



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 7 Sayı: 30 Volume: 7 Issue: 30

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

TOPLUM-SANAT VE İDEOLOJİ ÜÇGENİNDE TOPLUMCU GERÇEKÇİLİĞİN EDEBİYAT VE SİYASET İLİŞKİSİNE YAKLAŞIMI

THE APPROACH OF SOCIALIST REALISM TO THE RELATIONSHIP BETWEEN LITERARY AND POLITICS IN THE TRIANGLE OF ART, COMMUNITY AND IDEOLOGY

Soner AKPINAR*

Öz

Sanatın salt estetik haz mı yoksa toplumsal fayda sağlayan bir araç mı olduğu sorusu Platon'dan bu yana tartışılan bir durumdur. Bu tartışma Fransız natüralistlerinin ardından sosyalist ideolojiye sahip yazarların sanatlarını bu ideoloji ekseninde yapılandırmaya başlamaları ile birlikte yeniden ve daha şiddetli bir biçimde alevlenir. Sanatın ideoloji ve toplum arasında nasıl bir konumda yer aldığı ve alması gerektiği üzerine hemen her sanatçı görüş belirtmeye başlar. Özellikle sol tandanslı sanatçılar, sanatlarını bir partinin, rejimin hizmetine sunmakla eleştirilirler. Bu incelemede sanat, ideoloji ve toplum etkileşimi içinde epistemolojik temelleri ile birlikte "güdümlü sanat" olgusu üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, İdeoloji, Toplumcu Gerçekçilik, Güdümlü Sanat.

Abstract

Whether Art is an artistic pleasure or a social means which provides social benefit has been a matter of question since Plato. This argumentation has been excited again and severly with the authors who have socialist ideology, begin to configure their art in the point of this ideology following French naturalists. Almost every artist begins to put his/her claim about what art is or what art is supposed to be. Especially, the artists who are left-leaning, are criticised by presenting their art to the service of a group or a party. In this survey, the plot "art produced according to certain guidelines" will be dwelled upon with the epistemological basis within the interaction between the ideology and the society.

Keywords: Art, Ideology, Social Realism, Art Produced According to Certain Guidelines.

İdeoloji Nedir?

Terim olarak ilk kez kullanımından bu yana siyasi ve felsefi bakış açlarına göre değişen çeşitli ideoloji tanımlamaları yapılmıştır. Ancak ideolojiyi genel olarak hukuksal, etik, dinsel ve felsefi görüş ve düşünceler sistemi olarak tanımlayabiliriz. "İdeoloji, düşünsel ve bireysel özerkliği öne çıkaran Aydınlanma devriminden bu yana, özellikle Marks ve Engels'in katkılarıyla, köken anlamından uzaklaştırılarak, 'aklı bulandıran önyargılar', 'bilinci etkileyen ve yönlendiren dış etkiler' ve 'bilinci bağımlılaştırın etmenler' olarak olumsuz anlamda kullanılmıştır" (Kula, 2009: 18). Bugün de geçerliliğini koruyan bir toplumsal psikoloji ile pek çok toplumda "ideoloji", genellikle olumsuz bir anlam alanına sahiptir.

İdeoloji kavramını 1796'da bugünkü anlamıyla ilk kullanan Fransa ve Dünyada liberal düşüncenin gelişmesine önemli katkılarıyla bilinen filozof ve ekonomist Destutt de Tracy (1754-1836) olmuştur. Tracy, ideolojiyi (idéologie) fikirlerin incelenmesi olarak düşünürken yalnız değildir. Özellikle onu takiben Karl Marks, Friedrich Nietzsche, Karl Mannheim (*İdeoloji ve Ütopya*), Karl Popper (*Bilimsel Araştırmanın Mantığı, Açık Toplum ve Düşmanları*, 1945), Bertrand

* Yrd. Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

Russel (*Politik İdealler, Din ile Bilim* vb.), Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Louis Althusser (*İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*) gibi isimler ideoloji ve toplum arasındaki ilişkiyi saptama noktasında önemli aşamalıdır. Bu isimlerin pek çoğunun ortak görüşü milliyetçilik olsun sosyalizm, liberalizm ya da muhafazakârlık olsun ideolojilerin tek-yanlı ve çok zaman gerçekliği çarpıtarak ve kendi lehine çevirerek toplumu belli bir forma sokma amacıyla olduğudur.

Terim olarak ilkin Destutt de Tracy'de görmemize rağmen kavramsal olarak ideoloji eleştirisinin tarihini, felsefesinin merkezine bilimi yerleştiren ve bu anlamda İngiliz pragmatist felsefesinin öncüsü kabul edilen Francis Bacon (1561-1626)'a kadar geriye götürmek mümkündür. Filozofun, bilimi felsefesinin merkezine alması, insan düşüncesini yanılığa uğratan ve onu gerçeklikten uzaklaştıran birtakım dogma ve boş inanlara karşı çıkması, bir anlamda ideoloji eleştirisinin nüvesidir. *İdol Öğretisi* ile serbest düşüncenin önünde bir engel olarak gördüğü idollerden kurtulmayı amaçlamıştır. Bilimin ve felsefenin öncülüğünde insanın aydınlanabilmesi ve yükselebilmesi için akıldışı ne varsa yıkılması gerekmektedir. Bunlar sahte putlardır. Bacon'un bilim dışı unsurları sahte sayması durumuna paralel biçimde unutmamak gerekir ki tüm ideolojiler kendi dışındaki yaklaşımların sahte ve yanlış olduğu ve kendisinin mutlak doğru olduğu önyargısı ile yapılanmıştır.

"Kişisel çıkarlarla toplumsal çıkarların uyumlu olarak birleşimi düşüncesi ve bireylerin doğuştan zekaca eşitliği anlayışı" (Frolov, 1997: 208) ile ütopyacı sosyalizme yol açan, dolayısıyla fikirleri ile Marks ve Engels'i derinden etkilemiş olan 18.yy. Fransız maddeciliğinin önemli temsilcisi Claude Adrien Helvetius (1715-1771)'un önemli bir toplumsal güç odağı haline gelen din, kilise ve din adamlarını eleştirmesi de ideoloji eleştirisi kapsamında değerlendirilir. Çünkü filozof, dini de bir siyaset aracı olarak görmektedir.

Bacon'un yıkmak istediği zihinsel yapının uzantıları aslında günümüzde bile varyasyonlar halinde mevcuttur. İnsanların edindiği bilgiler salt nesnel, duyu organlarıyla algıladıklarından çok, kendilerine öğretilenler, dayatılanlar ve bunların neticesinde ortaya çıkan imgelerden ibarettir. Dolayısıyla dünya tarihinin her döneminde insanların zihinlerinin bulanmasına yol açan ve bu yarı saydam zihni yapıdan beslenen odaklar olagelmıştır. Bacon'un kendi döneminin algılaması ve zihinsel yapısı için açtığı savaşa benzer bir şekilde ondan sonra da çeşitli dönemlerde çeşitli felsefe ve siyaset adamları bu defa farklı odaklarla savaşımına girişmiştir. Bu, çok zaman egemen güç karşısında yeni bir söylem oluşturabilmek ve mevcudun karşısında yeni bir dünyanın var olabileceğine dair bir fikir ve umut taşımak şeklinde görülmüştür. Ancak her defasında kurulu ideolojiyi yıkmayı başaran ideoloji, bu defa kendisini ayakta tutabilmek için baskı dâhil çeşitli yöntemler uygulamaya başlamıştır. Bunun için de ideolojiler hep gerçekliğin keşfi aşamasında engel gibi düşünülmüştür. "Eleştirel açıdan bakıldığında, ideolojilerin tözsel nitelikleri 'tek yanlılık', 'hoşgörüsüzlük', 'bireyliği yok sayma', 'güdümlenme ve bağımlılaştırma' olarak belirlenebilir... İdeolojik dogmatizm, her türlü eleştiriye 'yıkıcılık', 'bozgunculuk' hatta 'ihane' olarak damgalayarak, daha baştan önlemeyi amaçlar. Böylece, hem öz-sorgulama hem de dış sorgulama ilkesel olarak olanaksızlaştırılır..." (Kula, 2009: 19).

Bacon'dan itibaren ideoloji, nesnel gerçekliğin tam olarak görülmesini engelleyen bir duvar gibi düşünülmüştür. Karl Marks (1818-1883) ve Friedrich Engels (1820-1895) de Bacon gibi toplumu temel ihtiyaç ve gerçeklerinden uzaklaştıran birtakım olgular bulunduğu noktasından hareket eder. Bacon'a göre gerçekliği keşfetmenin önündeki engel bilim dışı unsurlarken onlara göre kapitalizm ve burjuva ideolojisidir.

Marksist düşünür Louis Althusser'in, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* eserinde tüm ayrıntılarıyla dile getirdiği şekilde devletler doğru ya da yanlış kendi ideolojilerini ayakta tutabilmek adına şiddet de dâhil olmak üzere her türlü yöntemi kullanabilir. Düşünür, kitabında uzun uzun devletin ideoloji koruma aygıtlarından bahseder. Ona göre burjuva devlet hükümetten bambaşka bir şeydir. Devletin elinde kendi siyasal ideolojik aygıtı dışında daha başka ideolojik aygıtlar da vardır; siyasal ideolojik aygıt önünde sonunda bir sürü başka aygıttan (Kilise, Haber, Okul, vb.) biridir. Bunlara ek olarak düşünürün göre devletin elinde bir de kendi gündelik baskı aygıtı polis, uzmanlaşmış baskı güçleri ile son kertede başvuru baskı aygıtı olan ordu vardır. Bunun da ötesinde "bir de gerektiğinde kara, deniz, hava

sınırlarını geçip, şöyle el ele verelim diye koşabilecek kardeş emperyalist devletlerin orduları var” (Althusser, 2003: 17) dır.

Althusser, Marks ve Lenin’in devlet ve egemen sınıfın ideolojisi üzerindeki tezlerini birkaç maddede özetler:

1.) Devlet, egemen sınıfın egemenliğinin “özet” ve egemen “makinesidir”. *Üst-yapı, sınıfsal üst-yapı olarak, devleti merkez edinmiş, devletin çevresinde yoğunlaşmıştır.* Bu tez sayesinde, hukuki siyasal üst-yapı ile ideolojik üst-yapı ayrımı başta olmak üzere “yerlem”in bizlere sağladığı yararlı ama fazla keskin ayrımlara gereken düzeltmeleri getirebileceğiz. Hukuki siyasal üst-yapı ile ideolojik üst-yapı ayrımı, bu ayrımın var olduğu ve ancak kesinlikle belirleyici bir birliğin, yani, *devletin, devlet iktidarının ve devletin baskı ve ideolojik aygıtlarının birliğinin egemenliği altında var olduğunu bildirmek koşuluyla doğrudur.*

2.) Dolayısıyla egemen ideoloji, egemen sınıfın ideolojisi de, kendi içindeki tüm değişkelere ve var olduğu aygıtların birbirinden ayrı olmasına rağmen, devlet iktidarını elinde bulunduran egemen sınıfın ideolojisi biçiminde, yani, kendi içindeki çelişkilere rağmen, söz konusu sınıf devletin ideolojisi denilebilecek ve denilmesi gereken ideolojik bir birlik biçiminde toplaşmış ve yoğunlaşmıştır. Birbirinden farklı Devletin ideolojik aygıtlarının birliği ise, bu aygıtların her birinin kendi alanında ve kendine özgü kiplikte, kendi içinde farklar, hatta çelişkiler olmasına rağmen, devlet ideolojisi olan bir ideolojiyi gerçekleştirmeleri ile sağlanmaktadır.

