlaştırır: “güneş doğduğunda üstüne senin/çiçekler açardı yanağında kızların, yerlere kadar eğilirdi gök/sendene güneş doğduğunda, kalbimi huzurla doldururdu sevda/sarp kayalardan fırlamış ağaçlara çarpardı kartalların kanadı.” (2018b: 76).

Toplumcu gerçekçi şiirde güneşle bütünleştirilerek sunulan varlıklardan biri olan sevgili, şairlere göre güneşi bedeninde taşıyandır. Nâzım Hikmet başta olmak üzere birçok şair güneşi sevgilinin gözüyle birleştirerek onun bakışlarıyla aydınlandıklarını işaret etmişlerdir. Parlaklığıyla şairlerin güneş benzetmelerine ilham olan saç, sık başvurdukları bir diğer metaforudur. Bununla birlikte sevgilinin yüzü, alnı, elleri, omuzları, gövdesi ve hatta tırnakları bile güneşle sembolleştirilerek aşk temasıyla yansıtılan bölgelerdendir.

3.2.4. Gözleri Güneş Dolu: Güzellik

Güzellik, aşk ve sevgili konularından bağımsız olarak toplumcu gerçekçi şairlerin güneşle özdeşleştirdikleri durumlar ve unsurlardır. Güneşi her türlü güzel varlıkla birleştiren şairler, yalnızca güzellik temasını, güzeli işaret ettiğini düşündükleri unsurları ve güzel canlıları güneşle betimlemişlerdir.

Nâzım Hikmet “Ayşe’nin Mektupları” şiirinde bir kız çocuğunun gözlerinin güneş dolu olduğunu ifade eder. Umudu çağırıştırabilecek bu metaforu şair, sonraki dizede açıklayarak çocuğun annesi gibi güzel olduğunu söyler ve güzelliği güneşle sembolleştirir:

Kızınız şimdi mektepten geldi.
Koşmuş,
kızarmış yanakları,
gözleri güneş dolu.
Anasının çocukluğu gibi güzeldi.
Anası şimdi de güzeldir, diyeceksiniz,
teşekkür ederim (2008: 866).

“Sanat Telakkisi” şiirinde şairin bakmadan geçemediği güneş gibi yanan yüz ifadesiyle güzellik işaret edilir. “Orada Tanıdıklarım” (2008: 368) şiirinde şair, camları güneşli bir kitap evinde bekçi olmak isteğini dile getirerek güzelliği farklı bir bağlamda ele alır. “Taranta-Babu’ya Dördüncü Mektup” (2008: 447) şiirinde İtalya’nın şallarındaki nakışları güneşle tarif ederek güzelliğine işaret eder. *Memleketimden İnsan Manzaraları* (2008: 1240, 1351) adlı eserde Şakir Ağa’nın gelinlerinin güzelliği tarif edildikten sonra onların güneşten inmiş gibi oldukları ifade edilerek güzellikleri betimlenir. “Ben Sen O” (2008: 1668) şiirinde ise köyün genç kızlarının güzelliği, güneşin onlarla ballanmasıyla açıklanarak bir meyve gibi yansıtılır.

Hasan İzzettin Dinamo, “Yirmi Birinci Yüzyılın İnsanlarına Şiirler”inde çocukların güzelliğini güneşle, annelerin güzelliğini ise ayla betimleyerek ifade eder:

Yan yana dizilmiş güneşler gibi güzel
çocuklarına
Yan yana dizilmiş aylar gibi güzel
analar
ölümü yok günlerin
şarkısını söyleyecek (2000: 55).

Şair, *Çoban Şiirleri* (1982: 44) adlı eserinde bir kadının güzelliğini doğan ve batan güneşten çalınmış zarı zülüflere sahip olması üzerinden betimler.

A. Kadir “Her Şeye Rağmen” şiirinde karşısındaki kişinin herkes gibi olan özelliklerini betimlerken yüreğinin güneş renginde olduğunu ifade ederek onun kalbini güzellikle bağdaştırır:

Birden bakılınca
herkese benzer şekli şemailin,
bir kafa, iki kol, iki ayak
ve bir gövdeden müteşekkilsin.
Bir de yüreğin var ama
güneş renginde! (2014: 33).

“Benim En Küçük Hakkım” (2014: 124) şiirinde ise bir şehrin güzelliği, kocaman güneşleri ve aydınlık denizleriyle tarif edilerek aktarılır.

Hasan Hüseyin Korkmazgil, bestelenmiş şiirlerinden “Turaç”ta turaç kuşunu, kendisini ve halkı dışlayanlar için bir simge arkadaş olarak düşünmüş şiiri de buna göre kurgulamıştır (Aydın, 2014: 88). Şiirde şair, bölgenin gelinleri ve kızlarını kirpiklerinin güneşiyle betimleyerek onların güzelliklerini ön plana çıkarmaya çalışır: “bu şelege ben vurmadım bu, gelinlere/bu kızları ben yakmadım böyle ateşe/sevdaları kara gece kirpikleri güneşli/bakma turaç bakma bana el gibi” (1994b: 82). “Ben Büyük Sevdım”

şiiirinde doğduğu yerin meyvelerini tarif eden Korkmazgil, onların güzelliğini ve tatlarını güneşle betimler:

doğduğum yerlerde dutlar olurdu gün damlası
haziran temmuz ağustos eylül
çocukların sütanası
yaprakları ipekti meyveleri baldı güneşti
kirazlar kızarmaya durunca bulutlar dolaşırdı
dallarına (2020: 33).

“Esintiler” (2001: 31) şiiirinde bir kadının güzelliğini betimleyen şair, güneşle bakmasını da bu güzelliikle ilişkilendirerek verir. “Şükrü Babanın Bahçesi” (2003: 105, 141) şiiirinde öncesinde bir kuşun, sonrasında da Şükrü Baba’nın başını okşadığı çocukların güzelliği güneşle nitelenir. “Ağlasun Ay Şafağı” (2018: 225) şiiirinde ressam Balaban’ın fırçasında bir çift alnı güneşli öküzü tarif ederken onların güzelliğini betimler. “Balabanca Bir Övgü” (1994b: 128) şiiirinde ise şair, tilkileri güneşle tanımlayarak onların güzelliğine vurgu yapmak istemiştir.

Can Yücel Yunan müzisyen Mikis Teodorakis’e hitap ettiği “Akis” şiiirinde onun çaldığı şarkılarla hissettiği duyguları betimlerken su kenarındaki çakılları da güneş güzeli olarak tarif eder:

Sekerek o güneş güzeli çakılların üzerinden
Çıplak ayaklarımızın su sesleriyle
Birbirimize
Ve kendimize
Bilakis

Sen çaldıkça Teodorakis
Bir mor yağıyor üstüme (C. Yücel, 1998a: 31).

Şairin “Seng-i Derya” şiiirinde ise güneşin denize vuran ışınları bir kadın bacağına benzetilerek yansıtılmış ve şair, deniz tanrısı Poseidon ile birlikte bu bacakların izleyicisi olmuştur:

Daldı gözlerim
Denizin o tırşe ve hâreli gözlerine,
Derken Poseydon’la beraber
Kaldırıp başlarımızı, güneşin
Gülkokusu bacaklarına baktık... (C. Yücel, 1999b: 35).

Necati Cumalı “Esirgedin Benden” şiiirinde atlarının yelelerini güneşle tarif ederek onların güzelliğini yansıtmaya çalışır:

Atlarım vardı güneşten yeleleri
Dört nala sürdüm kapına çektim
İndirdim yerle bir ettim kaleleri
Yığdım önüne nem varsa kucak kucak
Esirgedin benden, hep esirgedin (1991: 121).

Özkan Mert “Venedik, Mississippi, New York, İstanbul Gondollar ve Susamlı Simit” şiirinde bir İtalyan güzelini betimlerken güneşin saçlarının ucunda doğduğunu ifade ederek güneşi güzellik bağlamında işler:

Venedik’te gondollarla taşınan
sokaklar ve güllerle
gelir sabah!
Bir İtalyan güzelinin
beyaz ve yumuşak
kalçalarına dökülen
Siyah ipek saçlarının ucunda
doğar güneş! (2014: 88).

Süreyya Berfe, “Suya Giden Türkmen Kadınına Türkü” şiirinde Türkmen kadınının bakışlarını tarif eder ve bu bakışların güneş olup yağarak kendisini ısıttığı ifadeleriyle güzelliğini betimler:

Yürüdükçe yüzün açılır
Güzün bulanık
Kışın al yüzün
Işıtır yüzümü bakışlarınla
Güneş olur yağar
Kemiklerimi ısıtır
Bir ezikliği gösterir bana (1999: 73).

Tahir Abacı’nın “Kutup” şiirinde güneşe benzetilerek güzelliği ön plana çıkarılmak istenen bu defa sofaların kilimleri olur: “Yağmurundan zemherisinden geçmedim/Düşmedi yolum kolerasına seferberliğine/Güneşli kilimlerini bildim sofaların/Katmerli güllerin kokusunu kanıt saydım varoluşa” (2014: 50).

Aydın Hatipoğlu, ressam arkadaşı Nuri İyem için yazdığı “Nuri İyem’in Kadınları” şiirinde onun çizdiği kadınları betimler. Bunlardan güz çiçekleri gibi bakan Ünzile’nin gülüşünün de güneşe durduğunu ifade ederek onun güzelliğini yansıtmaya çalışır: “Bir gözü yalnızlık bir gözü umut/Güneşe durmuş gülüşü/Pembe urba yad zamanlardan kalma/Güz çiçekleri gibi bakar ünzile” (2003: 19).

Ahmet Özer “Kumdan Kale/Düşten Kale” şiirinde bir çocuğun yaptığı kumdan kaleyi betimlerken kalenin duvarlarının süslemelerinden söz eder. Bu sırada duvarlara süs olan kadınların bedenleri hem açık teni hem de güzelliği işaret edecek şekilde güneşle nitelenmiştir:

dalgada kırılan türküyü
dolduruyor odalara
kapının biri dağlara açılıyor diğeri denize
denizin tuzu martı beyazlığıyla harmanlanıp
yerleşiyor çatıya
kadınların güneşli bedenleri
renk oluyor duvarlara (A. Özer, 2018: 92).

Şair “Yağmur Yerine” şiirinde 1935 yılında Nâzım Hikmet, eşi Piraye ve Sare çekilmiş olduğu bir fotoğrafı tasvir eder ve Piraye hanımın saçlarındaki güneşi tarif ederek onun güzelliğine işaret eder:

sare teyze hasır koltukta
yüzünde ısıltısı gençliğin
saçlarında yapraklanan bir demet güneş
bir büyük aşka yaslamış yüreğini
piraye hanım (A. Özer, 1993: 25).

“Kadın Deniz ve Güneş” (A. Özer, 2018: 71) şiirinde denizden ayrılan kadının güneşi de beraberinde götürdüğünü ifade eden şair, güzellik çağrışımı yapmıştır.

Adnan Yücel, *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* eserinde tabiata seslenerek onun güzelliğini yaşadığı sürece söylenecek sözünün bitmeyeceğini ifade eder. Bu sırada tabiatın güzelliği gözlerinin güneş soluğu, yüreğinin dağ doruğu olmasıyla betimlenir:

Ne gönlümüzün coşkularınadır sözümüz
Ne ölmüş bir aşkın solgunluğuna
Ey gözleri güneş soluğu
Yüreği dağ doruğu doğa
Bu seslenişimiz yalnızca sana
Yaşamısına yaşıyoruz ya güzelliğini
Söylenecek sözümüz bitmedi daha (A. Yücel, 2014b: 18).

“Uzaktan Aldım Haberi Bir Çağlayan Kurumuş” şiirinde ise şair bir çağlayana seslenir ve onun güzelliğini sazında güneşin eliflendiğiyle tarif ederek sembolik bir benzetmeye başvurur:

Hey gidi koca çağlayan
Bir sevda değil miydi yandığımız
Bu sevda allahsız da yaşanır
Sazında güneş eliflenir sözünde kitaplar
Vurur başını dağlara kırlara yıldızlara (A. Yücel, 2012b: 84).

Şükrü Erbaş, bir çocuğu tarif ettiği “Özlemin Kıyıları” şiirinde onun güzelliğini, gülüşünün güneşlerden ışıklılı olmasıyla betimler:

Durur mu bilmem durur mu
Denizin ve anıların üzerinde
Gözleri iki damla bal gibi kirpiklerinden süzülen
Gülüşü güneşlerden ışıklılı
Gülüşü el çırpın sular gibi köpüren
O çocuk, durmaz mı bilmem, örtüp kalbini
İnce saydam yapraklarıyla suskunluğun
Duyguların içedönük dallarında... (2014a: 193).

