

Bu sayı

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

Gelecek sayımızı Türkiye'nin içinden geçmekte olduğu sarsıntıyı ve inşa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

hakkını kendine kazanmıştır.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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