Buna göre Althusser şöyle bir tanımlama yapar: *Öyleyse Devlet, devletin baskı aygıtı ile Devletin İdeolojik Aygıtlarının devlet iktidarının altında bir araya gelmesidir. Devlet aygıtı ile Devletin İdeolojik Aygıtlarının birliği ise, devlet iktidarını ellerinde bulunduranların sınıf siyaseti ile sağlanır; devlet iktidarını ellerinde bulunduranlar, devletin baskı aygıtını, kullanarak doğrudan, devlet ideolojisinin, Devletin İdeolojik Aygıtlarında gerçekleşmesi ile de dolaylı olarak sınıf mücadelesi içinde etkin olurlar.*

Bilginin “Devlet ideolojisi nedir?” sorusuna verdiği cevap, edebiyat ve ideoloji ilişkisini belirlememiz noktasında önemli ipuçları taşır. Ona göre devlet ideolojisi, ideolojinin farklı “bölgelerinden” (dinsel, hukuki, ahlaki, siyasal, vb.) alınma belirli sayıdaki ana izleği, devlet iktidarını elinde bulunduran sınıf egemenliğinin, sömürülenleri baskı ve sömürü etmenlerini, ve ideolojikleştirme etmenlerini “işletmek” için, yani üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlamak için gerek duyduğu özsel “değerleri” özetleyen bir sistem içinde toplar. Burjuva devlet söz konusu olduğunda, devlet ideolojisi içinde toplanan özsel izlekleri şöyle sıralar:

1. Milliyetçilik: Fransa izleği, Fransa’nın dünyadaki rolü, Fransa’nın büyüklüğü ve Misyonu, gerektiğindeyse “Kilise’nin büyük evladı” olarak Fransa.
2. Liberalizm: Her şeyden önce teşebbüs hürriyeti izleği, geneldeyse Özgürlük izleği, Dünya ölçeğinde özgürlüğün savunulması, Hür Dünya, vb. izleği.
3. Ekonomizm: Çıkar izleği, yalnız ulusal çıkar değil, herkesin ve de her birimizin çıkarlarının savunulması izleği. Bilim, teknik ve ülke ekonomisi alanında yaşanan “genel ilerleme”. Ek: “Çalışma ideolojisi”
4. Hümanizm, ekonomik çıkar izleğinin zorunlu kontrpuanı; Milliyetçilik ile Fransa’nın Misyonu, İnsan Özgürlüğü, vb. arasında gereken bireşimi yaratır.

Devletin ideolojik aygıtlarından her biri bu izlekleri, bu izleklerin bileşenlerini ve yankılarını, tümüyle ya da parça parça kendine özgü biçimde uyarlar (Althusser, 2003: 57).

Althusser’in burjuva ideolojisinin oturduğu temelleri deşifre etme ve kendi egemenliğini korumak adına hangi araçları kullandığını tespit etme çabası ve dolayısıyla burjuva ideolojisinin bu sayede sistemini sağlamlaştırdığı sonucuna varması, Marks’ın düşüncelerinin genişletilmesidir. Althusser vb. Marksist düşünürlerin burjuva ideolojisine getirdiği eleştirilerden öncelikle çıkarmamız gereken ideolojinin insanları belli bir noktaya motive etmedeki rolüdür.

Görüldüğü üzere devletin ideolojisinin bekasını sağlamak adına kullandığı birtakım propaganda araçları vardır. Ayrıca ideolojiler dinî, ahlakî, millî hassasiyetleri siyasi yelpazedeki konumlarına göre kullanılmaktan da çekinmezler. Böylelikle söylemlerine katman kazandırmış, sağlamlaştırmış olurlar. “Kendisi ideolojik olan politik söylem, karşıt görüşleri etkisizleştirmek

amacıyla, bağlamı ve ereği ulusal, dinsel ya da töresel açıdan duyguları devindiren sözcelerle donatır ” (Kula, 2009: 19). Sebebi kendi savunduğu değerlere kutsiyet katarak o ideolojiyi tartışılmaz kılmaktır. Dünyadaki bütün milli edebiyatların yapılanmasında bu argümanların kullanıldığını görmek mümkündür. Türk Edebiyatında, Milli edebiyat döneminde de görüldüğü üzere bu edebiyat, benzer yöntemler üzerinden şekillenmiştir. Yukarıdaki teze iyi bir örnek olabilir. Dünyada çoğunlukla duygusal bir dönem sırası ya da sonrasında gelişen bu edebiyatlara paralel Milli Edebiyatımız da Kurtuluş Savaşı sürecinin bir ürünüdür. Milli edebiyatlar her zaman belli bir aydın grubunun şahsi gayretleri sonucu milliyetçilik temelinde şekil bulmuştur. Türk Edebiyatında da Ziya Gökalp, Ömer Seyfettin, Mehmet Emin Yurdakul gibi isimler başı çekmiştir. Ulusal kimlik, dil, kültür bilincinin aşılana çalışıldığı bu dönemlerde toplumun ırksal özellikleri gönendirilir. Başta kahramanlığı olmak üzere bütün erdemli özellikleri yeniden yeniden hatırlatılır. Bir anka kuşu gibi küllerinden doğması için uyandırılmaya çalışılır. Bu anlayışla üretilen eserlerin dilleri çoğunlukla destansıdır. Bunun özel sebebi mevcut şartlarda mutlak kurtuluş yolu olarak görülen ideolojiye katman yaratmaktır. Yine bu noktada dikkatimizi sanatın motivasyon gücüne yoğunlaştırmamız gerekir.

İdeolojinin ne olduğu sorusuna biraz olsun cevap aradıktan sonra, çalışmanın esasını oluşturan toplumcu gerçekçilerin “ideoloji” anlayışının temellerini tespit etmemiz yerinde olacaktır.

Burjuva İdeolojisi Karşısında Sosyalistler

Sosyalistler burjuva ideolojisinin sanatı bir araç olarak yıllarca kendi amaçları doğrultusunda kullandığına inanır ve başta Marks ve Engels bu yapıyı deşifre etmeye çalışır. Sosyalistlerin karşı olduğu burjuva ideolojisine ne gibi eleştiriler getirdiğini bilmek, toplumcu gerçekçiliğin çekirdeğini oluşturan bu felsefeyi anlamak, toplumcuların sanata yüklediği anlamı ortaya koyabilmek adına önemlidir. Bu bakımdan kısa da olsa Marks ve Engels özelinde burjuva ideolojisi karşısında sosyalistlerin kendilerini nasıl konumlandıklarını görmek gerekir.

Marks ve Engels, düşünceler sisteminin temel etkenlerin belirlediği bir üstyapı kurumu olduğu noktasından hareket etmişlerdir. Buna göre tarihin hangi döneminde ve hangi toplumda olursa olsun yaygın düşünce ve düşünce sistemlerinin toplumda tahakküm kurmuş egemen sınıfların çıkarlarını korumak, savunmak ve her şartta haklılığını göstermek için yapılandığı inancını taşırlar. Bu bakımdan toplumun geliştirdiği mevcut teorilerin, düşünce, inanç vb. sistemlerin nesnel gerçekle ilgisi yoktur. Üretilmiş, uydurulmuştur. Toplumun büyük çoğunluğunun temel ihtiyaçlarının karşılığı değildir ve sadece egemen sınıfın iktidarının pekiştirilmesi ve sorgulanmasının önüne geçilmesi adına empoze edilmiştir. Büyük ölçüde dönemlerindeki sanayi ve ticaret burjuvazisinin çıkarlarını korumayı sağlayan tüm bu sahte bilgiyi Marks ve Engels, “ideoloji” çatısında toplamıştır. *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* (1859)’da Alman burjuvazisinin, ideolojisini devam ettirebilmek için İngiliz ve Fransız ekonomilerini ithal ettiğini söylerken ideolojilerin kendi bekası için her türlü yöntemi deneyebileceğini kanıtlamak isteyen Marks (Marks, 2011: 24), çağının politik iktisadının burjuva-egemen sınıfın çıkarlarını korumak için var olduğunu düşünmektedir.

Marks’ın iktisat ahlakına dair görüşlerini dile getirirken kapitalist iktisadın gerçek amacını “çilekeş bir cimrilik, çilekeş ama üretici bir kölelik”, ahlaksal amacını ise “ücretinin bir kısmını bankaya yatıran işçi yaratmak” (Marks, 1967: 25) olarak görmesi, burjuva ideolojisine yöneltilen en büyük eleştirilerdendir. Ona göre iktisadın ahlakı kazanç, iş, para biriktirme ve sıklıktır. Ahlakın uygun bulduğu iktisat bilimi ise iyilik olarak da, erdem olarak da zenginliktir. Bu noktadan hareketle Marks, burjuva ideolojisinin insanı gerçek hayattan kopardığı sonucuna ulaşır. Çünkü bu ideolojinin insanlara öğüdü “az ye, az kitap satın al, tiyatroya, eğlence yerine az git, az düşün, az sev, az türkü söyle, az resim yap, az şiir düz vb. , daha çok biriktirsin, servetini daha çok arttırırsın. Servetini ne bit yer ne toz kemirir. Ne kadar az yaşarsan, yaşamaya ne kadar az önem verirsen o kadar çok mal sahibi olursun” (Marks, 1967: 26) şeklindedir. Yabancılaşma kuramını da bu gerçeğe dayandıran Marks, insanın böylelikle kendisi olmaktan çıkacağı inancındadır. İnsan hayata ve kendisine yabancılaşmıştır ama bir taraftan artık zengin de olmuştur. İktisatçı, onun hayatından, insanlığından koparır

aldığı her şeyin yerine para ve zenginlik koyacaktır: “Senin yapamadığını para yapar: Yiyebilir, içebilir, eğlenceye, tiyatroya gidebilir, sanatı, bilginliği, tarih olaylarını, siyasal gücü anlayabilir, dünyayı gezebilir. Bütün bunları senin yerine yapabilir... İşçiye sadece canından bezmeyecek kadar, mal sahibi olmak için yaşamak isteğini besleyecek kadar bir şey verilir” (Marks, 1967: 25) Marks’a göre burjuva ideolojisinin sanatı da yeryüzünde sevinç kaynağı olduğu havasını vermeğe ve bu durumu sevimli göstermeye çalışan “aşağılık” bir sanattır.

Kendinden önceki ve kendi zamanlarındaki insanı anlamaya çalışan felsefe ekollerine pek çok eleştiri getiren Marks ve Engels, bir dipnotta “ideoloji” karşısındaki tutumlarını belirler:

Tek bir bilimi veya tek bir tarihi tanımıyoruz. Tarih iki başlık altında incelenebilir: Doğa tarihi ve insanlık tarihi. Bu ikisi aslında birbirinden ayrılamaz. İnsanlar o kadar uzun zamandır vardır ki bu iki tarih yan yana ilerlemiştir. Doğa tarihi bizi bu noktada ilgilendirmemektedir. Bizi ilgilendiren insanlık tarihinin detaylarıdır. Aslına bakılırsa neredeyse tüm **ideoloji** bu tarihin yanlış bir biçimde yansıtılması ya da soyutlanması üzerine oturtulmuştur. İdeoloji bu tarihin bir parçası değildir (Marks-Engels, 2011: 10).

Marks ve Engels’in mevcut ideolojilerin insanın temel davranış biçimlerinin belirlenmesinde yetersiz olduklarını düşündükleri açıktır. Aynı zamanda bunlar insanın ihtiyacı olan esas şeyin ne olduğunun da farkında değildir ve davranış biçimlerini belirleyen temel nedeni kavramaktan bilinçli ya da bilinçsiz uzaklaşmışlardır. Dolayısıyla bu durum insanı yaşam gerçekliğinden koparmakta, ne için mücadele ettiğinin farkına vartırmamaktadır. İnsan davranışlarını belirleyen en temel güdü kuşkusuz öncelikle maddi ihtiyaçlardır. Oysa ideoloji bunun ötesinde idealler sunmaktadır:

İnsanların geçinmek için bulduğu yolların üretiliş tarzları öncelikle doğada hazır bulunanları kullanarak yeniden üretmeleri gereken geçim araçlarının doğasına bağlıdır. Bu üretim tarzı basit bir şekilde fiziksel varlıkların yeni bir şekil verilerek yeniden üretilmesi olarak yansıtılmamalıdır. Bu şekilde bir üretim tarzı aslında bireylerin etkinlik tarzını yani bir yaşam tarzını oluşturur. Bireylerin yaşam tarzlarını ifade edebildikleri sürece kendilerini de ifade edebilirler. Öyleyse, bireylerin ne oldukları, sadece üretimleriyle ve ürettikleri şeyin ne olduğuyla ilgili değil nasıl ürettikleriyle de örtüşmektedir. O halde bireylerin doğaları üretimlerini belirleyen maddi duruma bağlıdır (Marks-Engels, 2011: 13).