“Büyü” (2014b: 110) şiirinde şair, Ahmet Özer’in benzetmesine benzer bir şekilde, güneşin batmadığını, denizden kadınların çekildiğini ifade ederken akşamın gelişini kadınların çekilmesine yorarak güzelliğin kaybolmasıyla karanlığın hâkim olduğu düşüncesini verir.

Toplumcu gerçekçi şiirlerde güzellik, çeşitli bağlamlarda birçok durum ve varlıkla yansıtılmış ve bu esnada güneşle simgelenmiştir. Sevgili olmasa da genel olarak kadın ve kadının estetik vücudu, toplumcu gerçekçi şairler için güzellik sembolünün başında gelir. Çocuk ve hayvanlarla birlikte özellikle tabiata dair unsurlar, onların güzellik anlayışına karşılık gelen ve güneş imgesiyle sunulan bir diğer detaylardır.

3.2.5. Yüzü Hep Güneşe Dönük: İdeal Olanın Adı

Toplumcu gerçekçi şairlerin güneşle sembolleştirdikleri kavramlardan biri de ideal olan veya ideali yansıtan durumlar veya unsurlardır. Bunlar doğrudan güzelliği yansıtmadığı gibi herhangi bir siyasi/toplumsal kavramı da karşılamayan şeylerdir. Daha ziyade uygun, makul ve ideal olan, olması gereken şeklinde tanımlanabilir. Herhangi bir övgüyle, abartılı bir betimlemeyle ele alınmayan bu kavram, basit denilebilecek unsurlar veya durumlarla birlikte güneşle sembolleştirilerek işlenir.

Nâzım Hikmet, hapisteyken yazmış olduğu “Piraye İçin Yazılmış: Saat 21-22 Şiirleri”nde karısına olan sevgisinden duyduğu saadeti dile getirir. Bu saadetin ona verdiği rahatlığı parmakların ucunda kalan sardunya kokusuyla ve güneşle betimler:

İçimde ikinci bir insan gibidir
seni sevmek saadeti...
Parmakların ucunda kalan kokusu sardunya yaprağının,
güneşli bir rahatlık
ve etin daveti :
kıp kıp kızıl çizgilerle bölünmüş
sıcak
koyu bir karanlık... (2008: 617).

Şairin burada güneşle betimlediği karısına olan sevgisi değil, sevginin verdiği saadetin rahatlığıdır. Bu anlamda güneşle sembolleştirilen ideal bir duygu, kişiye gelen rahatlık hissi olmuştur.

Hasan Hüseyin Korkmazgil’in “Eski Defterler” şiirinde olta atıp güneş tuttuğunu ifade eden şair, güneşi herhangi bir duyguyla betimlemeyerek ideal olanı işaret eder:

olta attım
güneş tuttum
vuruldum suların göz gibisine
belki hâlâ yüzüyordur o sıcak denizlerinde güneyin
saman çöpüyle şişirdiğim kurbağacıklar (1994a: 133).

Can Yücel, Yusuf Peygamber anlatısına gönderme yaptığı “Yumuşak İniş” şiirinde dünyanın ipiyle kuyuya inilmeyeceğini ifade ederek güneşin tellerine

tutunmaktan söz eder. Dünyanın ipine karşılık daha makul bir araç olarak düşünülmüş olan güneşin telleri, burada ideal olandır:

Dünyanın ipliyle kuyuya inilmez
Önce ona satırı indireceksin
Sonra tutunup güneşin tellerine
Kuyunun dibini boylayacaksın
Ki nûr inmiş desin börtü-böcekler
Yusuf peygamber üze
Üç-beş günah arasında
(...)
Soyulmuş bir ev gibi
Soyunuyorum kendimi aşktan
Uzun bir don gibi bu şiir
Bitürlü çıkmıyor bacaklarımdan
Bi de bakıyorum bir kefen
siyah-beyaz yazma
İniyorum güneşin telleriyle
Kutsal bir kitap kuyuya (C. Yücel, 1998c: 19-20).

Mehmet Başaran, “Karacalarda Ak Okul” şiirinde sözünü ettiği okulu gericilerin elinden almaktan ve üstlerine güneş açmaktan söz eder. Güneşin buradaki karşılığını aydınlık, başarı, ilerleme gibi ideal olan şeklinde okumak mümkündür:

Nasıl çekip almalı onları nasıl
Geriliğin karagücün elinden
Açmalı üstlerine güneşleri
Mavi sonsuzluğunu göğün
Yumalı ağartmalı bin yılın kirinden (1960: 46).

Ülkü Tamer, “Şiire Önsöz”ünde samanyoluna çıkıp gökyüzüne mektuplar yazmaktan bahsederken yanlış yapınca güneşle silinebileceğini çağırıştırır. Güneş gibi bir silginin bulunamayacağını düşünen şaire göre güneşin karşılığı burada ideal bir araçtır:

Samanyoluna çıktın,
gündüz oldu, artık kimse görmez ülkeni,
yıldızlardan harfler kes,
gökyüzüne mektuplar yaz,
yanlış yapmaktan korkma,
güneş gibi silgiyi nereden bulacaksın? (2018: 161).

Şiirlerinde kelimeleri güneşle niteleyen İsmail Uyaroğlu, “Haydi Şiirim Ateş Hattına” şiirinde ideal bir karşılık olarak kelimelerin güneşli taraflarından söz eder: “Kelimelerin güneşli ve doğurgan yüzünü/Tanıdı şiirim/Umudu tanıdım ben artık/İnancı, ölümü” (2019: 57). Benzer bir kullanımın mevcut olduğu “Ömrüm, Bana Bağışla Bu Şiiri” şiirinde kelimelerin güneşinin aydınlattığı kuytuluklar söz konusudur:

Bileğimden hışım la doğan
Kelimelerin güneşi
Aydınlatmalı birden yangın hızında
Hayatın gölgeli, kuytu yerlerini
Ömrüm, bana bağışla bu şiiri (2019: 109).

Uyaroğlu'nun “Şiirin Üç Kuralı” (2019: 147) şiirinde ise şiirin geleceği bildireceği ve kimin avucunda güneş varsa göstereceği ifadeleriyle yine ideal olana atıf bulunmaktadır.

Ali Yüce siyasi bir bağlamın hâkim olduğu “Haram Kokuyor Elleri” şiirinde demokrasiden söz ederken onun yüzünün hep güneşe dönük oluşunu vurgular:

Bu da demokrasi
Anası özgürlüğün
Yüzü hep güneşe dönük
Sorma ayıp olmasın
Nerde bunun memeleri
Karnı neden bunca büyük (1984: 101).

Şairin burada güneşle ifade ettiği siyasi bir kavramdan ziyade ideal olanın tanımıdır. Çünkü demokrasi, herhangi bir siyasi görüşün karşılığı değil her türlü görüşün hâkim olabileceği bir yönetim biçimidir. Şairin ideal olanı işaret ettiği bir diğer şiir olan “Deniz’in Saçları” (1991: 73)’nda tuvaline güneşler eken ressam benzetmesi yapılmıştır.

Adnan Yücel “Sular Tanıktır Aşkımıza” şiirinde komünarlardan söz ederken karanlık bulaşmış elin güneşle temizlendiğini ifade eder. Güneş burada su veya bir temizlik aracı gibi ideal bir karşılıkla yansıtılmıştır: “Paris’te bir leylak Ankara’yı sarıyor bak/Mor salkımlarında komünarlar tanrılaşıyor/Güneşle temizliyor karanlık bulaşmış ellerini/Saine nehrine Kızılırmak’tan türkü taşıyor” (A. Yücel, 1998: 24).

Şükrü Erbaş “Hazine” şiirinde akşamı somutlaştırarak güneşten büyük olmasıyla tarif eder. Burada güneşin karşılığına ideal olan bir kavramı koyabilmek mümkündür: “Yer altı mağaralarının kalbi açılıyor/Akşam/Güneşten büyüksün verdiği esrarla.” (2014b: 116). Akşamın esenliğini ve serinliğini zihninde idealize ettiği bir huzur anıyla özdeşleştiren şair, güneşin ruhuna gizemli bir genişlik ve rahatlama sunduğunu belirtir.

Güneşi toplumsal veya bireysel, birbirinden farklı birçok kavrama karşılık gelebilecek şekilde kullanan toplumcu gerçekçiler, ideal gördükleri unsurlar veya durumlarla da yansıtmışlardır. Bu anlamda güneş, rahatlıkla, bilgiyle, demokrasiyle veya bir temizleme aracı olarak çeşitli bağlamlarda uygun olan şekilde işlenmiştir.

3.2.6. Güneşli Arzular: Cinsellik

Bireysel izleklerden biri olan cinsellik toplumcu gerçekçi şiirde nadiren güneşle birlikte ele alınan konulardandır. Sıcaklığından dolayı güneş, tıpkı ateş gibi cinsel arzuyla birleştirilen bir sembol olmuş, arzunun şiddeti güneşle özdeşleştirilerek sunulmuştur.

Suat Taşer “Kız İster Ki” şiirinde güneşli bir odada, denize karşı arzuyla gerinen ve kendisini sarmalayacak bir çift kol ve öpecek birini dileyen kızı betimler. Onun isteğini güneşli arzular şeklinde tanımlayan Taşer, güneşi fanteziyle ve cinsel arzuyla bütünleştirmiştir:

Canım kız
denize karşı bahar içinde
on beşinde güneşli arzular içinde
elleri sıcacık dudakları susuz
canım kız (2021: 186).

Hasan Hüseyin Korkmazgil sembolik bir anlatımla ele aldığı “Kaş Betimlemesi” şiirinde kadınların güneşle seviştiğini ifade ederek güneşi cinsel bir partner gibi yansıtmıştır: “yine çocuklar gelir / yine şeytanminaresi yine kestane/ahtapotlar yine sessizce çözülürler derin sulara/kadınlar yine öyle / yine öyle sevişirler güneşle/döllerimiz düşse bile toprağa” (2019a: 124). Şairin burada dölün toprağa düşmesiyle işaret ettiği, doğan çocukların devrimci olup öldürüldüğü düşüncesidir.

Hidayet Karakuş, sevgilinin öpüşünü arzuladığı “Ağzının Ateşi” şiirinde sevgilisini hayal ettiği anları ve bu anların kendisinde yarattığı hisleri aktarır. Bu esnada sevgilinin ateşli bedeni, teninde güneşten gelen sular benzetmesiyle sunularak güneşle cinsel fantezi birleştirilir:

Senin eşiğinde yattım geceleri
dağların sevincine vardım
bir canavar kendini sundu bir şarkıya
teninde güneşten gelen sular
bir masal sinsice çıktı pullarından
kamaştı kanım saatim durdu (1994: 21).

Güneşi kişileştirerek bizzat kendisini cinsellikle ele alan bir diğer şair Arkadaş Zekai Özger’dir. Sembolik bir anlatımla aktardığı “Her Şey Tekrardır Biraz” şiirinde güneşin çirkin baykuşlarla yatıp serçelerle sevişmeyi unuttuğundan söz ederek onun kötünün yanında olduğunu yansıtmaya çalışır:

güneş (ki göğün orospusudur)
yatar da çirkinliğin baykuş kuşuyla
unutur bir serçeyi kendisiyle sevişmeyi
şimdi yaşlanan bir gökyüzüdür hayatı
aşkı ve sevişmeyi kendisinde ariyan (1997: 50).

“Merhaba Canım” şiirinde güneşi erilleştirerek ve bir tanrı olarak ele alan şair, onu cinselliğe düşkünlüğüyle vermeye çalışır. Ardından kendisinin de güneşe ve erilliğe ilgi duyduğuna işaret ederek güneşi arzu duyulacak bir partner şeklinde yansıtır:

siz inanmayın bir gün değişir elbet
güneşe ve penise tapan rüzgarın yönü
çünkü ben okumuştum mıydı neydi
bir yerlerde tanrılara kadın satıldığını
(...)
güneşe ve erkeklığe büyüyen vücudum
düşüvericek ellerinizden ve
bir gün elbette
zeki müreni seveceksiniz
(zeki müreni seviniz) (1997: 52).

Ceyhun Atuf Kansu’nun sembolik bir anlatımın hâkim olduğu “Bozkır Ermişi” şiirinde güneşin kendisi cinsellikle anılmıştır. Şair, davullu zurnalı düğünden sonra güneşle toprağın gerdeğe girmesiyle gökkuşaklarının oluşacağını ifade eder:

Hey dedi, bozkır ermişi, çoban!
Kimse bilmez, ben bilirim gün vurmıştır dağın başına.
Isınmaya başlamıştır dün geceki kayalar,
Usta çömlekçi güneş aşk ile yapar işini
Bir bulut koyar oyup kayaların içini,
Verir ateşi, verir ateşi.
Ardından bir düğün alayı gökgürültüsü davullarla.,
Güneşin toprakla gerdeğe girmesi,
Hasan dağından Toroslar’a ebemkuşakları (2023: 296).

Nevzat Çelik, erotik bir atmosferin hâkim olduğu “Bulutları Kırırcık” şiirinde sevgilisine seslenir ve siyasi mücadeleler de dâhil her şeyi bir kenara bırakıp sevişmekten söz eder. Sevişirken parmaklarının gün boyu güneşli olacağı benzetmesiyle şair, sıcaklık göndermesiyle birbirlerine dokunacaklarında hissedecekleri cinsel arzunun şiddetini tarif etmeye çalışır:

büsbütün uçurmalı oysa geceme seni
bilerek isteyerek unutup herşeyi
açlığı şurada kavgayı orada
militanı sorguda işçiyi sokakta
parmaklarımızda gün boyu güneş
böğürtlen yer gibi temmuz gecelerinde
mosmor sevişmeliyiz seninle sabaha kadar (1987b: 59).

Güneşle simgeleşmiş nadir örneği bulunan cinsellik konusu, toplumcu gerçekçi şiirde kimi zaman erotik bir ortama eşlik ederken kimi zaman da güneşin kendisi cinsel partner kimliğine bürünür. Sıcaklığı sebebiyle sevgilinin teninin veya parmaklarının aracılığıyla güneş, cinsel arzunun sembolü olmuştur.

3.2.7. Güneşten Pay Almak: Umut

Toplumcu gerçekçi şiirde siyasi ve toplumsal izleklerin başını çeken umut kavramı, bireysel olarak örneği görülen nadir temalardan biri olur. Çoğunlukla topyekûn kurtuluşun veya daha güzel bir dünyanın hayalini kuran toplumcu gerçekçi şairlerin bireysel umutları ve beklentileri de vardır. Aşk ve karamsarlık gibi konularda ortaya çıkan umut ve umutsuzluk kavramları bireysel izlek olarak da güneşle simgeleştirilmiştir.

Hasan Hüseyin Korkmazgil “Kızılırmak” şiirinde umudu bireysel bir atmosferde ele alarak bir dilim güneş ve bir dilim yoksul sevinçle aşk büyötmekten söz eder. Şairin burada güneşle işaret ettiğı, aşk bağlamı göz önüne alındığında umuttur: “bir dilim güneş koyup bir dilim yoksul sevince/aşk büyötmek/gecelerce gecelerce özlemeklerden/bölündüm ayrılıklara parça parça” (2019b: 167).

“Bir Mevsimi Terketmek” şiirinde Veysel Çolak, sevgiliye hitap ederek güneşte solmamış bir sözünün olduğı ifadesiyle onun kendisine vermiş olduğı umudu tarif eder: “Pusuda son sözün var; güneşte ve üstelik solmamış/Bir kentin paramparça belleğine düşüyorsun/Masmavi oluyordur gülüşün.” (2004a: 6).

Yaşar Miraç “Karasevdaı Bir Dügün Türküsü” şiirinde kara sevdaya tutulmuş birinin güneşe baksa da karalardan başka bir şey göremeyeceğinden söz ederek onun umutsuz aşkını güneşi görememekle betimlemeye çalışır:

o boş evler arasında
ak badana odasında
gözlerinden yaş inmez ki
bakar güneşe bakar da
karalardan karalardan
gayrısını göremez ki
karasevdaı gözler ah
gayrısını göremez ki (1993: 103).

Süreyya Berfe “Safdil” şiirinde her zaman güneşin doğduğı yere baktığını ifade ederek yaşamın akışında bir umut aradığını aktarmaya çalışır: “Her zaman güneşin doğduğı yere bakıyorum/suyun kaynağına/derinliğı olanların dibine/yaşayanın kendisine” (1999: 229). Şair, toplumcu gerçekçilerin umut ve iyimserlik ilkelerine bağlı kalarak önce kendisi umutlu ve iyimser olmaya, sonrasında halkına bu duyguları aşılamaaya çalışır ve kederi tahlil ederken bile bu iki gerekliliğı yerine getirir (Durmuş, 2023: 669).

Afşar Timuçin’in “Arzu ile Kamber” şiirinde bir aşk hikâyesinde ele alınan umut, güneşi giymekle veya güneşten payını almakla betimlenir. Arzu, Kamber’e her baktığı

yerde onu gördüğünü ve umutla beklediğini güneşi bitmezlikte giymek tabiri üzerinden ifade eder. Ardından umudu bizzat dile getiren şair, onu güneşten pay almaya benzetir:

-Çiseler durur ışıklar akşama
Ağaççilekleri çobanpüskülleri çiğdemler
Beni alır götürür sonsuza
İlinmaz hiçbir rüzgârla tutkum
Bitmezlikte güneşi giyinirim
İğdeler çiçeklenir
Her baktığım yerde seni görürüm
(...)
Gözlerin gene sevdaya daldı
Dar odalarda geçip giden
Onlar senin umudunda dağlardı
Payını ilk alandı güneşlerden (2003c: 138, 159).

Tahir Abacı “Erik Çiçekleri” şiirinde güneşli notaları toplamak metaforuyla olumsuz bir atmosferde umuda değinir: “Köşe beni dönüyor. Saçılıyor şehir/Yağmurla kovuğundan uğramış semender/Eğildim ki güneşli notaları toplayayım/Safranla doğruldum, çeyrek seslerle” (2019b: 54).

Ahmet Ada “Küçük Eskizler II” şiirinde güneşi cebine koyup aşk denen aldanışa gittiğini ifade ederek güneşle aşk umudunu sembolleştirir:

Güneşi cebime koyup giderdim
Irmak kıyısının çiçeksiz bayırlarına
Kış ikindisinde, yağmurun sesinde
Akarken su gibi gencecik ömrüm
Aşk denen ışıklı aldanışa doğru (1983: 17).

Ahmet Erhan, “Bozkır Süiti” şiirinde çocukluğundan olumsuz bir bağlamda söz ederken bu kötü çocukluktan ardına takılıp yürüyen güneşi sayesinde kurtulduğunu çağırıştırır. Güneşin buradaki karşılığında güzel günler umudu vardır:

Çocukluğumu indirdim ölümün raflarından
Yalnızca derin bir müzik doldu içime
Hayatta hiç bu kadar üşümemiştin

Gündüz gözüyle gördüm kalbimi
Ardıma takıldı da yürüdü güneşim (2014b: 245).

Benzer bir temanın hâkim olduğu “Yalnızlığın Ruh Atlası” şiirinde Şükrü Erbaş, gaz lambasından güneşler yapmak metaforuyla köy ortamındaki bir çocuğun umudunu vermeye çalışır: “Buğday tarlalarının uykusunu, yüksek seslerin kışını, kırlangıçların akşamını geçti çocuk. Gaz lâmbasından güneşler yapıyor düşen gövdesine. Benim gittiğim o çocuğun kalbindeki gecedir.” (2014b: 118).

Umut kavramı siyasi ve toplumsal olduğu kadar bireysel anlamda da toplumcu gerçekçi şiirde yer almış, bireysel bir kurtuluş umuduna güneş eşlik etmiştir. Kimi zaman

aşkla ve onun karamsar atmosferiyle sunulan umut, bazen de bir çocuğun hayali ve hayattan beklentisi şeklinde şiirlerde somutlaştırılan bir duygu olmuştur.



SONUÇ

1920’li yıllarda Nâzım Hikmet öncülüğünde başlayan toplumcu gerçekçi Türk şiirinin kaynağı Sovyet Rusya’daki proleter edebiyat akımına dayanırken bu kuramın “sanat toplum içindir” görüşünü aşan geniş bir arka planı ve tarihselliği söz konusudur. Antik Çağ filozoflarından Platon’un yansıtmacı kuramına kadar götürülebilen gerçekçilik akımının kavramsallaşması 19. yüzyılın ortalarında gerçekleşir. Bu dönemde burjuva kesiminin tekelinde olan edebiyat, gerçekçilik akımını da burjuva gerçekçiliğini yansıtacak şekilde, bireyin rahat yaşantısını, iç sıkıntısını ve çevresiyle olan çatışmasını bir çözünme bağlamında, durağan bir yapıda ele alır. Eleştirel gerçekçilik adıyla yayılan ve Avrupa edebiyatında özellikle Flaubert ile sembolleşen bu anlayışın ütöpik perspektifine karşılık Rus eleştirel gerçekçiliği daha yaşamsal gerçekliklere dayanarak gelişir. Dostoyevski’nin burjuva yaşamıyla vermeye çalıştığı toplumsal çatışmalar, Tolstoy’da halkın ve köylünün katı gerçekliğine kadar inerek zamanla toplumcu sanat anlayışına evrilir.

Toplumcu sanat anlayışının temelinde yalnızca gerçekçilik akımı değil, 19. yüzyılda Avrupa’da, Sanayi Devrimi ile yükselen kapitalizmin sömürdüğü halkın ayaklanması da yatar. Tarihe “1848 Devrimleri” şeklinde geçecek olan işçi ayaklanmaları ve isyanlar, Marksist düşüncenin de şekil almasına katkı sağlar. Karl Marks ve Friedrich Engels’in ortak fikirlerinden doğan ve diyalektik anlayışını Hegel’in, ekonomi anlayışını ise İngiliz iktisatçı Ricardo’nun görüşlerini temel alarak hazırladıkları *Das Kapital*’i 1867 yılında bastırırlar. Bu yıllarda Rus toplumcu gerçekçiliğini önemli ölçüde etkileyen Belinski, Çernişevskiy ve Dobrolyubov gibi eleştirmenler yetişir ve bu anlayışın benimsenmesinde büyük rol oynar. Bu isimler burjuva övgüsü yapan, halktan ve onların sorunlarından uzak duran, estetik kaygısıyla fantastiği gerçekliğe tercih eden, yalnızca edebiyatta değil toplumda da sık görülen burjuva yansıması Oblomov’lara eleştiriler yöneltmiş ve Rus yaşantısının ve edebiyatının çarpık yönlerini ortaya koymuşlardır. Onların bu fikirleri ilerleyen dönemde Rus kuramcılardan Plehanov ile birlikte geliştirilerek toplumcu gerçekçi anlayışın önü açılır. Plehanov’un önünü açan kişi ise halkçı ve köycü fikirlerini sanat anlayışına yansıtmasıyla Tolstoy olmuştur.

19. yüzyılda Avrupa’da başlayan isyanlar ve ayaklanmalar, 20. yüzyılın başında Rusya’ya sıçrar ve 1905 devrimine giden yolu açar. Japonya’nın Rusya’ya saldırısıyla St. Petersburg’da başlayan halk hareketleri, işçilerin de katılımıyla büyür ve yüzbinlerin

gösterisine dönüşür. Rus Devrimi'nin provası olacak bu olayın ardından Rusya'da alt sınıf örgütlenerek Lenin öncülüğünde halkı bilinçlendirmeye çalışır. Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği zorlu şartlarda erkeği cephede savaşan kadınların yaşadığı sefalet, onları isyana iter. Kadınların ayaklanmasıyla başlayan bu hareketler büyüyerek 1917 yılında Çarlık Rusya'sının yıkılmasına ve Rus Devrimi'nin gerçekleşmesine yol açar.

Devrimin ardından proletarya sanatı için yapılan çalışmalar yoğunlaşır ve başta Lenin olmak üzere birçok lider, yeni rejimin de benimsenmesi amacıyla halkın yaşantısını ve sıkıntılarını ele alan sanat ve edebiyatı önemser. Maksim Gorki'nin açtığı toplumcu sanat yolunda çalışmalar ilerler ve nihayet 1934 Sovyet Yazarlar Kongresi'nde Sovyet Rusya'nın resmî sanat anlayışına dönüşerek kuramlaştırılır.

Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi anlayış, halkçılık ve köycülük ile işçi hareketleri gibi toplumsal kaynaklara dayanır. II. Meşrutiyet yıllarında Rus halkçılığı etkisiyle benimsenen halkçılık fikri, Türk edebiyatına Rus edebiyatı etkisini sokarken aynı zamanda halkçı ve köycü faaliyetlerin de önünü açarak Osmanlı aydınının halkını tanımasını sağlar. Tıpkı Narodnikler gibi halka gitme hareketleri düzenleyen aydınlar, gerçek halkla ve onun sorunlarıyla tanışarak bunu kaleme dökmeye çalışırlar. Bu halkçı fikirler Cumhuriyet döneminde de devam ederek bazı politikalara dönüşür ve Halkevleri ile toplumcu gerçekçi Türk edebiyatını besleyen kaynaklardan Köy Enstitüleri'nin kurucusu olur.