Marks ve Engels sadece insanın bireysel olarak davranışlarını değil, ulusun, ulusun başka uluslarla ilişkilerinin de üretimin gelişim düzeyi ve bunun iç ve dış ilişkilerince belirlendiği kanaatindedir. *Alman İdeolojisi (Feurbach)*’nde Alman İdeolojisi özelinde mülkiyet hakkının kazanılması süreci gibi bütün dünyaya yayılabilecek şekilde insanlık tarihinin ekonomik geçmişi bütün ayrıntılarıyla dile getirilir. Bu noktada bizim için esas olan Marks ve Engels’in insanın gerçeğini üretim-geçim olarak belirlemeleridir. Pek çok ideoloji, özellikle burjuva ideolojisi bu gerçeği göstermek istemez ya da kazancı emekçiye, hak edene değil kendi lehine çevirmek niyetindedir.

Her ideolojik doktrinin bir yüzeysel herkes tarafından görülen, hissedilen bir de bilinçaltına yerleşmiş tarihsel ve kolektif yanı vardır. Marks ve Engels her ikisini de yıkmaya çalışırken özellikle ikincinin üzerinde durarak topyekûn bir bilinç değişikliği arzular. Bu andan itibaren toplumcu sanat için ideolojik bir aygıt olarak sanatın işlevi nedir sorusuyla karşılaşılır. İki yapı arasındaki ilişkiyi belirlemeden önce toplumcu gerçekçiliğin ne olduğunu bilmek ve oluşumunu sağlayan dinamikleri görmek, akımın kendisini sanat ve toplum arasında nasıl konuşturduğunu anlamamız açısından faydalı olacaktır.

Toplumcu Gerçekçilik: Öncesi ve Sonrası

Kapitalizmin doğuşuna kadar dünyada edebiyatın malzemesi ve yansıması tinsel iken 19. asırdan sonra tedrici olarak tinsel yerini dünyevi olana bırakmıştır. Kapitalizm hem ekonomi, siyaset vb. kurumları hem de bir üstyapı unsuru olarak sanatı değiştirmiştir.

Ernst Fischer “Sanat ve Kapitalizm” yazısına kapitalizmin Kral Midas’ın el sürdüğü her şeyi altına çevirmesi gibi dokunduğu her şeyi mala çevirdiği şeklinde metaforlaştırarak başlar.

Ona göre üretim ve üretkenliğin akla hayale gelmez bir biçimde artması, yeni düzenin dünyanın her yanına, insan hayatının bütün alanlarına yayılmasına yol açmıştır. Kapitalizm, eski dünyayı fırl fırl dönen bir molekül bulutu haline getirmiş, üretici ile tüketici arasındaki bütün bağları koparmış ve her türlü ürünü alıcısı ve satıcısı bilinmeyen bir pazara sürmüştür. Mal üretiminin her yana kol salması, iş bölümünün artması, işin kendisinin parçalanması ve ekonomik güçlerin belirsizliği, dolaysız insan ilişkilerini yok etmiş ve insanın toplumsal gerçek ile kendisine yabancılaşmasına yol açmıştır. Öyle bir âlemde sanat bir mal, sanatçı bir mal üreticisi olmuştur. Kişilerin patronluğunun yerini nasıl çalıştığı kolay kolay anlaşılmayan serbest piyasa ve halk denilen kimliği bilinmeyen müşteriler almıştır (Fischer, 1967a: 3-7).

Avrupa'da Fransız devrimin çöküntüye uğradığı 1848 yılından sonra sanatta da çözümeğe benzer bir şeyden söz edilebilir. Fischer'e göre artık burjuvazinin "parlak artistik" (Fischer: 1967a) döneminin sonuna gelinmiştir. Sanatçı ve sanatın, insana büsbütün yabancılaşması, bütün insani ilişkilerden uzaklaşması ve bu ilişkileri maddi bir plana indirmesi, iş bölümü, parçalanma, katı uzlaşma, sosyal bağlardan kopma, artan yalnızlık ve kişinin inkârıyla kapitalist mal üretiminin adamakıllı gelişmiş âlemine dâhil olmuştur. Bu Fransız İhtilaline karşı duran kralcıların öngörüsünden pek de farklı değildir. Elbette onların çıkış noktası ve gayeleri farklıdır.

Kapitalizmin sanatçıyı üreticiye dönüştürmesi karşısında gerçek sanatçıların tepki göstermesi olağandır. Bu bakımdan toplumcu yazarlar da burjuvazinin zaferinin insanlığın zaferi olduğuna hiçbir zaman inanmamışlardır.

Toplumcu gerçekçiliğin filizlenmeye başladığı dönem yukarıda da anıldığı üzere kapitalizmin zirveye çıktığı dönemdir. Bu dönemde sanat ve sanatçının kapitalizm tarafından nasıl algılandığını belirledikten sonra toplumcu kuramın tarihî ve estetik temellerinin neler olduğu üzerinde durabiliriz.

Yeniden Fischer'in görüşleri noktasından devam edersek ona göre Rousseau'nun konuşmalarından Marks ve Engels'in *Manifestosu*'na kadar, Avrupa sanat ve edebiyatına hâkim olan ekol romantizmdir. Küçük burjuva bilinci bakımından romantizm, gelişen kapitalist toplumun gelişmelerinin felsefe, edebiyat ve sanattaki en tam yansımasıdır. Ancak Marks ve Engels ile bu çelişmelerin tabiatını ve çıkış noktasını tanımak, sosyal gelişmenin diyalektiğini anlamak ve emekçilerin bunların üstesinden gelebilecek tek kuvvet olduğunu görmek mümkün olmuştur. Romantik tutum yanıltıcı olmaktan öte bir şey değildir. Başlangıçta romantizm, asillerin klazizmine, kaide ve ölçülere, aristokrat biçime ve her türlü olağan konuları dışarıda bırakan bir öze karşı küçük burjuvaların bir başkaldırmasıdır. Bu romantik asiler için imtiyazlı bir tema yoktur, her şey sanata layık bir konudur. Fischer'e göre diyalektik üçlü süreç: tez (başlangıçtaki birlik); karşı tez (yabancılaşma, bir başına kalma, parçalanma) ve sentez (çelişmelerin yok olması, gerçekle uzlaşma, süje ile objenin özdeşliği, cennetin yeniden kazanılması) romantizmin çekirdeğini oluşturmaktadır (Fischer, 1967a: 3-7).

Romantizmi her ne kadar sonradan burjuvazinin bir ürünü olsa da başlangıç durumundaki devrimci niteliğinden dolayı toplumculuğun bir nevi hazırlayıcısı gibi görmek mümkündür. Romantiklerin çoğunda kapitalizme karşı gelişen sevgisizlik de bunun işaretlerinden biridir. "Kapitalizm henüz zafere ulaşmadığı ve halkın hala kokuşan ortaçağın boyunduruğu altında inlediği Doğu Avrupa'da Romantizm düpedüz bir başkaldırma, halkın yabancı ve yerli despotlara karşı ayaklanması için bir çağrı, milli bilinçlenmeye, feodalizme karşı savaşa, mutlakiyetçiliğe ve dış yönetime karşı bir davet demektir" (Fischer, 1967b: 4)

Batı ülkelerinde işçi sınıfı burjuvazinin ardından gelişmiştir. Alman romantikleri burjuvanın, burjuva işadamlarının olumsuzluklarının farkındırlar ama Alman işçi sınıfı içinde geleceği kurmaya dair yeterli potansiyeli görememişlerdir. Bu nedenle Alman romantikleri "idealize edilmiş feodal bir geçmişe" kaçmaya çalışmışlardır. Böyle yapmakla amaçları geçmişin bazı olumlu yanlarını kapitalizmin olumsuz yanlarına karşı çıkartmaktır. Yine de hayatın bütünlüğünü şiddetle isteyen romantikler, toplumsal oluşumun gerçek bütünlüğünü görememişlerdir. Bu bakımdan romantikler kapitalist burjuva dünyasının "öz evlatlarıdır" (Fischer, 1967b: 4). Kapitalizmin -kendisi parçalardan yeni bir bütün kuramadığı halde- her çeşit toplumsal kararlılığı silip atmak, bütün temel insan ilişkilerini yok etmek ve toplumu zerrelere ayırmak suretiyle taptaze bir birliğe çıkabilecek yolları hazırladığını anlamamışlardır.

Son tahlilde Fischer, romantiklerin hakkını teslim eder. Romantizmin bir bölümünün toplumun gerçekçi bir eleştirisini yapar şekilde geliştiğinin üzerinde ısrarla durur. Romantizm ile gerçekçilik, Byron ve Scott, Kleist ve Grillpazer, Hoffman ve Heine, Stendhal ve Balzac, Puşkin ve Gogol gibi birçok büyük yazarın eserinde iç içe geçmiş gibidir.

Toplumcu Gerçekçiliğin Çıkışı

Toplumcu Gerçekçiliğin yazınsal ve kuramsal ilke ve kriterlerini büyük ölçüde Belinski (Vissarion Gregoryeviç, 1811-1848), Çerņişevski (Nikolay Gavriloviç, 1828-1889), Dobrolyubov (Nikolay Aleksandroviç, 1836-1861) ve kuşkusuz bu isimlerin en önünde yer alan Maksim Gorki (1868-1936) belirlemiştir. Hatta Gorki'nin Toplumcu Gerçekçilik kuramına asıl şeklini veren kişi olduğunu söylemek mümkündür. Geleceğin kurulması fikri ekseninde kuramın çekirdeğini oluşturan kavramlardan ikisini, "Devrimci romantizm" ve "olumlu tip"i oluşturan odur. Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nden çok daha önce partinin ilkelerine tam bir uyumluluk içinde düşünülebilecek ilkeleri belirlemiştir. Keskin bir şekilde birisinin bu ekolün kurucusu olduğunu, diğerlerinin de takipçileri olduğunu söylemek elbette pek mümkün değildir. Çünkü Toplumcu Gerçekçilik uzun bir eklemlenme sürecinin sonucudur. Bu bakımdan yukarıdaki isimlerin arasında eleştirel gerçekçilik ile toplumcu gerçekçiliğin sınırlarını belirleyen Marksist estetiğin kurucusu Georg Lukacs (1885-1971)'ı da anmak gerekir. Yine Marksist estetik konusunda iki öncü isimden biri Franz Mehring (1846-1919), diğeri sanat çağın ideolojik anlatımı ve toplumsal yaşamın aynası olarak gören G. Plehanov (1857-1918)'dur. Marksist sanat ve Toplumcu Gerçekçilik düşüncesini sistemleştirerek kuram haline getirenlere ise yukarıda andığımız Lukacs'a ek olarak Bertold Brecht (1898-1956), W. Benjamin (1892-1940) ve T.W. Adorno (1903-1969) gibi isimleri ekleyebiliriz. Bu isimler Marksist geleneğin kendi içinde dönüşerek ve eklemlenerek bir kuram haline gelmesine yardımcı olmuşlardır.