Türkiye'de 19. yüzyılın ilk yarısında örnekleri görülen işçi hareketleri ve teşkilatlanmaları II. Meşrutiyet dönemine kadar artış göstererek devam eder. Osmanlı'da işçi sınıfından söz etmek pek mümkün olmasa da bu dönemde azınlık halkların örgütlenmeleriyle işçi federasyonları kurulur ve irili ufaklı grevler yapılır. 1910 yılında Türkiye'nin ilk sosyalist partisi sayılan Osmanlı Sosyalist Fırkası'nın kurulmasıyla Marksist solun temeli atılır ve 1920'li yıllarda Nâzım Hikmet ve bazı yayın organlarıyla birlikte bu fikirler yükselişe geçer. Cumhuriyet döneminde durulan işçi hareketleri, İkinci Dünya Savaşı yılları ve ardından Demokrat Parti döneminde benimsenen Amerika tipi uzlaşmacı sendikalaşmayla yine sınırlı bir hareket alanında kalır. 27 Mayıs darbesinin görece özgür atmosferiyle gelen 1960'lı yıllar, Türkiye'de işçi hareketlerinin ve grevlerin görülmemiş bir artışın ve şiirlere konu olan direnişlerin yaşandığı dönem olur. Sendikalaşmanın yoğunlaşması ve sonrasında birçoğunun DİSK altında toplanması da bu

döneme denk düşer. İşçi hareketleriyle birlikte onlara destek veren öğrenciler ve sağ sol çatışmaları, 1980 Darbesi'ne giden süreci hazırlar. Fakat dönemin toplumsal olayları, herkes gibi yazar ve şairleri de etkileyerek yeni yetişenlerle birlikte önceki dönemin şairleri olan İkinci Yeniciler de dâhil olmak üzere birçoğunun toplumcu anlayışa yönelmesini sağlamıştır. 1980 Darbesi ile birlikte yerleşen korku iklimi, toplumsal olaylara ve işçi hareketlerine ket vurarak zamanla sembolik veya yazınsal birer dayanışmaya dönüştürmüştür.

Nâzım Hikmet öncülüğünde başladığı genel kabul gören toplumcu gerçekçi anlayışın erken dönem örnekleri, sosyalist fikirlerin tohumlanmaya başladığı II. Meşrutiyet yıllarında mevcuttur. Rus halkçılığının Osmanlı'da yükselişiyle birlikte Rus edebiyatından yapılan çeviriler hız kazanmış, Gorki ve özellikle Tolstoy, Türk yazar ve şairlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Selânik'te yükselen sol hareketle birlikte Rasim Haşmet başta olmak üzere sosyalizmi ve işçi sınıfını konu alan şiirleriyle birçok isim, yayın organlarında görünür olur. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Mustafa Suphi ve çevresinde gelişim gösteren sol edebiyat, 1920'li yıllarda Nâzım Hikmet ile birlikte Türk edebiyatında sağlam bir zemin kazanmış ve günümüze dek uzanan isimler yetiştirmiştir.

1920'li yıllarda Sovyet Rusya serüveninin ardından toplumcu gerçekçi düşüncüyü benimsemiş olan Nâzım Hikmet, Türkiye'de yaşadığı tutuklamalar, hapisane dönemi ve kaçak yıllarına rağmen benimsediği komünizm fikrinden ve bu fikir çerçevesinde eser üretmekten geri durmamıştır. Türk edebiyatında birçok "ilk"e imza atan şair, hem tavırları ve yaşayışıyla hem de edebî anlayışıyla toplumcu gerçekçiliği benimseyen veya benimsemeyen birçok ismi etkilemiştir. Kendisinden sonraki ilk nesil olan 1940 Kuşağı, toplumcu gerçekçi anlayışın Türk edebiyatındaki ilk kuşağı olmuş, 1960 Kuşağı ve 1980 Kuşağı'nı peşinden sürüklemiştir. Farklı dönemlerin toplum sorunlarını ele alan ve bu bağlamda halkın sesi olmaya çalışan bu sanatçıların ortak noktası Nâzım Hikmet çizgisi olmuştur.

Toplumcu gerçekçi şairlerin sembol aldıkları güneşin insanlık tarihindeki önemi, mitlerle ve inanışlarla ilk çağlara kadar uzanır. Hemen hemen her coğrafyada karşılığı olan güneş mitleri ve inanışlarının pagan dönemlerde olduğu kadar semavi inanışlarda da karşılıkları bulunmaktadır. Buna göre güneş inanışlarının en tepesinde onu bir ilah olarak kabul edenler yer almakta, ilkel dönemlerdeki insan gücünün sınırlılığı yaşamın kaynağı

olduğu kadar sonu da olabilecek bu varlığı tanrı olarak görmektedir. Güneş inanışlarında öne çıkan örnekler, birçok farklı güneş tanrısıyla Mısır ve güneş tanrının soyundan geldiklerine inanan Peru uygarlıklarıdır. Bunlardan daha çok İnkalarda ve Pers imparatorluklarında bir tanrı olarak güneşin yeryüzündeki tezahürü olan kral ve hükümdar inanışları mevcuttur. Bununla birlikte arkaik anlatılarda güneşe erillik ve dişillik atfedilmiş, hem gökyüzündeki kozmik varlıklar ve hareketler, hem de yeryüzündeki kimi durumlar bu cinsiyetler bağlamında açıklanmaya çalışılmıştır. Pagan dönemdeki güneş inanışları semavi dinlerde sembolik anlamda etkisini sürdürmüş, başta Hz. İsa ve Hz. Muhammed olmak üzere azizler gibi din ileri gelenleri ve ehli beyt de güneşle sembolleştirilmiştir. Modern dönemde psikanalitik kuramlara dek uzanan güneş mitleri, arketipsel bir sembol olarak insanlığın bilinçdışında yaşadığı gözlemlenen anlatılardır. Işık imgesiyle, gölge ve yeniden doğuş arketipiyle, dörtlü kavramıyla güneş inanışları, modern insanın zihinsel kalıntıları hâline gelmiştir. Bununla birlikte bu inanışların bir diğer önemli kalıntıları da horozdan Süleyman mührüne, Anka kuşundan böceğe, kılıçtan kartala, anahtardan gamalı haça kadar birçok varlıkla özdeşleştirilen güneş sembolleri olur. Aynı zamanda güneşin kendisi de farklı çizimlerle günümüzde birçok ülkenin bayrağında sembol olarak dalgalanmaya devam etmektedir.

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinden evvel güneşin bir imge, izlek veya sembol olarak varlığı klâsik Türk şiirinden itibaren Türk edebiyatında mevcuttur. Mitolojik anlatılardan beslenen klâsik Türk şiirinde güneş, hükümdarlara atfedilen kasidelerde veya sembolik bir sevgilinin anlatıldığı gazellerde sık görülen simgelerdendir. Türk halk şiirinde ise örneğine daha nadir rastlanmakla birlikte daha çok Pir Sultan Abdal, Karacaoğlu ve Dadaloğlu gibi ozanların yer verdiği bir imge olmuştur. Yeni Türk şiirinde Tanzimat Dönemi'nde Abdülhak Hâmit'ten Cumhuriyet dönemi akımlarından Garip ve İkinci Yeni şairlerine kadar kullanılagelen bir imge veya semboldür. Toplumcu gerçekçi şiirde ise hem siyasi ve toplumsal bağlamda hem de bireysel bağlamda özel bir kullanıma sahip olmuş, Nâzım Hikmet ile birlikte sembolleşerek bir gelenek hâlinde devam ettirilmiştir. Arkaik dünyanın tanrıları ve peygamberleri, modern dünyada mücadelelere, devrimcilere veya kurtarıcı liderlere dönüşmüş, şiirlerdeki güneş sembolleri de bu dönüşüme göre şekil almıştır.

Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde umut, özgürlük, devrim, devrimci, direniş, başkaldırı, yaşamın kaynağı, emek, kahraman, sömürü, barış ve zenginlik şeklinde

güneşin siyasi ve toplumsal izlek bağlamında sembolleşmesi söz konusudur. Ütopya ve Marksist ütopya anlayışına dayanan umut ilkesi bağlamında güneş, görülecek güzel günler, devrim veya daha yaşanabilir bir dünya olarak sembolleşmiş ve şiirlerde umudun karşılığı olarak yer almıştır. Toplumcu gerçekçi anlayış, daima inanmayı ve umut etmeyi savunduğu için şairler de şiirlerinde güneşi en çok önemsedikleri umutla sembolleştirmişlerdir. Özgürlük kavramı, toplumcu gerçekçi şairlerin siyasi görüşlerinden dolayı hapisane ve sürgünlerde geçen dönemlerinde demir parmaklıklar ardından yükselen sesleri olmuş, aynı zamanda daha yaşanabilir bir dünyadaki insanın hürlüğüne önemi, onların dizelerinde yerini almıştır. Yine ütopya kavramına dayanan fakat sosyalist ütopya bağlamında ve tarihteki örnekleri dolayısıyla gerçekçi yönü de bulunan devrim düşüncesi, toplumcu gerçekçi şiirin güneş izleklerinden biridir. Nâzım Hikmet'in öncü şiirlerinden "Güneşi İçenlerin Türküsü" ile başlayan devrim ve güneş ilişkisi, onun çizgisinden gidenlerin de bu şiirde bulunan farklı güneş imgeleriyle ele aldıkları bir konu olmuştur. Daha çok "Güneşin Çocukları" olarak tanımlanmış olan devrimciler, toplumcu gerçekçi şiirin olmazsa olmaz kahramanlarındandır. İnsanlığın ve toplumun faydası için isyan edenler ve direnenler ister fiziksel ister yazınsal olsun mücadeleden vazgeçmeyenler onlar için büyük önem taşır. Bu anlamda geçmişten bugüne başkaldıran ve direnen isimler ve kitleler, güneşin eşlik ettiği bağlamlarda verilir. Toplumcu gerçekçi anlayışın benimsediği olumlu kahramanın yansıması olarak şiirlerde tarihe adını yazdırmış bazı isimlerin güneşle sembolleştirildiği görülür. Ödediği bedellerle onların gözünde kahraman olmayı başarmış bu isimler Mustafa Kemal, Che Guevara gibi siyasi liderlerden Karl Marks veya Hrant Dink gibi düşün adamı ve gazeteciye dek uzanan geniş bir yelpazeye sahiptir. Bununla birlikte güneş, yaşamın kaynağı olarak canlıları besleyen, insanlığa eşit derecede ısı, ışık sunan ve hayat veren vasfıyla şiirlerde yerini alır. Bu durum açık havada çalışan köylü ve ırgat için kimi zaman sömürüye dönüşse de güneş, yine de emekçinin yanında görülür ve emekle emekten elde edilen zenginliğin de sembolü olarak anılır. Nadir olarak da savaş atmosferinde barışla birlikte ele alınmış, güneşli günler bu defa barışın hâkim olduğu bir dünya özlemini yansıtmıştır.

Güneşin siyasi ve toplumsal izleklerinin yanı sıra bireysel olarak işlenişleri, şairlerin bireysel yaşantılarına ve duygularına eşlik ettiği konular da mevcuttur. Yaşama sevinci, aşk ve sevgi, sevgili, güzellik, ideal olan, cinsellik ve umut başlıkları

çerçevesinde ele alınan bu temalarda bir simge olarak güneş yine öne çıkmaktadır. Umut kavramıyla birlikte yaşama sevinci, şairlerin hayata tutunmaları, beklentilerini diri tutmaları ve olumsuz anlarında tabiata sığınmaları için gereklidir. Kişisel yaşantının önemli duygularından biri olarak aşk ve sevgi, toplumcu gerçekçi şairlerin dünyalarına doğan ve onları sarıp sarmalayan bir güneş olmuştur. Klâsik Türk şiirinden beri izleklerine rastlanan güneş sembolü sevgili ise, kişisel yaşamın paylaşıldığı en önemli öznedir. Dünyanın yaşayan canlılarıyla, insan ürünü olan üretimleriyle ve tabiatın varlığıyla her tür bağlamda güzellik, güneşle ele alınmaya değer bir izlektir. Yalnızca güzel olan değil, makul ve uygun olan, ideal olan da varlığı ve dünyaya olan ölçütüyle ideal olan güneşe benzetilir. Şahsi izleklerin en tutkulusu olan cinsellik, sıcaklığı sebebiyle güneşle eşleştirilmiş, cinsel fantezi veya ateşli arzuların kaynağı güneşle ilişkilendirilmiştir.