Toplumcu gerçekçiliğin tarihi, içinde üç evrede ele alınabilir: a.) 1848-1905; b.) 1905-1917 c.) 1917-1930'lar. Birinci evre Paris Komünü edebiyatı ile Alman devrimci edebiyatının ortaya çıktığı, aynı zamanda bilimsel maddeciliğin kurucularının da kendi estetik kuramlarını oluşturmaya başladıkları, maddeci edebiyat kuramının temelini attıkları evredir. Yapıtları düzenli biçimde 1930'lardan sonra yayımlandığından bu dönemden sonra anlaşılmaya başlanmışlardır. Bunun için, bu evrede Mehring, Plehanov ve Lafargue gibi edebiyat ve sanat kuramcılarının düşünceleri egemen olmuştur. İkinci evre; devrim ile sanat arasındaki ilişkilerin tutarlı biçimde ele alındığı ve bu temel üzerinde ilk önemli toplumcu gerçekçi yapıtların ortaya çıktığı evredir. Özellikle bu dönemde sanat ve edebiyatta "yan tutarlık" ilkesi ortaya konarak yazarın toplumsal etkinliği ile sanatsal etkinliği arasındaki çelişkin sorunsallık çözüme ulaştırılmış, edebi etkinliğin genel etkinliğin bir parçası olduğu ortaya konularak edebiyatın sınıfsal niteliği ile toplumsal işlevi arasındaki diyalektik bağ ve bütünlük temel bir kategori olarak maddeci edebiyat kuramına girmiştir. Üçüncü evre; öncelikle prolet-kült hareketi ile Bogdanov'un bu doğrultudaki görüşlerine karşı çatışmayı içerir. Burada en önemli kuramsal uğrak, "tüm burjuva sanatını ve geleneklerini koşulsuz olumsuzlamaya" kalkışan fütüristler ile prolet-kültçülere karşı toplumcu edebiyatın geçmişin en ileri ve değerli geleneklerini kendinde toplaması ve özümlemesi gerektiğine ilişkin anlayışın egemen olmasıdır (Çalışlar, 1985b: 3-4).¹

İkinci dönem, toplumcu gerçekçiliğin oluştuğu ve kuramlaştığı dönemdir. Maddeci edebiyat ve eleştiri kuramında çok önemli bir uğrağı oluşturur. Bu dönemde nasıl çok çeşitli edebiyat ve sanat okulları tek bir çatı altında bir araya gelmişse, çeşitli edebi ve sanatsal akım ve doğrultular da tek bir kuram ve yöntem içinde, yani toplumcu gerçekçilik altında bir araya gelmişlerdir (Çalışlar, 1985b: 4).

Toplumcu gerçekçiliğin tarihî seyrine baktıktan sonra akımın nasıl bir anlam yarattığına ya da nasıl bir tanımının yapıldığına da bakmak gerekir.

Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları çalışması ile tarihî ve felsefi yönden toplumculuğu değerlendiren en kapsamlı çalışmaya imza attığı için işe Ahmet Oktay'ın görüşlerini değerlendirerek başlamak uygun olacaktır. Oktay her şeyden önce Toplumcu Gerçekçilik'in bir yazın ve sanat kuramı olmaktan çok, Sovyet siyasa kuramının bir uygulaması olduğunu düşünür ve bu uygulamanın sanat ve edebiyata zarar verdiği kanaatindedir (Oktay, 2008, 23).

¹ Aziz Çalışlar, buradaki bazı bilgileri Bela Köpeczi'nin *Toplumcu Düşünce ve Edebiyat Süreci*, s.686'dan aldığını belirtir.

(Bu konuda edebiyat tarihçilerinin tamamına yakını hem fikirdir) Toplumcu Gerçekçilik kuramının ikircikli bir durumu olduğu kanaatindedir. Çünkü kuram, sanatı ekonomik temelin edilgin bir yansıması saymak gibi *mekanik* ve ideali imleyerek verili gerçeği aşabilecek bir tinsel/anlıksal güç görmek gibi *romantik* ve birbiriyle çelişen iki ideolojik/pratik öğeyi birleştirmeye çalışmasından doğmaktadır (Oktaç, 2008: 132).

Toplumcu Gerçekçiliğin çıkış noktası bu anlayışa gönül verenler için Boris Suçkov'un *Gerçekçiliğin Tarihi* çalışmasında dile getirdiği üzere sömürülen, sömürülmekten kurtulmuş ya da kurtulmaya çalışan ve kurtulmanın gerekliliği bilincine ulaşmış insanlara dayanır. Yine filozofların dünyayı tanımlamaya yönelik çalışmalarına karşın toplumcularda buna ek olarak değiştirme-dönüştürme arzusu vardır. Temeli de sosyalizmin binlerce yıllık bir sistemi yıkıp yerine bir başka düzen önermesi ve uygulayabilmesine dayanır. Bu da demektir ki Toplumcu Gerçekçilik her şeyden önce devrimci bir karakter taşımaktadır ve uygulayıcılarından da bunu ister. Sanatçı devrimci olmalıdır. " (-toplumculuk- özümleyici, bileyici ve güçlendiricidir. Ölümü ve çürüyüşü süsleyen Batı için değil belki ama bizim için gerçek bir uyarıcıdır... Önümüzde değiştirmek istediğimiz korkunç bir yeryüzü var..." (Kutlar, 1967: 56). Onat Kutlar'ın sözlerinde işaret ettiği gibi toplumcuların en büyük arzusu dünyayı değiştirmektir. Çünkü içinde bulunduğumuz dünya onlara göre zulüm, tahakküm ve sömürüden ibarettir. Eşitlik ve adalet yoktur.

Toplumcu Gerçekçiliğe Göre Sanatta Güdümlülük ve İdeoloji Sorunu

Hegel, sanatı üç ana büyük çağa ayırır. İlki kaynağı doğu uygarlığı olan ve ifadesini daha çok mimaride bulan sembolik çağ; ikincisi heykeltıraşlığın öne çıktığı ve kaynağı Yunan sanatı olan klasik çağ ve üçüncüsü ise kaynağı modern dünya olan Hristiyan çağdır. Hegel'le birlikte pek çok toplumbilimciye göre sanat, insanların günlük pratik hayatının en yüksek şekilde yansımaları olarak algılanmıştır. Ekonomik, kültürel ilişkilerin doğal bir sonucudur. Bu bağlamda Plehanov, sanatın kökenini toplumsal izler taşıyan bir oyun olarak görür. Sanat insanın oyuna olan eğilimi, yatkınlığından ilhamını alan ve dönüşerek estetik bir haz veren toplum içi bir oyundur (Plehanov, 1968). Sanat, gençleri de gelecekteki bazı ödev ve görevlere hazırlar. Çernişevski ise sanatın kökeni noktasında Plehanov gibi düşünmez. Sanatın kaynağını oyun değil iş olarak belirler. Önemli tespiti ise sanatın sadece taklitle, yansıtmayla kalmayıp hayatı aynı zamanda değiştiren, hatta ona önderlik yapan bir niteliğinin olmasıdır (Çernişevski, 1968: 30). Ernst Fischer ise sanatın büyüden çıktığı kanaatindedir. Sanatı büyücünün vücudunu boyaması, aşkın varlıktan af ve yardım dilemek için güzel sözler söyleyip dans etmesine temellendirir (Fischer, 1966: 20). Buradan sanatın bir "anlamaya çalışma işi" olduğu sonucu çıkarılabilir. Bir başka deyişle sanat, doğayı, tanrıyı, insanları, toplumu anlamak için düzenlenmiş bir deney alanıdır.

Kökendeki unsur ne olursa olsun asıl mesele sanatın toplumun sosyo-ekonomik yapısı ile paralel geliştiği ve karşılıklı olarak birbirlerini etkiledikleridir. Bu bakımdan sanatın gerçekçi anlayışı savunanlar tarafından her zaman birtakım görevleri olduğu düşünülmüştür. Gerçekçiliğin etkin olduğu dönemlerde sanat halka dönük bir yapı içindedir. En başta halk tarafından anlaşılabilen, onun dertlerini, sorunlarını dile getiren, en önemlisi ise geleceğin toplumunu kurmak adına bir takım idealleri olan bir sanat öncelenmiştir. Realizm ve natüralizm arasındaki birincinin lehine sonuçlanan estetik seviye farkını da burada aramak gerekir. Çünkü realizme göre daha siyasi bir söyleme sahip olan natüralizmin amacı sanatı kenara atmamakla birlikte öncelikle halkı aydınlatmaktır. Dolayısıyla toplum içindeki bu önemli konumu siyasetin de dikkatini çeker. Bu andan itibaren sanat, siyasetin ideolojik aygıtlarından biri olarak karşımıza çıkacaktır.

Sanatta güdümlülük tartışmasında ilkin üzerinde durmamız gereken sanat yaratımını sağlayan dürtünün ne olduğudur. Sanat "ben" in süzgecinden geçirilerek doğanın dönüştürülmesidir. Nesnelin alınıp farklı biçimlerde algılanmasını sağlamaktır. Modern dünya için ise sanat çok uzun bir süredir yansıtma ve taklit olmaktan çıkmıştır. Gerçeği dönüştürmek ya da yeni bir gerçek yaratmak esas olmuştur. Bunun sonucunda ise sanat seyredilince ya da okununca zevk alınan salt estetik bir yapılanma olmaktan çıkmıştır. İşte bu noktada sanatın algılamaya yön verme ve dönüştürme yeteneği, kendi bekasını sağlamak adına tam da buna ihtiyaç duyan siyasetin dikkatini çekmiştir. Sanatçı da mevcut siyasi yapının, ideolojinin

devamı ya da değiştirilmesi içinde elinde kitleleri harekete geçirebilecek güçlü bir argümanın bulunduğu farkındadır. Bu andan itibaren sanatını siyaseti şekillendiren bir araç olarak mı kullanacak ya da sanatı toplum meselelerinden uzak kendi içinde dönüşlü salt estetik bir yapıya mı dönüştürecek?

Dünya edebiyatında tohumları romantik dönemde atılmakla birlikte realizm ve natüralizmden itibaren ivmelenen bir şekilde sanat, toplum hayatı ile iç içe bir hâl almaya başlar. Amacı estetiği yadsımadan ve bir kenara bırakmadan toplumu ileriye taşımaktır. Onu uyarmak, kültürel, ahlaki yönlerden eğitmek ve yeni dünyaya hazırlamaktır. Platon'dan bu yana üzerinde uzlaşılamayan "sanatta fayda" olgusu, bu dönemlerde ve sonrasında en büyük tartışma konusu olmuştur.

"Sanat için sanat" anlayışı romantizmle doğan ve Parnasizm ve Sembolizmle doruğa çıkan bir anlayıştır. Plehanov yanlış olduğunu düşündüğü bu anlayış için *Sanat ve Toplumsal Hayat*'ta, "Sanat için sanat" eğiliminin, sanatçılarla onları saran çevre arasında bir çaresiz uyumun bulunduğu yerde meydana çıkacağını savunur. Sanatçı, topluma seslenemez olup ondan uzaklaşınca kendi içine kapanır ve sanat içi yollar deneyerek özgün olmaya çalışır. Bunu da bilinçli bir tavırmış gibi gösterip "sanat için sanat"ı tercih ettiği yanılışına kapılır. Ernest Fischer de *Sanatın Gerekliliği*'nde romantizmin kapitalizme ve onun bayağı değerlerine bir başkaldırı olduğunu tespit ettikten sonra; kapitalist düzende bireyin toplum karşısında aracısız, tek başına kaldığını, yabancılar arasında bir yabancı, "ben" olmayan yığınlar karşısında bir tek "ben" olduğunu söyler. Sanatçı da yalnızlıklar içinde kendine dönmüştür. Topluma sığınmasına ihtimal yoktur çünkü ondan nefret etmektedir. Sanatsal üretim noktasında "fayda" ise karşı çıktığı burjuva faydacılığın başka bir şey değildir. Onun için de artık topluma seslenmekten vazgeçmiştir. Flaubert'in "meçhul dostlar" için yazması tam da buna işaret etmektedir.

Fransız İhtilali sonrasında kaotik yıllarında sanatçı böyle bir yalnızlığa sürüklenmiştir ama 1848 İhtilalinden sonra durum değişecektir. Aralarında başta bağımsız sanatı savunmasına rağmen daha sonra "sanat, sanat içindir" görüşünü artık çocukça olarak değerlendirmeye başlayan Baudelaire de dahil olmak üzere pek çok Fransız sanatçı bu doktrinden vazgeçer. Hatta Baudelaire, *Halkın Selameti* adlı bir gazete çıkarır. Yine de bu şair ve yazarlar daha sonra ilk hâllerine dönecektir.

Toplumcu gerçekçiliğin Sovyet Edebiyatında resmî bir akım olarak belirmesi 1934'te *Sovyet Yazarları Birinci Kongresi*'nde Sovyet politikacı Jdanov (Andrey Aleksandroviç, 1896-1948)'un siyasette sanatın gücünden yararlanılması gerektiği eksenindeki konuşması ile olur. Jdanov, Stalin'in sanat konularındaki sözcüsü konumundadır. Elbette Jdanov'dan çok daha önce Engels'in sanatta güdümlülük ve taraf tutmanın derecesini dile getirdiği yazıları vardır ama resmî olarak dile getirilmesi ve ertesinde bir programa bağlanması Jdanov'dan sonradır. Jdanov'un sanatı siyasetin güdümüne sokmaktaki gerekçesi, sanatın artık halkın sorunlarını dile getiren işlevsel bir araç haline gelmesidir:

...edebiyat eserinin başkahramanları, canla başla yeni hayatı inşa edenlerdir; yani, erkek ve kadın işçiler, erkek ve kadın kolhozcular, Parti üyeleri, yöneticiler, mühendisler, genç komünistler, genç öncülerdir. Sovyet edebiyatının başlıca tipleri ve esas kahramanları işte bunlardır. Coşkunluk ve kahramanlık tutkusu edebiyatımızı sarmıştır. Edebiyatımız iyimserdir ama bu iyimserlik bilinçsiz bir içgüdü biçiminde değildir. Edebiyatımız özünde iyimserdir, çünkü ilerleyen sınıfın, proletaryanın edebiyatıdır. Sovyet edebiyatının gücü, yeni bir davaya, sosyalist inşa davasına hizmet etmesinden gelmektedir (Jdanov, 1996: 17-18).

Görünürdeki amaç bu olsa da asıl amaç sanatın partinin bir propaganda aracı hâline dönüştürülmek istenmesidir. Sovyet Yazarlar Kongresi'nde alınan kararlarla birlikte sanat ve devlet artık iç içedir. Eleştirel gerçekçiliğin burjuva sınıfını eleştiren ve bunu yaparken zaman zaman olumsuz, karamsar bir havaya bürünmesinin karşısına işçi sınıfının, hayatını ve mücadelesini her zaman olumlu gösteren sosyalist gerçekçilik çıkarılmıştır. Sosyalist gerçekçilik terimi de ilkin burada atılmıştır. Kongrenin başkanlığını Jdanov yapmıştır ama öne sürülen ve alınan kararların çoğunun mimarı Maksim Gorki'dir. Halbuki Marks, sanatçının özgürlüğünden yanadır. Maddi kaygılarla bile yazmasını doğru bulmaz: "Yazar çalışmalarını

hiçbir zaman bir araç olarak görmez. Bu çalışmalar kendi içlerinde birer amaçtır” (Marks, 1968: 316).

Başlangıçta proleteryanın menfaatlerini gütmesi ve devrimi desteklemesi amacıyla iyi niyetli bir uygulama gibi görünen bu kararlar, daha sonra başta Troçki olmak üzere çeşitli sanat ve siyaset adamı tarafından tartışılır. Hatta bu kararlara uymayan pek çok sanatçının başına Stalin zamanında türlü belalar gelecektir. Örneğin doğumu bile devrimden sonra olan Yevgeni Yevtuşenko (1933)’nun şiirlerinin yayımlanmasına ancak Stalin’in ölümünden sonra izin verilmiştir. SSCB’deki Yahudi düşmanlığını *Babi Yar* (1961) eserinde eleştirebilecek gözü peklikteki şair, özellikle 1963’te Paris’te otobiyografik çalışması *Yaşantım*’ı yayımlamasından sonra ülkesinde baskıya uğramıştır. Yine Aleksandr Soljenitsin (1918-2008), Stalin’i eleştirdiği için tutuklanmış ve sekiz yıl ceza kampında kalmıştır. Daha sonra çeşitli defalar hapse giren yazar “persona non grata” ilan edilerek sürgün edilmiştir. Yevtuşenko ve Soljenitsin’in yanına Sergey Yesenin (1895-1925), Joseph Brodsky (1940-1996) vb. pek çok şair ve yazarı eklemek mümkündür. Güdümlü edebiyatın sakıncalarını *Edebiyat ve Devrim* adlı çalışmasında Troçki de dile getirir. Troçki daha yazma aşamasındayken sanat üstündeki sıkıyönetim, vesayet yavaş yavaş başlamıştır. Sonunda o da 1927’den sonra sürgün edilmiştir. Kısacası devrimden sonra pek çok sanatçı devrim lehinde ve hizmetinde yazma noktasında baskıya uğramıştır.

Engels’in güdümlülükteki sınırları çizmesi ve Marks’ın sanatçının özgür olması gerektiğini belirtmesine rağmen uygulama noktasında 1934’ten sonra Sovyet Edebiyatında iktidar, bir kontrol mekanizması olarak sanatın denetçiliğine soyunmuştur. Bundan sonra Sovyet edebiyatının devrim öncesinin başarısına ulaşip ulaşmadığı tartışılabilir. Çünkü siyasetin hegemonyası eleştirel düşüncenin önüne geçmiş ve sanatçıların yaratıcılık kabiliyetini sınırlandırmıştır. Stalin dönemi kültür politikasının gerek teorik gerek ideolojik yapısı bu anlamda sanatı kısırlaştırmıştır. Partinin her yaptığının doğru olduğuna dair güzellemelemler düzelmesi, sanatı her şeyden önce toplumcu gerçekçiliğin ana koşulu olan gerçeklikten ve eleştirelilikten koparmıştır. Yukarıda Jdanov’un sanatın bütün malzemesini proleteryanadan alması gerektiğini söylemesi bile sanatın ne kadar kısıtlandığının ve dar bir alana hapsedildiğinin göstergesidir. Hareket noktası bu olunca daha baştan haksızın eleştirilmesi -ki bu yönetici sınıfsa daha imkânsız bir hal alır-, yeni gerçekliklerin keşfedilmesi gibi sanatın önemli yanları bir kenara bırakılmış olur. İçinde yaşanan toplumsal şartlar “mutlak iyi” kabul edildiği ve gelecekte de “mutlak iyi” belki daha iyi hâle getirilerek ancak hiçbir zaman vazgeçilmeden uygulanacağı için, bunun dışında bir fikre yaşam alanı tanımanın da gereği yoktur.

Jdanov’un kısıtlayıcı tavrının aksine sosyalizmin iki büyük kurucusunun sanatın özgür olması gerektiği şeklinde görüşleri vardır. Edmund Wilson, Marks ve Engels’in güçlü ve seçkin edebiyatı yalnız politik yönsemelerine göre değerlendirmediklerini hatırlatır. Hatta Engels’in “toplumcu romancıları *Tendenz Literatur* (Yönsemli edebiyat)’un tehlikelerine karşı uyarmaktan hiç geri durmadı(ğın)” (Wilson, 1966: 262) hatırlatır. Engels 26 Kasım 1885’te Minna Kautsky (1837-1912)’ye onun romanlarından biri üzerine yazdığı bir mektupta, kadın ve erkek kahramanın kişiliklerinin temsil ettikleri ilkeler içinde eriyip gittiğini söyler.² Aynı şekilde Marks ve Engels’in Ferdinand Lasalle (1825-1864)’nin kritik etmeleri için kendilerine gönderdiği *Franz von Sickingen* manzum tragedyasını yazarın kendi politik çerçevesinden çıkamadığı için eserin kahramanının rolünü yanlış biçtiğini söyleyerek eleştirmeleri de bu çerçevede değerlendirilmelidir. Sonuç olarak Marks ve Engels’in sanatın doktrine edilemeyeceğini ve doğal bir üretimin sonucu olarak ortaya çıkacağına inandıkları söylenebilir.

Eylem adamlığının yanında tıpkı Lenin gibi siyaset ve sanat kuramcısı olarak da karşımıza çıkan Troçki, *Devrim ve Edebiyat* çalışmasında ideoloji ve sanat arasındaki ilişkiyi belirlemeye çalışır. 9 Mayıs 1942’de “Partinin Edebiyat Alanındaki Politikası” konulu tartışmada düşünürün yaptığı konuşma, Marksizm ve bu düşünceyi savunanların ideoloji ve

² “Bu kitabınızla kamu önünde bir yan tutmak, kanularınızı bütün dünyaya bildirmek gerekmesini duydunuz. Ama bana kalırsa yönsem, belirttik bir şekilde formüllemeksizin, konunun ve eylemin içinden doğmalıdır; şair, anlatmakta olduğu çatışmanın geleceği konusunda formülü hazır bir tarihî çözüm yolunu okura sunmakla yükümlü değildir” (Wilson, 1966, 262).

sanat ilişkisini ne şekilde düşündüğünü anlamamızı kolaylaştırır. Bu yazıyı 1967 yılında dilimize kazandıran Ferit Edgü, devrim ve sanat ilişkilerini, yalnız eylem adamları arasında değil, kendisini bu işe adanmış kuramcılar arasında da Troçki kadar açık ve bağınazlıktan uzak ortaya koyan birinin zor bulunacağı inancındadır. Ayrıca yazıyı Fransızcaya çevirenin verdiği bilgiye göre toplantının sonunda Troçki'nin görüşlerinin belli başlı noktaları kabul edilmiştir ve aralarında Pilniak, Essenin, Mandelstan, Babel, Zoçenko, Katayev gibi sanatçıların bulunduğu otuz altı kişilik bir yazar grubu Troçki'nin görüşlerini paylaştıklarına dair bir mektup kaleme almışlardır (Troçki, 1967a: 25). Bu yazarların büyük çoğunluğu bir süre sonra Stalin tedhişine kurban gideceklerdir.

Düşünürün özellikle Dante örneğinde estetiği incelemesi önemlidir. "Dante'nin Divina Commedia'sı benim üstümde bezginlik verici, bunaltıcı bir etki yapabilir; bende kötümserliği, melankoliği körükleyebilir; ya da tersine rahatlatır beni, cesaret, coşkunluk verir... İşte okuyucu ile sanat yapıtı arasındaki ilişki bu noktada kendisini göstermektedir" (Troçki, 1967a: 25) diyen Troçki'nin Dante'yi XIII. yy Floransa'sının burjuva ideolojisinin devam ettiricisi olarak değil de -Ortaçağın başka yapıtlarını yalnızca bir inceleme konusu olarak görürken- onun *İlahi Komedi'sine* sanatsal algının bir kaynağı olarak bakması öncelikle estetiği önemseyişinin göstergesidir. Aynı yazının başında düşünürün, Derjavin'inkilerin de ondan önce yazılmış kavga ve devrim şiirlerinin de edebî olmadıklarını ve sadece siyasal gelişmeye katkıda bulduklarını belirtmesi, sanatın salt fayda sağlamaktan ibaret olmadığına inancını gösterir.