Çalışmanın nihayetinde varılan noktada, toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneşin sembolleştirilmesi konusunda en yoğun ele alınan kavramının umut olduğu kesin olarak söylenebilmektedir. Şair olarak bakıldığında ise toplumcu gerçekçiliğin öncü ismi Nâzım Hikmet için bu durum geçerli olmamış, şair umut kavramından daha çok güneşi özgürlükle bağdaştırmıştır. Bu durum Nâzım Hikmet'in hapis yıllarıyla ilişkilendirilebileceği gibi, hapishane hayatıyla tanışan Hasan İzzettin Dinamo, Ahmed Arif, Nihat Behram, Kemal Burkay gibi şairler için de geçerli olmuştur. Bu isimler umuttan daha ziyade güneş simgesi olarak özgürlüğü öncellemişlerdir. Kuşak olarak bakıldığında ise 1940 Kuşağı şairlerinin İkinci Dünya Savaşı, tek parti iktidarı ve Demokrat Parti döneminde en çok ihtiyaç duydukları dayanak umut ve özgürlük olmuştur. Şairlerden Enver Gökçe ve Nevzat Üstün direniş ile, Ömer Faruk Toprak ve A. Kadir gibi şairler de devrim ile güneşi özdeşleştirenler olarak öne çıksa da bu durum, kuşak bağlamında umut ve özgürlük kavramlarının öne çıkmasını değiştirmemiştir. Aynı şekilde 1960-1980 arası eser veren toplumcu gerçekçi şairlerin de güneş bağlamında sunduğu örnekler, umut ve özgürlük kavramları çerçevesinde yoğunlaşmaktadır. Bu dönemde umut ve özgürlükle birlikte dikkat çeken bir diğer kavram da o yılların atmosferine uygun düşecek şekilde direniş olmuştur. Hasan Hüseyin Korkmazgil başta olmak üzere, Can Yücel, Metin Demirtaş, Adnan Yücel gibi isimlerde güneşin bir direniş sembolüne dönüştürüldüğü örneklerle sık rastlanır. Bu durumu o yılların toplumsal olaylarında ve işçi grevlerindeki direnişlerin şairlerdeki etkilerine bağlayabilmek

mümkündür. 1980 Kuşığı toplumcu şairlerin şiirlerinde ise umut ve özgürlük kavramı, 12 Eylül darbesinin getirdiği karamsar atmosferde, önceki dönemlere göre geri planda kalmıştır. Bu dönemin güneşle ilişkilendirilen kavramları daha çok devrim ve devrimci olmuş, şairler kendi dönemlerinden ziyade geçmişe yönelmişlerdir. Çünkü 12 Eylül darbesinden sonra devrim fikrine tutunmak zorlaştırıldığı gibi önceki dönemlere kıyasla devrimci veya kahraman kavramlarının da karşılığı nadir örneklerle sınırlı kalmıştır. Bu sebeple 1980 Kuşığı da o döneme dek isimlerini tarihe yazdıranlar ve onların yolunda yürüyenleri ele alarak güneşlerini daha çok geçmişle ilişkilendirerek bununla avunmuş ya da güneşin bireysel işlenişlerine yönelmişlerdir. Dolayısıyla toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneşin ele alınışıyla Nâzım Hikmet'ten günümüze, darbelerle ve toplumsal olaylarla birlikte çizilen tarihin halka ve sanata yansımasının panoramasını çizebilmenin mümkün olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Sonuç olarak, arkaik dönemlerden bugüne kozmik bir unsur olarak güneş hem kendi özellikleriyle hem de ona atfedilenlerle insanlık tarihinde önemli bir varlıktır. Bu önemini sanatta ve edebiyatta çeşitli yansımalarıyla izleyebilmek ve sembolik işlenişlerini gözlemleyebilmek mümkündür. Toplumcu gerçekçi Türk şiirinde güneş, daha çok siyasi ve toplumsal bir sembol olarak özel bir konuma sahip olmuş, şairlerin hem gerçekçi hem de ütöpik fikirlerine eşlik ederek ele alınmaya değer örnekler sunmuştur.

KAYNAKÇA

Yararlanılan Kaynaklar

- Abacı, T. (2023). “1960’lardan, 1980’lere, Şiirin Dönüşümleri”. *Doğu Batı -Modern Türk Şiiri III-*. 26 (106), 141-149.
- Ahmad, F. (2021). “Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Dönemlerinde Milliyetçilik ve Sosyalizm Üzerine Bazı Düşünceler”. Mete Tunçay-Erik Jan Zürcher (Der.) *Osmanlı İmparatorluğu’nda Sosyalizm ve Milliyetçilik (1876-1923)* (ss. 13-31) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmet Haşım, (1985). *Bütün Şiirleri*. (Haz. Asım Bezirci), İstanbul: Can Yayınları.
- Akgül, A. (2005). *Oktay Rifat Şiirinde Güneş’in Üç Hâli*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Algül, S. (2021). “Türkiye Sendikal Hareketinde Solla İlişkiye Geçiş Yılları: Sendikadan Siyasete, Siyasetten Sendikaya”. Y. Doğan Çetinkaya, Mehmet Ö. Alkan (Haz.), *Tanzimat’tan Günümüze Türkiye İşçi Sınıfı Tarihi 1839-2014* (ss. 355-386) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Alpay Tekin, G. (2020). *Sîmurg’un Kanadı -Mitoloji ve Edebiyat Makaleleri-*. Selim Sırrı Kuru, Sibel Kocaer (Ed.). İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Altinkaynak, H. (1977). *Edebiyatımızda 1940 Kuşağı*. İstanbul: Türkiye Yazarlar Sendikası Yayınları.
- Aragon, L. (2009). *Elsa’nın Gözleri*. (Çev.: Hüseyin Demirhan). İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Asiltürk, B. (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atalay, O. (2022). *Türk’e Tapmak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, K. (2013). *1 Mayıs 1977 İşçi Bayramı Neden ve Nasıl Kana Bulandı?* İstanbul: Metis Yayınları.
- Ateş, S. (2009). *Tunalı Hilmi Bey -Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Bir Aydın-*. Ahmet Demirel (Ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Aydemir, A. (1986). *Nâzım*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Aydın, M. (2014). *Hasan Hüseyin Korkmazgil -Yaşamı-Sanatı-*. Ankara: İlkim Ozan Yayınları.

- Ayvazoglu, B. (2000). *Ömrüm Benim Bir Ateşti*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Barış, M. (2019). “Ateşi Soluyan Şair: Nihat Behram”. *Gelenek*, 139, 92-104.
- Başaran, M. (2020). *Özgürleşme Eylemi Köy Enstitüleri*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Bayrak, M. (2000). *Köy Enstitüleri ve Köy Edebiyatı*. Ankara: Özge Yayınları.
- Behram, N. (2008). *Darağacında Üç Fidan*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Behramoğlu, A. İ., Özel, (1995). *Genç Bir Şairden Genç Bir Şaire Mektuplar*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Bekmezci, E. S. (2019). *Ülkü Tamer’in Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*. (Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Belge, M. (2004). “Ütopya”. *Ütopya*, Ali Bülent Kutvan (Haz.), İstanbul: Index Yayınları.
- Belge, M. (2022). *Şairaneden Şiirsele Türkiye’de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belinski, V. G. (1989). *Edebiyat, Sanat, Kültür, Tarih, Felsefe Üzerine Yazılar*. (Çev.: Mazlum Beyhan). İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Berger, H. (2000). *Çingene Mitolojisi*. (Çev.: M. Y. Sağlam), Ankara: Ayraç Yayınları.
- Berkes, N. (1975). *Türk Düşününde Batı Sorunu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bezirci, A. (1967). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Gözlem Yayınları.
- Bezirci, A. (1992). *Rıfat Ilgaz*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Bezirci, A. (1994). *Pir Sultan Abdal*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bezirci, A. (1997a). *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat*. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Bezirci, A. (1997b). *Temele Gül Dikenler*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bezirci, A. (1998). *Güle Dil Verenler*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bezirci, A. (2007). *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Şairliği, Eserleri, Sanatı-*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Bilen, M. Y. (1985). *70 Kuşağı Şiirimizi Tartışıyor*. Ankara: Yaba Yayınları.
- Bloch, E. (2007). *Umut İlkesi Cilt 1*. (Çev.: Tanıl Bora). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü I. Cilt.* (Çev.: Levent Yılmaz). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bora, T. (2017). *Cereyanlar -Türkiye’de Siyasi İdeolojiler-*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boran, B. (1992). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu Destanı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi -Oğuzların- Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi.* (Çev.: Recep Özbay). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Borowec, C. (2017). “Tekrar Tekrar: Oblomov’un Zamana İlişkin İdeolojisi”. *Oblomov* (ss. 25-40) içinde. (Çev.: Ergin Altay). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Brenkert, G. G. (1998). *Marx’ın Özgürlük Etiği.* (Çev.: Yavuz Alogan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Campbell, J. (1995). *İlkel Mitoloji -Tanrının Maskeleri-*. (Çev.: Kudret Emiroğlu). İstanbul: İmge Yayınları.
- Campbell, J. (2017). *Doğu Mitolojisi.* (Çev.: Kudret Emiroğlu). İstanbul: İmge Yayınları.
- Canberk, E. (2001). “‘1940 Kuşağı’ Şiiri ve Günümüz Şiirine Etkileri”. *Hece -Türk Şiiri Özel Sayısı-*. 5 (53/54/55), 102-108.
- Cengiz, M. (2005). *Türk Şiirine Eleştirel Bir Bakış -Nâzım’dan 70’li Yıllara-*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Cevizci, A. (2020). *Büyük Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Coşkun, K. (2011). “Nâzım Hikmet’in Açlık Grevi”, *Nâzım Hikmet’in Açlık Grevi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cömert, B. (1997). *Eleştiriye Beş Kala*. Ankara: Pospero Yayınları.
- Çeçen, A. (1990). *Atatürk’ün Kültür Kurumu: Halkevleri*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Çernişevskiy, N. G. (2012). *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkileri.* (Çev.: Arif Berberoğlu). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Çopur, G. (2023). *Merhaba Cânım Dünya! -Suat Taşer ve Şiiri-*. İstanbul: Telve Yayınları.

- Demirci, G. (2022). *Hidayet Karakuş'un Şiir Dünyası*. (Yüksek Lisans Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deniz, S. (1992). *16. Yüzyıl Bazı Dîvân Şâirlerinin Türkçe Dîvânlarında Kozmik Unsurlar (Bâkî, Fuzûlî, Hayâlî Beğ, Nev'î, Yahyâ Beğ)*. (Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Dinamo, H. İ. (1971). *6-7 Eylül Kasırgası*. İstanbul: May Yayınları.
- Dindar, B. (1992). "Bedreddin Simavî", *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 5, 331-334.
- Dobrolyubov, N. A. (2021). *Oblomovluk Nedir?* (Çev.: Emel Saatçi). İstanbul: Dorlion Yayınları.
- Doğan, M. G. (2021). "1980 Sonrası Sendikal Hareket: Türkiye'de Sendikacılığın Kuğu Şarkısı". Y. Doğan Çetinkaya, Mehmet Ö. Alkan (Haz.). *Tanzimat'tan Günümüze Türkiye İşçi Sınıfı Tarihi 1839-2014* (ss. 386-406.) içinde. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Doğan, M. H. (1993). *Yazıdan Bakmak*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Doğan, S. (2022). *Veysel Çolak'ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*. (Doktora Tezi). Ankara: Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dumezil, G. (2000). *Kafkas Halkları Mitolojisi*. (Çev.: Musa Yaşar Sağlam). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Durbaş, R. (1997). *Mektup Var İlhami Bekir'den*. İstanbul: Piya Kitaplığı.
- Durmuş, G. (2023). "Süreyya Berfe'nin İlk İki Şiir Kitabında Toplumcu Gerçekçi Poetikanın Yansımaları", *Söylem Filoloji Dergisi*, 8 (3), 650-671.
- Elçin, Ş. (1988). *Halk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eliade, M. (1992). *İmgeler, Simgeler*. (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev.: Lale Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2016). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev.: Sema Rıfat). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Erdoğan Çeltik, S. (2022). "Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Güneş İmgesi". *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 5 (3), 1554-1570.