Burjuva edebiyatı konusunda Troçki, günlük yaşama düzeyinde aristokrasi ve burjuvazi ile bu sınıfların sanatçıları arasında hiçbir zaman olmadığı gibi bugün de bir kopuş olmadığını düşünür. Sanatçılar burjuva dünyasında yaşamaktadırlar ve etlerine, kemiklerine kadar sınıflarının telkinleri işlenmiştir. Dolayısıyla yaratış etkinliklerinin bilinçdışı süreçleri bunlardan beslenmiştir. "Bugünkü işçi sınıfı, yeni bir sanatçının günlük yaşamının dışına çıkmadan, gerekli bütün telkinleri alabileceği ve aynı zamanda sanatının bütün ustalıklarını elde edebileceği ideolojik ve kültürel bir ortam ortaya koymuş mudur? Hiç şüphesiz hayır" (Troçki, 1967b: 19). Bir proleter edebiyatının kurulabilmesi için tıpkı burjuvanın iktidarı ele geçirdikten sonra kendi edebiyatını kurması gibi iktidar ele geçirildikten sonra proleterya edebiyatının kurulabileceğini düşünür. İlginç olan şudur ki Troçki tek başına devrimin gerçekleşmesini proleterya edebiyatının kurulması için yeterli görmez: "Eğer yarın öbür gün Almanya'da ya da Avrupa'da bir devrim olacak olsa, proleterya edebiyatının hemen ortaya çıktığını, geliştiğini mi göreceğiz? Hiç şüphesiz hayır. Devrim, sanat alanındaki yaratıcılığı geliştirmekten çok boğacak, ezecektir onu. Çünkü hepimizin yeniden seferber olmamız, silahları kuşanmamız, toplu olarak ayağa kalkmamız gerekecektir. Az önce de dediğim gibi namlular konuşmaya başladığında ilham perileri susar" (Troçki 1967b: 19). Troçki'nin ilham perilerinin susması ile kastettiği Ekim devriminin ilk sonuçlarından birinin edebiyatın ölümü olmasıdır.

Mao Çe Tung (1893-1976), 1942'de Yenan'da yaptığı edebiyat ve devrim üzerine konuşmasında Lenin'in 1905'te edebiyat ve sanatın milyonlarca emekçi için olduğunu söylemesini hatırlatır ve sanatın halkın en geniş kesimi olan işçiler, köylüler ve küçük kent burjuvazisi için yapılanması gerektiğini söyler. Edebiyat ve sanat bu sınıflara yararlı olmak, bunun için ise burjuva alışkanlıklarından kurtulup proleter sınıfın bakış açısını benimsemek zorundadır. Bu anlamda Mao, küçük burjuva bakış açısından yola çıkarak küçük burjuvazinin kendi portresi sayılabilecek yapıtlar meydana getirmesini, işçi ve köylünün yanına yaklaşmamalarını eleştirir. Bir taraftan da işçi ve köylüleri işleseler bile ruh yine küçük burjuva aydınının ruhu kalacağı için çok şey değişmeyecektir. (Mao Çe Tung, 1969: 40). Dolayısıyla Mao'nun sorunu daha temelde aradığı düşünülebilir. Konumuz açısından önemli görüşler içeren bu yazısında düşünür "edebiyat düzeyinin yükseltilmesi mi edebiyatın halka yayılması mı?" tartışmasında birinciyi yadsımamakla beraber hiç kuşkusuz ikincinin yanında yer alır. Ona göre işçi ve köylülere yararlı olacak edebiyatın devrimci bir öze kavuşturulması yoluyla düzeyi yükseltilirken, devrimci öze bezendikten sonra yeniden eski sahibine verilmesi gerekir. Bu nedenle, işçi ve köylülere eğilme işinden önce, onlardan bir şeyler öğrenmek görevi gelir. Ancak böylelikle işçi ve köylülerin kendi kullandıkları ve işlendikten sonra severek kabullenecekleri şeyleri onlara verebiliriz diye düşünür.

Marks'ın, burjuvanın ideolojisini devam ettirmek adına pek çok toplumsal ve psikolojik unsuru kullandığı noktasındaki tespitini biliyoruz. Mao da bu unsurlardan biri olarak bütün sanat ve edebiyat yapıtlarının kaynağını egemen toplum yapısının insan kafasına yansımaları olarak görür. Devrimci sanat ise halkın yaşayışının devrimci yazar ve sanatçıların kafasına yansımalarının ürünüdür. Halkın yaşamı yaratıcı bir sanatçı için biricik kaynaktır. Bu nedenle devrimci edebiyatın çerçevesini çizirken burjuva ideolojisinin ürünü olabilecek eski ya da diğer milletlerin edebiyatlarını değil zamanın ve ülkenin halk yaşantısından elde edilenlerin dönüştürülmesi gerektiğine inanır (Mao Çe Tung, 1969: 42).

Dünya siyasetine yön veren siyasilerin konu hakkındaki görüşlerini belirledikten sonra Batı edebiyatının önemli temsilcilerinin fikirlerine geçilebilir. Siyasi yelpazenin solunda yer alan sanatçıların, sanatın güdümlü olabileceğini savunurken, sağda yer alanların ise güdümlülüğü sanata saygısızlık olarak kabul ettikleri görülecektir.

Jean Paul Sartre *Çağımızın Gerçekleri*'ndeki "Bağımlılık Sanatı Öldürür mü?" yazısına "İnsan bir şeyler söyleyeceğim diye yazar olmaz o bir şeyleri belli bir biçimde söylemek için olur. Üslup elbette yazının değerini yapan şeydir. Ama göze batmamalıdır" diye başlar. Tavrını sanatın toplumsal fayda tarafından yana koyduğunu bildiğimiz düşünür, bağımlılık konusunda çok çarpıcı örnekler de vererek açıklamalara gider. Kendisini ve kendisi gibi yazarları savunmak zorunda kalmasının sebebi, biçimcilerin "bir düşünceye bağlılık yazma sanatına zarar verir" demeleri ve Sartre gibi yazarları şiddetle eleştirmeleridir. Sartre kendisini böyle yazmaya iten sebepleri ortaya koyarken "hiçbir konu önceden edebiyat sanatının dışında sayılamaz" diye başlayarak sanatın malzemesinin sınırlanamayacağına işaret eder: "Cizvitlere çatmaktan daha bağımlı daha sıkıcı bir şey olur mu? Oysa, Pascal bu konudan *Previnciales*'i çıkardı." Dolayısıyla Sartre, meselenin özünü yazarın neyi, nasıl yazacağını bilmesinde bulur. Yazar bu çağda kelebeklerden mi yoksa Yahudilerin durumundan mı söz edecektir? Düşünürü göre bunu bildikten sonra iş, nasıl yazacağına kalır. Çok defa iki iş bir araya gelir ama ona göre iyi yazarlarda hiçbir zaman üslup konudan önce gelmez. Yine Giradoux'un "Bütün mesele üslup bulmakta, düşünce sonradan gelir" sözünü hatırlatan düşünür, onun aldandığını söyler. Tersine, konuları, her zaman kapıları açık meseleler, çağrılar, bekleyişler diye görürsek, sanatın, bir düşünceye bağlanmaktan hiçbir şey kaybetmeyeceği, kazanacağı açıktır. Çarpıcı bir örnek de veren Sartre, "bugün XVII. Yüzyıldaki gibi yazmıyorsak, Racine'in ve Saint-Evrement'un dili lokomotiflerden ve işçi sınıfından söz etmeğe elverişli değil de ondan. Ama biçimciler tutup bize lokomotiflerden söz etmeği yasak edecekmiş, etsinler. Sanat hiçbir zaman biçimcilerden yana olmadı" der. Yazının son paragrafı tam bir özet niteliğindedir:

Mademki bizim için yazmak bir işe girişmektir, madem ki yazarlar birer ölü olmazdan önce yaşayan kimselerdir, madem ki kitaplarımızda haklı olmayı denemek gerekir diyoruz, madem ki çağlar bizi sonradan haksız da görse, önceden kendimizi haksız görmek zorunda değiliz, madem ki, yazarın eserlerinde bütün varlığı ile bağımlı olmasını, kötülüklerini, dertlerini, güçsüzlüklerini öne sürerek iğrenç bir neme gereklilik içinde çalmasını değil, her birimizin yaşarken vardığı bir kararı isteme, bir seçmeye, bir toptan yaşamaya bağlanmasını istiyoruz, meseleyi en başından ele almamız ve kendi kendimize şunu sormamız gerekir: İnsan niçin yazar? (Sartre, 1961: 12)

Sartre'ın biçimci bir yazar olan Samuel Beckett'i değerlendirirken ona hayran olduğunu fakat bu hayranlığın sanat anlayışını değiştirmeyeceğini söylemesi ve "İlk ve önemli iş insanın kurtuluşudur... Açlıktan ölen bir çocuğun yanında *Bulantı* ağır basmaz" (Gerçekler, 1969: 215) demesi bizim için önemli bir ipucudur.

Benzer bir karşı çıkış Plehanov'dan Parnasizmin kurucusu Theophile Gautier'e gelir. Onun "şiir hiçbir şey göstermediği gibi, ayrıca bir şey anlatmaz ve bir dizinin güzelliği uyumunda, ritmindedir" görüşüne karşı "büyük bir yanılgıdır ve asıl bunun tersi doğrudur" (Plehanov, 1968: 325) savını ileri sürer. Plehanov sanatçının düşüncelerini imgelerle, politika yazarınnsa mantıklı kanıtlarla doğruladığı ayrımını yaptıktan sonra sanatçının roman, hikâye vb. yazdıktan sonra kanıtlar kullanması hâlinde sanatçı değil, politika yazarı olacağını düşünür. Apaçık bir gerçek olan bu durum, fikrin bir sanat eserinde önemsiz olduğu anlamına da gelmez. İleri gidip öğretisel içerikten yoksun sanat eseri olamayacağını da savunan düşünür,

biçimi her şeyin üstünde tutan ve içeriğe aldırmayan yazarların bile, eserlerinde şu ya da bu biçimde mutlaka bir fikri dile getirdiklerini söyler. Buna kanıt olarak da şiirsel ürünlerinin öğretisel içeriğiyle ilgilenmeyen Gautier'in, -Raphael'in elinden çıkmış bir resmi ya da çıplak, güzel bir kadını seyredebilmek için- seve seve Fransızlık ve yurttaşlık haklarından vazgeçebileceğini ileri sürmesini gösterir: "Onun biçime aşırı önem verişinin, toplumsal ve siyasal sorunlara yan çizişiyle sınıksız bağlı bulunduğunu yukarıda belirtmiştim. Bu kayıtsızlık, onu bayağılıktan, darlıktan ve kentsoylu törelere körü körüne bağlanmaktan koruduğu oranda eserlerinin değerini artırıyor; ufkunu daralttığı, zamanının ileri fikirlerini kendine mal etmesine engel olduğu oranda da düşürüyordu" (Plehanov, 1968: 328).

Plehanov, George Sand gibi bazı romantiklerin ender de olsa toplumculuğa ilgi duyduğunu ve genel olarak romantiklerin kentsoylu bayağılığıyla savaştıklarını ama toplumsal dönüşümler yapılmasını öngören toplumcu düzenlere karşı olduklarını da belirtir. Ona göre romantikler toplumun yapısına ilişmeden, yalnızca ahlakını, alışkanlıklarını değiştirmek istemektedir. Bu da mümkün değildir. Romantiklerin bu başkaldırısı uygulama alanında son derece verimsiz kalmıştır. Roman kahramanlarının beylik, gerçekdışı tipler oluşu, sanat eserinin değerine hiçbir zaman, hiçbir şey eklememiştir. Romantik eserler, yazarlarının kentsoylu başkaldırmasından çok şey kazanmışlar, ama beri yandan, bu başkaldırının uygulama alanına dökülemeyişinden ötürü de çok şey yitirmişlerdir.

Gerçekçi ya da toplumcu gerçekçi sanatı savunanlar yukarıdaki düşüncelerinden dolayı çok zaman, sanatı bir kenara itmekle, estetiği, biçimi görmezden gelmekle suçlanmışlardır. Durumun böyle olmadığını savunmasını en iyi yapanlardan birisi Bertold Brecht'tir. Brecht, "Biçimcilik Nedir?" yazısında sanatta biçimi ve biçimin geliştirilmemesini önemsemek gerektiğini söylemenin safsatadan başka bir şey olamayacağını dile getirir. Aksine üzerinde önemle durulması taraftarıdır. Biçimsel yeniliklere başvurmaksızın, yazınsal yapıtlar yeni konu ve bakış açılarını yeni seyirci ve okuyucu kitlelerine sunamazlar görüşünü taşır (Brecht, 1997: 175). Bir anlamda iki kutup arasında denge kurma arzusundadır.

Brecht'in vurgulamak istediği, sanatın, yeni çağın sorunlarını anlatırken yeni biçim arayışlarına gitmek zorunda olduğudur. Dolayısıyla sanatçı yeni bir söylem yaratabilmek için arayışlarını tabii olarak estetiğin içinde gerçekleştirecektir. Buna en iyi örneğin de bizzat Brecht'in kendisinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Epik tiyatronun kurucusu böyle bir arayışın içindedir. Diğer taraftan da toplumcu bir yazar olarak eserlerinin estetik olmadığını söylemek haksızlık olur.

Türk Edebiyatında Gündümlü Sanat Tartışmaları

Gündümlü sanat tartışmasının Türk Edebiyatındaki yansımaları da en az Dünya edebiyatındaki kadar kuvvetli olmuştur. Toplumcu gerçekçi sanat anlayışını benimseyen yazarlar güdümlenme konusuna olumlu yaklaşırken muhafazakâr yapılı sanatçı, eleştirmen ya da bilim adamları karşı cephede yer almıştır. Marksist sanatçılara göre sanatçının amacı dünyayı, insanı değiştirmek ve eşitliği, özgürlüğü kurmak adına yazmaktır. Bu nedenle pek çok Marksist sanatçı ve eleştirmene göre aynı amaçları taşıyan Marksist bir partiye bağlanmak normaldir. 1940'lardan sonra her iki cephe fikirlerini dile getirdikleri bir yayın organı (dergi) etrafında kümelenmiş, bir ve güçlü görünme gayretinde olmuşlardır. Burada tartışmaların kronolojik bir dökümünü yapmaktan ziyade -konumuz olan toplumcu gerçekçilerin sanatta güdümlülükten ne anladıkları esas olmak üzere- her iki cepheden belli başlı bazı sanatçıların görüşlerini hatırlamak daha faydalı olacaktır.

Toplumcu Gerçekçi Türk şiirinde örnek alınan iki büyük şair Nâzım Hikmet (1902-1963) kanalıyla Sovyet Vladimir Mayakovski (1893-1930) ve Fransız Louis Aragon (1897-1082)'dur. Aragon'un etkisini İkinci Yeni'ye kadar sürdürdüğü görülür. Aragon, Dünya'da da toplumcu edebiyatın ve Fransa'da sosyalist düşüncenin öncülerindedir. Bu bakımdan Aragon'un toplumcu gerçekçilik üzerine düşüncelerine değinmek son derece lüzumludur.

Prag Söylevi'nde ve İkinci Sovyet Yazarları Kongresi'nde yaptığı konuşmalarda yazarın gerçekçi olmak zorunluluğuna işaret eden Aragon, toplumcu gerçekçiliği kendi başına bir erek olarak görmediğini onu, "sanatımızın olanca gücüyle, nefesi yettiğince katıldığı, okuyucularla, bütün öteki insanlarla paylaştığımız bir ereğe ulaşmanın yöntemi" (Can, 1967: 12) olarak belirlediğini dile getirir.

Kuramcılarının ve Batıdan bir uygulayıcı Aragon'un görüşlerini belirledikten sonra toplumcu gerçekçi Türk şiirinin önde gelen isimlerinin toplumcu gerçekçilik kavramından neyi anladıklarına birkaç örnekle bakabiliriz.

Toplumcu Gerçekçi şiirin öncüsü olarak Nâzım Hikmet'in görüşleri kendinden sonraki şairler için de belirleyici olmuştur. Onun düşünceleri etrafında gelişen bu şiirin önemli temsilcileri, Nâzım Hikmet'in fikirlerinin ve uygulama noktasında şiirlerinin takipçisi olmuşlardır. Dolayısıyla "Toplumcu Gerçekçilik" anlayışları büyük benzerlik içindedir. Cumhuriyet ilke ve inkılâplarının yerleşmesi ve bu ilkelerin yanında Atatürk'e gönülden bağlı olan Attilâ İlhan'dan sonra ise toplumcu şairlerin bazılarında toplumculukla Atatürkçülüğün sentezlendiği görülecektir. Bunlara geçmeden önce Nâzım Hikmet'in görüşlerini bilmek gerekir.

Nâzım Hikmet roman, tiyatro gibi türlerde de eserler veren, bunun yanında çeşitli dergilerde zaman zaman kuramsal nitelikleriyle dikkati çeken yazılar yazan çok yönlü bir yazardır. Ancak çok zaman verimli bir çalışma ortamı bulamayan yazılarının sistematik ve düzenli olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Toplumcu gerçekçilik üzerine görüşlerini de bu yazılardan parça parça çıkarabiliriz.

Küba'da yayımlanan *Revolucion* (Devrim) gazetesinin *Lunes de Revolucion* adlı kitap ekinin 11 Haziran 1961 tarihli sayısında yayımlanan "Türk Ozan Nâzım Hikmet'le Söyleşi" başlıklı yazıda şair, toplumcu gerçekçiliği şöyle tanımlar:

İlkin, sizin toplumcu gerçekçilikten ne anladığınızı bilmek isterim, çünkü benim tanımı soracak olursanız benim görüşüm birçok arkadaşımunkinden de, birçok Marksçı arkadaşımunkinden de farklıdır. Kimi zaman bu toplumcu gerçekçilik sorunu belli durumlarda yalnızca biçime ya da biçeme, üsluba indirgenir olmuştur, oysa bence toplumcu gerçekçilik her şey bir yana içerik sorunudur.

Size bir şey anlatmak istiyorum. Mart'i'yi ve yazın üzerine söylediklerini okuyunca onun bir eleştirmen olduğunu ve toplumcu gerçekçilik kuramcısı olarak bir eleştiri yaptığını düşündüm. Mart'inin yazından beklentisi nedir? Gerçekliği yansıtmamasını, ama yalnızca yansıtmakla kalmayıp gerçeklik üzerinde etkin olmasını, toplumsal yaşamda, bu yaşamın gelişiminde etken bir rol oynamasını bekliyor; kendi bakış açısından bakıyor ancak çok açık seçik ve net bir bakış açısı bu. Bu yüzden, gerçekten de, böylesi bir sanat algısının toplumcu gerçekçi bir algılama olduğunu söylemeliyim (Nâzım Hikmet, 2008: 17-18).

Yazının devamında saydığı nedenlerden dolayı toplumcu gerçekçiliğin Küba'ya hizmet edebileceğini söyleyen şairin, toplumcu gerçekçiliğin de Kübalıların yaptığının da toplumcu bir devrim olduğunu belirlemesi ve toplumcuğun devrime hizmet edebilecek bir anlayış olduğunu belirtmesi, onun için toplumculuğun ne olduğu sorusunun cevabı niteliğindedir.

Charles Dobzynski ile 1958 yılında sanat anlayışı üzerine yaptığı bir konuşmada ise:

Ben yazarların en başta komünist yazarların, yaşamın tanınmasının zorunlu kaynaklarından biri durumuna gelecek bir edebiyat yapımları gerektiğine inanıyorum. Krupskaya'nın, Lenin Üzerine Anılar'ında, Rus Edebiyatının, Lenin için gerçekliği tanıma kaynaklarından biri olduğunu belirttiği bir tümcesini hep anımsarım. Halkım için, başka halklar için, en yenisinden en yüksek yöneticisine kadar partimin tüm üyeleri için, bu erdemi taşıyan şiirler, romanlar, tiyatro oyunları yazmak isterim. Ama, bunun için, doğru olmayı, öz sözle süssüz, belirsizlikten uzak yazmayı, sağ kulağını sol elle göstermeye kalkmamayı bilmek gerek.... Yazarın, sosyalist toplumun kurulmasında halka ve Partiye yardımcı olması gerektiği kanısındayım. Önemli olan, yazarın nasıl yardımcı olabileceğini bilmektir. Her şeyden önce yazarı yetenekli olması önemli; yoksa edebiyata bile hiçbir katkıda bulunamaz. ... Yazarın kuruluş durumunda bulunan bir toplumda ortaya çıkan tüm sorunları, bu toplumun çelişkileri dahil, ele almaktan korkmaması gerektiğine inanıyorum (Nâzım Hikmet, 1987: 133).

ifadelerini kullanır. Bunlar aynı zamanda şairin, "sanatta güdüm" konusundaki düşünceleri için de ipuçları vermektedir.

Nâzım Hikmet'ten sonra toplumcu şiirin en önemli şairlerinden birisi Attilâ İlhan (1925-2005)'dir. Hatta 1950'lerden sonra toplumcu şiiri kuramlaştıran isimdir. Bu konuya toplumculuğun tarihî seyri anlatılırken değinilecektir. Burada bizim için Attilâ İlhan'ın toplumcu gerçekçilik tanımının ne olduğunu belirlemek yeterli olacaktır.

Attilâ İlhan, toplumcu gerçekçiliği en genel anlamda “doğru bir tarih şuuru içinde, toplumca batılı, gerçekçi, aydınlık bir estetik üzerine oturtulmuş, millî bir sanat kurma çabası taşıyan bir yöntem, bir görüş açısı” (İlhan, 2004: 74) olarak değerlendirir. Atatürkçülüğe dayandırır ve özünün bu olduğunu düşünür. Başka bir yazısında ise İlhan, toplumcu gerçekçiliğin belli başlı özelliklerini maddelendirir. Buna göre ilk olarak sosyal realizm, memleketimizin ve milletimizin meselelerini sosyal ve tarihî bir metotla ele alıp en yeni ve en uygun estetik şekiller içerisinde işleyerek yansıtmaya çalışan bir sanat yoludur.

Toplumcu şiirin iki büyük ustasının görüşlerinin yanında birkaç başka şairin görüşlerini de hatırlamak, toplumcu gerçekçiliğin ne şekilde alımlandığı ve uygulanmak istendiğini anlamamız noktasında önem taşır. İki örnekle yetinmeye çalışacağız:

Arif Damar: “Şiir belki de sadece biçimdir, ama çağdaş bilimsel düşünceye varanlar, yeryüzüne, insanlara, yurduna derin, vazgeçilmez bağlarla bağlı olanlar, kendi mutluluğunu, öbür insanlardan ayırmayanlar, nerde olursa olsun, hangi koşullar içinde bulunursa bulunsun bencil yalnızlıklara düşmeyenler, toplumsal gerçekleri yaşamasına geçirenler, kısaca: ‘İssız bir telgrafhane gibi, durmadan sesler alıp sesler verenler, dünyanın memleketin hali düzelmeden gözüne uyku girmeyenler...’” (Damar, 1984: 97).

Ahmet Telli ise sanattan beklentisini şöyle açıklar: “Mızımız, bireyci, kendini sorgulamayan bir şiiri, salt estetik kaygılar adına yücelten anlayışlarla çatışkımız, aslında dünya görüşü alanındadır... Dünya ile uyumsuzluğumuza yön verecek kavgada, bilimi, sanatı ve politikayı temel aldığımızı göre, bunların özünde var olan değiştirme olgusuna işaret etmek bir sanatçının görevi olmalı. Yani sanata böyle bir işlevi ben vermiyorum, kendisi yükleniyor bunu” (Telli, 1985: 4-6).

Toplumcu gerçekçiliğin serüveni üzerinde en çok kalem oynatan yazarlardan biri Ahmet Oktay'dır. Akımın tartışılması gereken üç ana kategorisini, şu başlıklar altında toplar: 1-Öz'ün ve gerçek'in önceliği, 2-Devrimci romantizm ve doğal uzantısı olumlu tip, 3-Partizanlık ya da yan tutarlık (Oktay, 2008: 133).

Buna göre Toplumcu Gerçekçiliğin öz ve gerçek kavramlarına önem vermesinin nedeni Marksist bilgi kuramının yansıtmacı yorumu, yazın'ı bilginin özel biçimi saymasıdır. Bir şiir ya da roman, son kertede nesnel gerçekliğin bilgisini, özünü açığa vuracaktır. Dolayısıyla yazın, belli bir ideolojinin dışavurumu olmaktadır (Oktay, 2008: 133). İkinci ve üçüncü maddeler birinci maddenin doğal sonucudur. Sanat ideolojinin dışavurumu olarak sabitlendikten sonra, onun erdemleştirilmek istenen ideolojinin aracı olarak kullanılması ve buna göre yapılandırılmasından normal bir şey yoktur. Zaten olumlu tipin yaratılması da mutlak doğru olan düzenin ne kadar iyi insanlar yarattığına işaret etmek içindir.