- Erkal, M. (1998). *Ceyhun Atuf Kansu, Hayatı, Eserleri ve Şiirlerinin Tema Bakımından İncelenmesi*. (Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Faruk Nafiz, (1933). *Kahraman*. İstanbul: Cumhuriyet Kütüphanesi.
- Faulkner, N. (2014). *Marksist Dünya Tarihi -Neandertallerden Neoliberalallere-*. (Çev.: Tuncel Öncel). İstanbul: Yordam Kitap.
- Faulkner, N. (2017). *Halkların Rus Devrimi Tarihi*. (Çev.: Tuncel Öncel). İstanbul: Yordam Kitap.
- Firpo, L. (2011). “Önsöz”. *Güneş Ülkesi*, (Çev.: Selahattin Bağdatlı). İstanbul: Say Yayınları.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliği*. (Çev.: Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Fişekçi, T. (2023). “1960’larda Türk Şiiri”. *Doğu Batı -Modern Türk Şiiri III-*. 26 (106), 29-36.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın Dal -Dinin ve Folklorun Kökleri*. (Çev.: Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Frazer, J. G. (2018). *Ateşin Kökenine Dair Mitler*. (Çev.: Deniz Uludağ). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. (Çev.: Hande Koçak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Georgeon, F. (1999). *Türk Milliyetçiliğinin Kökenleri Yusuf Akçura (1876-1935)*. (Çev.: Alev Er). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Gölpınarlı, A., P. N. Boratav. (2010). *Pir Sultan Abdal*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Graves, R-Raphael Pathai. (2009). *İbrani Mitleri*. (Çev.: Uğur Akpur). İstanbul: Say Yayınları.
- Graves, R. (2010). *Yunan Mitleri*. (Çev.: Uğur Akpur). İstanbul: Say Yayınları.
- Güç, A. (1996). “Güneş”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 14, 288-291.
- Gülhan, A. (2005). “Güneş Redifli Kasideler ve Övgülerinde Hükümdar Tiplerine Üzerine Bir Değerlendirme”. *Osmanlı Araştırmaları*, 26, 297-328.
- Gündüzalp, K. (2011). “1980 Sonrası Şiiri” ve *Eleştiri*. İstanbul: Şiirden Yayıncılık.
- Güngör, B. (2024). *Toplumcu Türk Edebiyatının Doğuşu (1909-1929)*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Güzel, Ş. M. (2007). *İşçi Tarihine Bakmak*. İstanbul: Türkiye Sosyal Tarih Yayınları.
- Hart, G. (2010). *Mısır Mitleri*. (Çev.: Mehmet Sait Türk). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Heidel, A. (2000). *Enûma Eliş -Babil Yaratılış Destanı-*. (Çev.: İsmet Birkan). Ankara: Ayraç Yayınları.
- Hooke, S. H. (2010). *Ortadoğu Mitolojisi*. (Çev.: Alâeddin Şenel), İstanbul: Say Yayınları.
- Işık Durmaz, M. (2014). “İşçi Sınıfı Belleğinin Uzamsal Çerçevesi Olarak Taksim 1 Mayıs 1977”. Derya Fırat (Der.). *Sokağın Belleği* (ss. 91-116) içinde. Ankara: Dipnot Yayınları.
- İstanbul, N. (2020). *Divan Şiirinde Güneş (XV. XVI. Yy.)*. (Yüksek Lisans Tezi). Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Jaffé, A. (2009). “Görsel Sanatlarda Sembol”. *İnsan ve Sembolleri*, (Çev.: Ali Nahit Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Jameson, F. (2009). *Ütopya Denen Arzu*. (Çev.: Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (1998). *Psikoloji ve Din*. (Çev.: Raziye Karabey). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Jung, C. G. (2001). *Doğu Metinlerine Psikolojik Yaklaşım*. (Çev.: Ahmet Demirhan). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metin Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (Çev.: Ender Gürol). İstanbul: Payel Yayınları.
- Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. (Çev.: Nur Nirven). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kahraman, H. B. (2015). *Türk Şiiri Modernizm Şiir*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kaplan, M. (1986). *Tevfik Fikret*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, M. (2019). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaptan, Y. (2003). “Yaşam Gerçekliğinin Karanfil”. Mehmet Özer (Der.). *Aşkın ve Başkaldırının Şairi Adnan Yücel* (ss. 439-449) içinde. Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Karaca, A. (2013). *İkinci Yeni Poetikası*. Ankara: Hece Yayınları.
- Karaer, M. N. (1988). *Karacaoğlan*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Karakışla, Y. S. (1998). “Osmanlı Sanayi İşçisi Sınıfının Doğuşu 1839-1923”. D. Quataert & E. J. Zürcher (Der.). *Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine İşçiler* (ss. 27-54) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaosmanoğlu, D. (2015). *Şükrü Erbaş'ın Hayatı-Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma*. (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2011). “Moskova Edebiyat Kongresinde”, Ö. Erdem (Hz.). *Kadro II. Cilt*. (ss. 1799-1804) içinde. İstanbul: İleri Yayınları.
- Karaömerlioğlu, A. (2006). *Orada Bir Köy Var Uzakta -Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayabaşı, Ö. (2011). *1960-1980 Arasında Toplumcu Gerçekçi Şiir ve Problemleri*. (Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kıray, M. B. (2006). *Toplumsal Yapı Toplumsal Değişme*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kiş, Z. (2013). *Ahmet Tellî'nin Şiirleri Üzerine Tematik Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koçak, C. (2017). *Türkiye'de İki Partili Siyasi Sistemin Kuruluş Yılları (1945-1950) CHP İktidarının Sonu Cilt 6*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçyiğit, S. (2023). *Özkan Mert'in Şiirleri Üzerine Tematik Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Korkmaz, M. (2010). *Zerdüşt Dini İran Mitolojisi*. Ankara: Alter Yayınları.
- Koyuncu, İ. (2019). “Yılmaz Odabaşı”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/yilmaz-odabasi>
- Köymen, O. (2008). *Kapitalizm ve Köylülük -Ağalar, Üretenler, Patronlar-*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Krickeberg, W. (1997). *İnka ve Maya Efsaneleri*. (Çev.: Alev Kırım). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Krickeberg, W. (1998). *Azteklerin ve Mayaların Dinleri*. (Çev.: Alev Kırım), İstanbul: Okyanus Yayınları.

- Kula, O. B. (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı 1*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kumar, K. (2006). *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya*. (Çev.: Ali Galip). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim Meâli* (2016). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Lenin, V. I., Lunaçarski, A. Gorki, M., Tvardovski, A., Kunitsin, G., Walsh, D., Fedin, K., Kagan, M., Şolohov, M., Parkhomenko, M., Miyasnikov, A. (2011). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik*. (Çev.: Feyyaz Şahin). İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Lévy-Bruhl, L. (2006). *İlkel Toplumlarda Mistik Deneyim ve Simgeler*. (Çev.: Oğuz Adanır). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Lianshan, C. (2015). *Çin Mitolojisi -Efsanelerin Kökeni-*. (Çev.: Hasan Böğün), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Lorca, F. G. (2006). *Bütün Şiirleri*. (Çev.: Erdoğan Alkan). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Lukacs, G. (2013). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (Çev.: Cevat Çapan). İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Lunaçarski, A. (1998). *Sosyalizm ve Edebiyat*. (Çev.: Asım Bezirci). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mackenzie, D. A. (1996). *Çin ve Japon Mitolojisi*. (Çev.: Koray Akten). Ankara: İmge Kitabevi.
- Makal, M. (2009). *Köy Enstitüleri ve Ötesi*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Mannheim, K. (2002). *İdeoloji ve Ütopya*. (Çev.: Mehmet Okyayuz). Ankara: Epos Yayınları.
- Marcuse, H. (1997). *Tek Boyutlu İnsan*. (Çev.: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları.
- Marks, K., Engels, F., Lenin, V. (1996). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev.: Aziz Çalışlar). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Mascetti, D. M. (2000). *İçimizdeki Tanrıça -Kadınlığın Mitolojisi-*. (Çev.: Belkıs Çorakçı). İstanbul: Doğan Kitap.
- Mayakovski, V. (1986). *Şiirler*. (Çev.: Sait Maden), İstanbul: Varlık Yayınları.
- Memet Fuat, (2000). *Nâzım Hikmet -Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri-*. İstanbul: Adam Yayınları.

- Mignon, L. (2009). *Ana Metne Taşınan Dipnotlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nâzım Hikmet, (2015). *Piraye'ye Mektuplar*. Memet Fuat (Der.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Neruda, P. (1991). *Yürekteki İspanya ve Oduncunun Türküsü*. (Çev.: Erdoğan Alkan). İstanbul: Us Yayınevi.
- O'Flaherty, W. D. (1996). *Hindu Mitolojisi*. (Çev.: Kudret Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi.
- Odabaşı, İ. A. (2012). *Osmanlı'da Sosyalizm, Türkçülük ve İttihatçılık -Rasim Haşmet Bey-*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Odabaşı, İ. A. (2015). *II. Meşrutiyet Basınında Halkçılık Köycülük Sosyalizm*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, A. (2003). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Oktay, A. (2004). *İmkânsız Poetika*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Olcott, W. T. (2021). *Güneş Mitleri*. (Çev.: Kaan Göktaş). İstanbul: Maya Kitap.
- Olcott, W. T. (2023). *Tüm Çağlarda Güneş Tapınmacılığı*. (Çev.: M. Endülüs). İstanbul: Az Yayınları.
- Orhan Kemal, (2015). *Nâzım Hikmet'le 3,5 Yıl*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Özgül, M. K. (2000). *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Öztürkmen, A. (2014). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Page, R. I. (2009). *İskandinav Mitleri*. (Çev.: İsmail Yılmaz). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Parla, T. (2001). *Ziya Gökalp, Türkiye'de Kemalizm ve Korporatizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paşaoğlu, N. (2019). *Ahmed Arif'i Okumak (Hayatı-Edebî Şahsiyeti-Eserleri)*. (Yüksek Lisans Tezi). Düzce: Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pekdemir, H. (2020). *Nevzat Çelik'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerinde Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Giresun: Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Platon (2020). *Devlet*. (Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Plehanov, G. V. (1967). *Sanat ve Sosyalizm*. (Çev.: Selim Mımoğlu). İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Plehanov, G. V. (1991). *Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat, Eleştiri*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Plehanov, G., J. Freville, (1974). *Sosyalist Gözle Sanat ve Toplum*. (Çev.: Asım Bezirci). İstanbul: May Yayınları.
- Pospelov, G. N. (2014). *Edebiyat Bilimi*. (Çev.: Yılmaz Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Purçak, M. E. (2018). *Vedat Türkalı'nın Hayatı, Eserleri ve Sanatı*. (Doktora Tezi). Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Quataert, D. (1998). "Selânik'teki İşçiler, 1850-1912". D. Quataert & E. J. Zürcher (Der.). *Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine İşçiler* (ss. 97-122) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rıza, R. (1998). *Çınar Ömrü*. Sabahattin Çağın (Haz.). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi*. (Çev.: Koray Akten, Erdal Cengiz, Atıl Ulaş Cüce, Kudret Emiroğlu, Tuluğ Kenanoğlu, Tahir Kocayığıt, Erhan Kuzhan, Bengü Odabaşı). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Roux, J. P. (1994). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev.: Aykut Kazancıgil). İstanbul: İşaret Yayınları.
- Roux, J. P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev.: Musa Yaşar Sağlam). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Sakallı, F. (2012). *Ömer Faruk Toprak -Hayatı-Sanatı-Eserleri-*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Sakaoğlu, S. (1986). *Dadaloğlu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Saraçoğlu, H. (2012). "Kuzey Afrika ve Asya Ülkelerinin Bayrakları Üzerine Bir İnceleme", *ICANAS 38, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi-Tarih ve Medeniyetler Tarihi C. 6*. (ss. 2669-2684) içinde. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Sarıçam, E. C. (2019). *Arif Damar'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Aydın: Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sazyek, H. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Sazyek, H. (2007). “1940 Toplumcu Gerçekçi Kuşağı”. *Türk Dünyası Edebiyat Tarihi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 8, s. 468-472.
- Schimmel A. (2004). *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri -İslama Görüngübilimsel Yaklaşım-*. (Çev.: Ekrem Demirli). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Scott, H. G. (Ed). (1977). *Soviet Writers' Congress 1934 -The Debate on Socialist Realism and Modernism in the Soviet Union*. London: Lawrence and Wishart.
- Sencer, O. (1969). *Türkiye 'de İşçi Sınıfı*. İstanbul: Habora Kitabevi Yayınları.
- Sertel, Z. (1971). *Mavi Gözlü Dev*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Sertel, Z. (2001). *Nâzım Hikmet'in Son Yılları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sever, E. (1993). *Yezidilik ve Yezidilerin Kökeni*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Sezer, S. (2008). *68'in Edebiyatı Edebiyatın 68'i*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Suçkov, B. (1982). *Gerçekçiliğin Tarihi*. (Çev.: Aziz Çalışlar). İstanbul: Adam Yayınları.
- Sülker, K. (1974). *Nâzım Hikmet Dosyası*. İstanbul: May Yayınları.
- Sülker, K. (1987). *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı (1902-1928) I. Cilt*. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Sülker, K. (1994). *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı (1936-1937) IV Cilt*. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Sülker, K. (1998). *Nâzım Hikmet'in Gerçek Yaşamı (1939-1963) VI. Cilt*. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Sülker, K. (2004). *Türkiye Sendikacılık Tarihi*. İstanbul: Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı Yayınları.
- Sürücü, Ö. (2024). “Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde Atatürk”. Servet Tiken-Özlem Sürücü (Ed.), *Türk Edebiyatında Atatürk* (ss. 11-21) içinde. Ankara: İksad Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2014). *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şeyh Gâlib. (2015). *Hüsn ü Aşk*. Muhammet Nur Doğan (Haz.), İstanbul: Yelkenli Yayınları.
- Şişmanof, D. (1965). *Türkiye'de İşçi ve Sosyalist Hareketi*. (Çev.: Tuğrul Deliorman). Sofya: Devlet Yayınevi.

- Tanpınar, A. H. (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Abdullah Uçman (Haz.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tanzimattan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi Cilt I*. (2010). “Egemen Berköz”, Murat Yalçın (Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 216-217.
- Tarhan, A. H. (2019). *Bütün Şiirleri*. İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tevfik Fikret, (2021). *Bütün Eserleri*. Nâzım Hikmet Polat (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tiken S. (2022). “1940’lı Yılların Türkiye’inde Batı Edebiyatına Adımlar”. *Litera*, 32 (1), 435-456.
- Tiken, S. (2022). “Edebiyat ve Uluslararası Kamuoyu: Nâzım Hikmet’in Affi Kampanyası”. Mümin Hakkıoğlu, M. Ahmet Tüzen (Ed.). *Edebiyat ve İktidar* (ss. 369-387) içinde. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Timuçin, A. (2013). *Sait Faik’in Dünyası*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Toprak, Z. (1985). “Osmanlı Devleti’nde Korporatif Dünya Görüşü: Meslekçilik”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi C. II*, (ss. 371-376) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toprak, Z. (2016). *Türkiye’de İşçi Sınıfı 1908-1946*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Troçki, L. (1976). *Edebiyat ve Devrim*. (Çev.: Hüsen Portakal). İstanbul: Köz Yayınları.
- Tunçay, M. (2019). *Bilineceği Bilmek -Türkiye’de Siyasal Gelişmenin Evreleri ve Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Sol Akımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türk, H. (2014). *Başkaldıran Dizeler*. Sivas: Asitan Kitap.
- Urton, G. (2009). *İnka Mitleri*. (Çev.: İsmail Yılmaz). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Uyaroglu, İ. (1997). “Erken Bir Ölümden Geriye Kalanlara Toplu Bir Bakış Denemesi”. Suat Çelebi (Ed.). *Sevdadır* (ss. 154-163) içinde. İstanbul: Mayıs Yayınları.
- Üstel, F. (2004). *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği: Türk Ocakları (1912-1931)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vâlâ Nureddin, (1969). *Bu Dünyadan Nâzım Geçti*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Vatter, S. (1998). “Şam’ın Militan Tekstil Dokumacıları: Ücretli Zanaatkârlar ve Osmanlı İşçi Hareketleri, 1850-1914”. D. Quataert & E. J. Zürcher (Der.). *Osmanlı’dan Cumhuriyet Türkiye’sine İşçiler* (ss. 55-95) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Warner, E. (2010). *Rus Mitleri*. (Çev.: Mert Kireççi). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Wilkinson, K. (2011). *Semboller ve İşaretler*. (Çev.: Seda Toksoy). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Yalçın, E. (2024). *Sürelî Yayınlardan Hareketle Türkiye’de Toplumcu Gerçekçi Şiir (1923-1950)*. (Doktora Tezi). Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yayla, A. (2000). *Liberalizm*. Ankara: Liberte Yayınları.
- Yenal, O. (2010). *Cumhuriyet’in İktisat Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yeşil, F. (2022). *Sennur Sezer Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yiğit, Ç., Çakır, S., vd. (2011). “Bayraklarda Kullanılan Hayvan Figürleri Üzerine Bir İnceleme”. *Türk Veteriner Hekimler Derneği Dergisi*. 82 (51), 51-58.
- Zimmer, H. (2004). *Hint Sanatı ve Uygarlığında Mitler ve Simgeler*. Joseph Campbell (Ed.), (Çev.: Gül Çağalı Güven). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Şiir Kitapları

- A. Kadir. (2014). *Mutlu Olmak Varken -Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can Yayınları.
- Abacı, T. (1994). *Sıcak Hayat*. İstanbul: Kandil Kitaplar.
- Abacı, T. (1998). *Basit Şeyler*. İstanbul: Kandil Kitaplar.
- Abacı, T. (2014). *Ruh Gibi*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Abacı, T. (2019a). *Sevdavî*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Abacı, T. (2019b). *Hüznengiz*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Ada, A. (1980). *Gün Doğsun Gül Üstüne*. Kayseri: Hakimiyet Sanat Yayınları.
- Ada, A. (1983). *Acıyla Akran*. Ankara: Dayanışma Yayınları.

- Ada, A. (1995). *Taş Plak Meyhaneleri*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Ada, A. (2015). *Yağmur Başlamadan Eve Dönelim*. İstanbul: Ve Yayınevi.
- Ahmed Arif, (2011). *Hasretinden Prangalar Eskittim*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Aker, H. (1978). *Sürgün Hızı*. Ankara: Şiir Tiyatro Yayınları.
- Akın, G. (2000a). *Toplu Şiirler I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akın, G. (2000b). *Toplu Şiirler II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akıncıoğlu, N. (1985). *Umut Şiirleri*. Ankara: Hacan Yayınları.
- Alkaya, O. (2014). *Parçalanmış Divan*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Altıok, M. (2013). *Bir Acıya Kiracı -Bütün Şiirleri-*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Aysan, B. (2019). *Düello -Bütün Şiirleri-*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Barut, A. A. (1992). *Rüzgârla Dolu*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Başaran, M. (1958). *Karşılama*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Başaran, M. (1960). *Nisan Haritası*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Başaran, M. (1975). *Gök Ekin*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Başaran, M. (1981). *Kocakent*. İstanbul: Kardeşler Basımevi.
- Başaran, M. (1982). *Meşe Seli*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Başaran, M. (1986). *Günler Tuz Rengi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Başaran, M. (1990). *Sis Dağının Başında Borana Bak Borana*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Başaran, M. (1994). *Pıtraklı Memleket*. Ankara: Prospero Yayınları.
- Başaran, M. (1997). *Koca Bir Troya Dünya*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Başaran, M. (2012). *Ölümsüzlük Otu*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Başcılar, S. (1969). *Çiçek ve Silâh*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Behram, N. (2018). *Ateşi Solumak -Toplu Şiirler 1967-2017*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Behramoğlu, A. (1997). *Bir Gün Mutlaka -Toplu Şiirler I*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Behramoğlu, A. (2000). *Yaşadıklarımın Öğrendiğim Bir Şey Var -Toplu Şiirler II-*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Berfe, S. (1999). *Kalfa -Bütün Şiirleri 1965-1998*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Berköz, E. (1977). *Yalnızlıklar Yalnızlıklar*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Berköz, E. (1981). *Bu Kitapta Sen Neredesin?* Ankara: Tan Kitap.
- Berköz, E. (1995). *Çin Askeri Ah Devran*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Bolat, S. (2020). *Toplu Şiirler 1983-2014*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Budak, A. (1999). *Endişeli Fesleğen*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Budak, A. (2000). *Ahşap Anahtar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Burkay, K. (1967). *Prangalar*. Ankara: Memleket Yayınları.
- Burkay, K. (1975). *Dersim*. Ankara: Toplum Yayınevi.
- Burkay, K. (1993). *Yakılan Şiirin Türküsü*. İstanbul: Deng Yayınları.
- Canberk, E. (1979). *Kuytu Sular*. İstanbul: Alaz Yayınları.
- Cumalı, N. (1986). *Aşklar Yalnızlıklar -Toplu Şiirler II-*. İstanbul: Can Yayınları.
- Cumalı, N. (1991). *Kısmeti Kapalı Gençlik -Toplu Şiirler I-*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çankaya, E. (1976). *Cehennem Biziz*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Çelik, N. (1987a). *Şafak Türküsü*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Çelik, N. (1987b). *Müebbet Türküsü*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Çelik, N. (ty). *Suda Seken Hayat*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Çolak, V. (1978). *Terin Yaktığı Bir Yaradan*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çolak, V. (1996). *Kalbim Hoşça Kal*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Çolak, V. (2004a). *Buz ve Ateş*. Şanlıurfa: Yom Yayınları.
- Çolak, V. (2004c). *Günlerin Yağmurunda*. Şanlıurfa: Yom Yayınları.
- Çolak, V. (2004d). *Ötesi Yar*. Şanlıurfa: Yom Yayınları.
- Çolak, V. (2004e). *Güzel Suç*. Şanlıurfa: Yom Yayınları.
- Çolak, V. (2004f). *Aşk Olsun*. Şanlıurfa: Yom Yayınları.
- Damar, A. (2007). *Yoksulduk Dünyayı Sevdik -Toplu Şiirler-*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Demirtaş, M. (1969). *Görüşme Yeri*. Ankara: Memleket Yayınları.

- Demirtaş, M. (1996). *Bir Mendil Gökyüzü*. Ankara: Onur Yayınları.
- Demirtaş, M. (2014). *Bizim de Dağlarımız Vardır*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Dinamo, H. İ. (1937). *Deniz Feneri*. İstanbul.
- Dinamo, H. İ. (1975). *Sürgün Şiirleri*. İstanbul: May Yayınları.
- Dinamo, H. İ. (1982). *Çoban Şiirleri*. Ankara: Ayça Yayınları.
- Dinamo, H. İ. (1989). *Nazım'dan Meltemler*. İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları.
- Dinamo, H. İ. (1990). *Tuyuğlar*. İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları.
- Dinamo, H. İ. (2000). *Özgürlük Türküsü*. İstanbul: Yalçın Yayınları.
- Durbaş, R. (1984). *Bir Umuttan Bir Sevinçten*. İstanbul: Can Yayınları.
- Durbaş, R. (1997). *Düşler Şairi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Erbaş, Ş. (2014a). *Bütün Şiirleri-1*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Erbaş, Ş. (2014b). *Bütün Şiirleri-3*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Erbaş, Ş. (2021a). *Bütün Şiirleri-2*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Erbaş, Ş. (2021b). *Bütün Şiirleri-4*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Erhan, A. (2014a). *Burada Gömülüdür -Bütün Şiirleri 1-*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Erhan, A. (2014b). *Burada Gömülüdür -Bütün Şiirleri 2-*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Fişekçi, T. (2007). *İnsan Üstüne Sorular Yanıtlar*. İstanbul: 2006 Yayınevi.
- Gökçe, E. (1983). *Yaşamı, Bütün Şiirleri*. Ayko Yayınları, Ankara.
- Günbaş, A. (2018). *Gölgesi Yaralı*. İstanbul: Hayal Yayınları.
- Hakkı, R. (1964). *Yuvarlak Masa Oturumu*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Hakkı, R. (1989). *Canevimden*. İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları.
- Hatipoğlu, A. (1973). *Hoyrat*. İstanbul: Yücel Yayınları.
- Hatipoğlu, A. (2003). *Yalnız Karanfil Sokağı*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Haydar, H. (2011). *Doğu Tabletleri*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Haydar, H. (2012). *Acı Türkücü*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

- Haydar, H. (2013). *İsyân Makamı*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Haydar, H. (2014). *Kara Şarkılar*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- İlgaz, R. (2003). *Bütün Şiirleri 1927-1991*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Irgat, C. (1991). *Irgatın Türküsü -Bütün Şiirleri-*. İstanbul: Adam Yayınları.
- İlhami Bekir, (1979). *Unuttum*. İstanbul: Alaz Yayınları.
- İlhami Bekir, (ty). *Şiirler*. İstanbul: May Yayınları.
- İlhan, A. (1993). *Duvar*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- İlhan, A. (1999). *Elde Var Hüzün*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- İlhan, A. (2011). *Yasak Sevişmek*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (2012a). *Ayrılık da Sevdaya Dâhil*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (2012b). *Sisler Bulvarı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (2012c). *Böyle Bir Sevmek*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (2013a). *Tutuklunun Günlüğü*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (2013b). *Kimi Sevsem Sensin*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- İlhan, A. (2014). *Yağmur Kaçağı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kansu, C. A. (2023). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakuş, H. (1979). *Günaydın Gül Yapağı*. İzmir: Karınca Matbaacılık.
- Karakuş, H. (1986). *Hangi Leylasın Sen*. İzmir: Dönemeç Yayınları.
- Karakuş, H. (1994). *Sesini Bana Bırak*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Karakuş, H. (1995). *Ateş Mektupları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Karakuş, H. (1998). *Konuş Benimle*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Keskin, T. (2013). *Soğuk Yara*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Keskin, T. (2018a). *Babek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Keskin, T. (2018b). *Kavil*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Korkmazgil, H. H. (1977). *Acıyı Bal Eyledik*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Korkmazgil, H. H. (1984a). *Koçero Vatan Şiiri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (1990). *Kelepçemin Karasında Bir Ak Güvercin*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (1993). *Kavel*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (1994a). *Kızılkuğu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (1994b). *Acılara Tutunmak*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (1994c). *Haziranda Ölmek Zor*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (2001). *Filizkıran Fırtınası*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (2003). *Işıklarla Oynamayın*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (2018). *Ağlasun Ay Şafağı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (2019a). *Kandan Kına Yakılmaz*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (2019b). *Kızılırmak*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (2020). *Tohumlar Tuz İçinde*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Korkmazgil, H. H. (1984b). *Oğlak*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kurdakul, Ş. (2011). *Bir Yürekten Bir Yaşamdan*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Kurtuluş, A. (2021). *Herkes Gitmiş, Hepsi Bir Arada -Toplu Şiirler-*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Mehmed Kemal, (1945). *Birinci Kilometre*. İstanbul: Sebat Basımevi.
- Mehmed Kemal, (1954). *Dünya Güzel Olmalı*. Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları.
- Mert, Ö. (2009a). *Kuracağız Her Şeyi Yeniden -Bütün Şiirleri 2-*. İstanbul: Artshop Yayınları.
- Mert, Ö. (2009b). *Irgatçioğlu Atçalı Kel Mehmet Destanı -Bütün Şiirleri 3-*. İstanbul: Artshop Yayınları.
- Mert, Ö. (2009c). *İşte Hayat! İşte Ölüm ve Tarih! -Bütün Şiirleri 4-*. İstanbul: Artshop Yayınları.
- Mert, Ö. (2014). *Kırmızı Pelerinli Şiirler*. İstanbul: Artshop Yayıncılık.
- Miraç, Y. (1980). *Taliplerin Ağdı*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Miraç, Y. (1981a). *İçli Şarkılar*. İstanbul: Fotografik Ofset Müessesesi.
- Miraç, Y. (1981b). *Trabzon'dan Çıktım Yola*. İstanbul: Yeni Türkü Şiir Yayınları.

- Miraç, Y. (1982). *Şili ile Söyleşi*. İstanbul: Yeni Türkü Şiir Yayınları.
- Miraç, Y. (1985a). *Yurdumun İşçileri*. Duisburg: Yeni Türkü Şiir Yayınları.
- Miraç, Y. (1985b). *İstanbul Bir Kırmızı Gül*. Duisburg: Yeni Türkü Şiir Yayınları.
- Miraç, Y. (1986). *Barış Güllerinin Gümüş Denizi*. İstanbul: Yeni Türkü Şiir Yayınları.
- Miraç, Y. (1988). *Güleriz Ağlanacak*. İstanbul: Yeni Türkü Şiir Yayınları.
- Miraç, Y. (1993). *Trabzonlu Delikanlı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Nâzım Hikmet, (2008). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Odabaşı, Y. (1988). *Aynı Göğün Ezgisi*. Ankara: Öteki Yayınları.
- Odabaşı, Y. (2021). *Her Ömür Kendi Gençliğinden Sorulur -Toplu Şiirler (1980-2014)-*. İstanbul: Red Kitap.
- Oğuz, E. (2018). *Ateş Hırsızları Söylencesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Oğuz, E. (2019). *Mydnos Geçisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oktay, A. (1995). *Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özel, İ. (2005). *Erbain -Kırk Yılın Şiirleri*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Özer, A. (1987). *Gecenin Kanayan Yerinden*. Ankara: Kerem Yayınları.
- Özer, A. (1990). *Söyle Yüzüm Tanığımın*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özer, A. (1993). *Aşklar Yedeğinde Ömrümüzün*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özer, A. (1998). *Aşkın Taçyaprağı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özer, A. (2000). *Kırık Nağmeler*. İstanbul: Merkür Yayınları.
- Özer, A. (2011). *Bir Şehrin Boynundayız*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özer, A. (2018). *Suları Çekilen Nehir*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özer, A. (ty). *Sözümüz Vardı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özer, K. (2000a). *XX. Yüzyıldan Duvar Kabartmaları -Bütün Şiirleri 1 (1959-1981)-*. İstanbul: Yordam Kitapları.
- Özer, K. (2000b). *XX. Yüzyıldan Duvar Kabartmaları -Bütün Şiirleri 2 (1983-1999)-*. İstanbul: Yordam Kitapları.

- Özger, A. Z. (1997). *Sevdadır*. İstanbul: Mayıs Yayınları.
- Serhat, O. (2002). *Gitmemiştin Ki*. İstanbul: C Yayınları.
- Serhat, O. (2003). *Ruhun Şehveti -Ürperişler Kitabı-*. İstanbul: C Yayınları.
- Sezer, S. (1977). *Direnç*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Sezer, S. (1982). *Sesimi Arıyorum*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Sezer, S. (1983). *Kimlik Kartı*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Sezer, S. (1991). *Afış*. İstanbul: Gerçek Sanat Yayınları.
- Sezer, S. (2001). *Dilsiz Dengbêj*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Sezer, S. (2009). *Kirlenmiş Kâğıtlar*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Sezer, S. (2011). *İzi Kalsın*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Sezer, S. (2014). *Akşam Haberleri*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Tamer, Ü. (2018). *Güneş Topla Benim İçin -Bütün Şiirleri-*. İstanbul: Işık Yayınları.
- Taşer, S. (2021). *Bir Ben Bir Yokuş -Bütün Şiirleri-*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Telli, A. (2021). *Vedâ Divânı -Toplu Şiirler (1966-2016)*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Timuçin, A. (2002b). *Arınmalar*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2003a). *Böyle Söylenmeli Bizim Türkümüz*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2003b). *Çöl*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2003c). *Destanlar*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2014). *Bulutlar Deniz Kokar*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2018). *Sonsuzluk Şarkısı*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Toprak, Ö. F. (1983). *Tüm Şiirleri*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Türkali, V. (2015). *Bekle Bizi İstanbul -Bütün Şiirleri-*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uyaroglu, İ. (2019). *Kedileri Severken Ağlayınız -Toplu Şiirler-*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Üstün, N. (1968). *Köprü Başı*. İstanbul: Ve Yayınevi.
- Yurttaş, H. (2012). *Sevgiler Kanarken*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

- Yüce, A. (1976). *Boyundan Utan Darağacı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yüce, A. (1982). *Halk Çağı*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Yüce, A. (1983). *Ortadoğu Şiirleri*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- Yüce, A. (1984). *Şiir Sıcağı*. Ankara: Akademi Matbaası.
- Yüce, A. (1991). *Asılacak Kitap*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yücel, A. (1998). *Sular Tanıktır Aşkımıza*. Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Yücel, A. (2012a). *Acıya Kurşun İşlemez*. Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Yücel, A. (2012b). *Bir Özlem Bir Türkü*. Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Yücel, A. (2012c). *Rüzgârla Bir*. Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Yücel, A. (2012d). *Çukurova Çeşitlemesi*. Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Yücel, A. (2012e). *Ateşin ve Güneşin Çocukları*. Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Yücel, A. (2014a). *Soframdaki Kaval Sesi*. Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Yücel, A. (2014b). *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek*. Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Yücel, C. (1997a). *Bütün Şiirleri 2*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Yücel, C. (1997b). *Bütün Şiirleri 9*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Yücel, C. (1998a). *Bütün Şiirleri 3*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Yücel, C. (1998b). *Bütün Şiirleri 4*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Yücel, C. (1998c). *Bütün Şiirleri 7*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Yücel, C. (1998d). *Bütün Şiirleri 8*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Yücel, C. (1999a). *Bütün Eserleri 1*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Yücel, C. (1999b). *Bütün Şiirleri 5*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Özlem SÜRÜCÜ
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Akdeniz Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans Öğrenimi	Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	Almanca, İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	Makaleler 1. Sürücü, Ö. (2022). “Fakir Baykurt Üçlemesinde Kadın”, <i>Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi</i> , 7: 365-380. 2. Sürücü, Ö. (2022). “İkinci Meşrutiyet İstanbul’una Postmodern Bir Bakış: Gölgele ve Hayaller Şehrinde”, <i>Mavi Atlas</i> ,10, (1): 90-101. 3. Sürücü, Ö. (2022). “Ontolojik Analiz Yöntemiyle Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Bursa’da Zaman’ Şiirinin İncelenmesi”, <i>Journal of Literature and Humanities</i> , 1, (68): 67-73. 4. Tiken, S. ve Sürücü Ö. (2023). “Bir Kütüphanecinin Biyografik Romanı: Fakir Baykurt’un Kaleminden Mustafa Güzelgöz”, <i>Folklor/Edebiyat</i> , 29, (113): 161-178.

	5. Sürücü, Ö. (2023). “Postmodern Romanların Anlattığı Masallar: Kırmızı Başlıklı Kız”, <i>Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi</i>, 49, (49): 85-98. 6. Tiken, S. ve Sürücü, Ö. (2023). “An Evaluation of the Catalog of Ottoman Newspapers Prepared by an Ottoman Jew Abraham Galante”, <i>Middle Eastern Studies</i>, 60, (5): 719-732. 7. Sürücü, Ö. (2024). “Çingene Mitolojisinin Modern Bir Anlatısı: Yere Düşen Dualar”, <i>Hacettepe Türkiyat Araştırmaları Dergisi</i>, 41, 149-164. Bildiriler Sürücü, Ö. (2018). “Falih Rıfkı Atay’ın Gözünden Antalya”, Ulusal Antalya Sosyal Bilimler Öğrenci Sempozyumu, Antalya, Türkiye, 25-27 Ekim 2018. Sürücü, Ö. (2019). “İkinci Meşrutiyet İstanbul’una Postmodern Bir Bakış: Gölgele ve Hayaller Şehrinde”, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi II. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Congist’19, İstanbul, Türkiye 18-20 Eylül 2019. Sürücü, Ö. (2023). “Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde Atatürk”, Cumhuriyet’in 100. Yılında Türk Edebiyatında Atatürk, Erzurum, Türkiye, 10 Kasım 2023. Kitap&Kitap Bölümleri Sürücü, Ö. (2023). “Kadın Haklarının Gölgede Kalmış Bir Savunucusu: Safvet Nezih”, <i>Cumhuriyet’in 100. Yılında 100 Türk Yazar</i>, (Ed. Elmas Şahin-Kadir Can Dilber), Ankara: Akademisyen Yayınevi, 561-569.

	Sürücü, Ö. (2024). “Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde Atatürk”, <i>Türk Edebiyatında Atatürk</i>, (Ed. Servet Tiken-Özlem Sürücü), Ankara: İksad Yayınevi, 11-23. <i>Mehmet Rauf-Bir Aşkın Tarihi</i>, (2024). (Hızl. Özlem Sürücü), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. Ansiklopedide Madde Sürücü, Ö. (2022). Nevâ-yı Sarîr, Türk Edebiyatında Eserler Sözlüğü, Ahmet Yesevi Üniversitesi. Sürücü, Ö. (2022). Devr-i Hamîdî Âsârı, Türk Edebiyatında Eserler Sözlüğü, Ahmet Yesevi Üniversitesi. Sürücü, Ö. (2022). Akıldan Belâ, Türk Edebiyatında Eserler Sözlüğü, Ahmet Yesevi Üniversitesi. Sürücü, Ö. (2022). Müdâfa’â Niyetine Bir Tecâvüz, Türk Edebiyatında Eserler Sözlüğü, Ahmet Yesevi Üniversitesi. Sürücü, Ö. (2023). Samim Kocagöz, Atatürk Ansiklopedisi, Atatürk Araştırma Merkezi.
İş Deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	Araştırma Görevlisi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, 2019-devam ediyor.
Projeler	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	05/02/2025