Siyasal tavır, yazarın niyeti ya da inancı olarak kaldığında ne siyasal olabilir ne yazınsal. Toplumun genel hareketliliği içinde, yani sınıfların ve sınıf bireylerinin birbirleriyle ilişkileri içinde belirlenebilen ve bu ilişkilerin yönlendirdiği doğrultuyu imgeleyebilen, doğrudan metnin öğelerinden eklemlenmesinden türeyen ve ancak bu eklemlenmede sınanabilen bir siyasal tavidir önemli olan. Roman kişilerine dışarıdan bilinç aşılama çalışmak, yazınsal düzeye değil siyasal düzeye ilişkin bir sorundur da ondan... (Oktay, 2008: 132).

Yukarıdaki görüşlerinde ve kitabının genelinde Oktay, toplumcu gerçekçiliğin “gerçek”in keşfi ve yansıtılması noktasında ön koşullanmasından dolayı yanılığında olduğunu dile getirir. Aslında burada olağandışı bir durum söz konusu değildir. Toplumcu gerçekçilik, her şeyden önce sosyalizmin resmî bakış açısını yansıtır ve diğer tüm ideolojiler gibi sanatı kendisi için aracı olarak kullanır. Bir başka deyişle hastalık sadece toplumculuğa ait değil siyasal söylemi olan tüm edebiyat biçimleri içindir. Yakından bakıldığında İslamcı edebiyatın da milliyetçi edebiyatın da aynı yanılığında olduğu görülecektir. Örneğin olumlu tip sadece sosyalist yazında değil, güdümlü bütün yazınlarda görülebilir.

Ahmet Oktay'la birlikte toplumcu gerçekçilik üzerine en çok düşünenlerden birisi Aziz Çalışlar olmuştur. Ahmet Oktay'ın özellikle toplumsalculuğun aşılması gerektiği gibi fikirlerine karşı çıkan Çalışlar, 1985 senesinde *Varlık Dergisi*'nde seri olarak yayımladığı yazılarda hem toplumsalculuk üzerine görüşlerini dile getirmiş hem de Ahmet Oktay'ın yanıldığı noktalar üzerine durmuştur. Bu yazılarda Çalışlar, toplumcu gerçekçiliğin her şeyden önce sanatsal bir yaratım, yöntem ve doğrultu olduğunu belirler: "Toplumcu gerçekçilik devrimsel gelişmesi içinde ele alınan gerçekliğin doğru ve tarihsel bakımdan somut olarak yansıtılmasını öngören bir sanat yöntemidir" (Çalışlar, 1985a: 4).

Aziz Çalışlar bu konuda Ahmet Oktay'la aynı düşünmez. 1934'ten sonra, "gerçekçiliğin devrimsel gelişimi içinde gerçeğe uygun, tarihsel olarak somut yansıtılışı, toplumcu gerçekçilik yönteminin felsefi-estetiksel temel ilkelerini oluşturur, yoksa onun sanatsal biçimlendirme araçlarının ne olduğunu sınırlamaz" der. Çalışlar, bu ilkelerin sanatsal anlatım araçlarıyla özdeş tutulması ya da toplumcu gerçekçi sanat yönteminin kendi bileşenlerinden yalnızca birine indirgenmesinin tarihte dogmatizme yol açtığı kadar, ona karşıtlık içinde revizyonizme de yol açtığını, toplumcu gerçekçiliğin bu kendi yanlarından biriyle özdeş gibi görülmesi yanlış sonucunu doğurduğunu düşünür (Çalışlar, 1985a: 5). Ayrıca Çalışlar, toplumcu gerçekçiliğin Ahmet Oktay'ın ve diğer pek çok edebiyat tarihçisinin düşündüğünün aksine dışarıdan değil içeriden koşullandığını, kuramın toplumcu yönetimin iktidara gelmesinden çok daha önce ortaya çıkmış olduğunu belirtir (Çalışlar, 1985b,:3).

Bu konu üzerinde en çok düşüncelerini dile getirenlerden birisi toplumcu yayınların ve çevirilerin sıklıkla rastlandığı dergilerden biri olan *Yeni Dergi*'deki yazıları ile dikkati çeken Ayhan Gerçeker'dir. Toplumcu gerçekçi kuramın sanatta güdümlülük noktasında neyi öngördüğünü net bir şekilde dile getirir:

Sanatçı toplumsal durumu kendisi yaratmaz ya da yaşayacağı toplumu kendisi seçmez. Bu yüzden niceliksel durum onun dışında oluşur, bu durumu değiştirmek gelmez içinden. Fuzuli'ye neden proleteriyadan söz açmadığını sormak gülünçtür şüphesiz. Ama iç diyalektiğin, dış diyalektiğe, yani bilginin, sanatçının öz isteğinin algıya etkisi sırasında sanatçı bir sorumluluk yüklenir. İstemese de yüklenir bu sorumluluğu. Ve bizim de sanatçıyı bu noktada eleştirmek, açık söyleyelim ondan hesap sormak hakkımızdır. Bazı kişilerin bu hesap sormak sözünü nasıl karşılayacaklarını biliyorum. Ama sanatı tek başına, anlamsız bir şey gibi değil de bir bütün olan insani eylemin bir parçası, insani emeğin bir ürünü olarak, gerçekte olduğu gibi görürsek hesap sormanın nedenini anlarız (Gerçeker, 1970: 102).

Gerçeker, toplumsal sorunları ve bunlar içinde hayati önemde olan çalışma koşulları, açlık vs. gibi konuları daha fazla önemsedığı için, kadınların göz boyalarını güzelleştirecek bilim adamını da toplumdan kopuk sanatçıyı da uğraştıkları bilim ve sanat da olsa sorumluluktan kaçtıkları için eleştirir.

Türk edebiyatında bu yöndeki tartışmaları değerlendirmeye çalışan Ayhan Gerçeker, bir toplumdaki niceliksel birikimlerin niteliksel değişime uğrayıp bilgiye dönüştüğünü hatırlattıktan sonra niteliksel değişimin sanatçıya belli bir inanç, belli bir görüş açısı kazandırdığını ve sanatçının bu inanca bağlandığını belirtir. Ona göre Türkiye'de ideolojik olmadığını düşünen yazarlara göre sadece Marksistler güdümlüdür. Onlara göre yazar "sex contains all" veya "güzellik her şeyi içerir" gibi şeyleri savunursa bağımsızdır: "Yani bağlanma eşittir Marksizm. Bu garip görüş onlara hemen şunu söyletir: 'Ama partiye bağlanırsanız olmaz' Ne demek partiye bağlanmak, niye korkulur partiye bağlanmaktan? Sanatçı belli bir görüş açısına bağlıdır, kişilere partilere değil; ama bir parti de aynı görüş açısını yansıtıyorsa sanatçı zorunlu olarak aynı paralele düşer partiyle. Bundan korkması kaçınması için hangi neden var ortada?" (Gerçeker, 1970: 102). Gerçekte sanatçının bağımsızlığı için daha parti yokken ortada olan Nâzım Hikmet'i örnek gösterir ve partilerin kapatılabileceği, susturulabileceği ama sanatçıların susturulamayacağını düşünür. Belki de böyle olmasını ister. Çünkü tarihin çeşitli dönemlerinde pek çok sanatçı susmuştur.

Necdet Eryugur da *Yeni Dergi* ile benzer siyasi anlayışa sahip *Yeni Ufuklar Dergisi*'nden güdümlülük tartışmalarına katılan bir diğer isimdir. O da Yaşar Nabi Nayır'ın uzun süredir

Varlık'taki yazılarında güdümlülük konusunda yazmasına ve sanatçıları güdümlü olmakla suçlamasına karşı çıkar. Bir memleket aydınını, yazdığı yazıdan, o yazıyı işleyiş yönü ve şeklinden, düşüncesinden yana güdümlülükle damgalayanları en azından ayıplarım diyen Eruygur, bu ülkenin aydınını da sanatçısını da eleştirmecisini de vatan ve memleketini seven kişiler olarak tanımlar. Yaşar Nabi'ninse güdümlükten komünizm, sosyalizm, faşizm, irtica gibi her türlü ideolojiye bağlı kişileri kastettiğini ve güdümlü sanatçı da sanat değeri taşıyan bir eser verirse onu da alkışlarım dediğini hatırlatır. Bu durumda da esas olan sanatsa sorunun ne olduğunu anlamadığını söyler. Yaşar Nabi'nin ve genel olarak eleştirmenlerin özellikle güdümlü olarak gördüğü kesimse Eruygur'a göre sosyalist ve komünistlerdir: "Bir sanat eseri iyi veya kötüdür. Beğenirsen alkışlar, beğenmezsen yerersin. Eleştirmecinin ödevi bu kadardır ve burada biter. Gerçek kıymeti zaman ortaya çıkarır. Herhangi bir kişinin iyi veya kötü bir niyetle söylediği (güdümlü yazardır) sözü, bu memlekette, bal gibi (komünist yazardır) anlamına gelir" (Eruygur, 1956: 332-333). İlginç bir anısını da anlatan yazar kendisine Anadolu'da Orhan Veli ve Sait Faik için komünisttir dedikleri zaman dona kaldığını söyler. Bu kanının da ekilen tohumların ürünü olduğu kanaatinde. Sait Faik'i de Orhan Veli'yi de yakından tanıyan biri olarak komünizmle uzak yakın bir ilgilerinin olmadığını ekledikten sonra kötü niyetli birkaç kişinin yaydıkları bu inancın hâlâ yaşamakta olduğunu söyler. Son söz olarak da "sanatçı özgür kişidir. Gerekirse memleketin sosyal dertlerini eserinde canlandırır, dile getirir" (Eruygur, 1956: 332-333) der.

Hüsamettin Bozok 1954 yılında *Yeditepe Dergisi*'ne verdiği bir mülakatta güdümlü sanat kavramına büsbütün karşı çıkar. Baştan güdümlü sanat diye bir şey tanımadığını söyleyerek fikirlerini dile getirmeye başlayan yazar, ısmarlama estetik olamayacağını düşünür. Bir ressamı şu konuyu yaz, şu renkleri kullanarak şöyle bir desen kadrosu içinde bize vereceksin diye zorlamak olmaz. Bir romancıya da belirli düşünceleri savunmak için yazacaksın, tiplerin şunlardır, vaka şu çerçevede geçecek demeye kalkarsak yazarın işine karışmış oluruz diyerek doğru bir tespit yapar. Bozok'un esas belirtmek istediği şey ise yazarın doğal bir tavır olarak toplumdaki bahsetmesi ve toplumun yanında olmasıdır. Güdümlü sanat tartışmasını alevlendirenler sanatçının belli bir çevrede, belli bir toplumun parçası olarak toplum hayatının ileriye akışında konuşulmasını istemeyen sanat için sanat taraftarlarıdır (Bozok, 1954a: 1-3).

Bozok'un 1954 yılında *Yeditepe Dergisi*'ne verdiği bu mülakatla aynı sayfaları paylaşan bir diğer yazı Can Yücel'e aittir. İki yazı arasında konuya yaklaşım açısından pek fark olmamakla birlikte söylem açısından büyük fark vardır. Keskin dilli şair Can Yücel, Bozok kadar yumuşak değildir. "Güdümlü Değil Gönüllü" adlı yazısının henüz başında "güdümlü" sözcüğünü "edebiyat piyasasına yeni düşen yosma" olarak niteleyen Yücel'in başlığıyla işaret etmek istediği, şair ve yazarların herhangi bir güç karşısında zorunlu olarak değil inandıkları dava uğruna gönüllü olarak yazdıkları şeklindedir. Başlangıçta toplumcu rejimlerde devlet eliyle güdülen sanat anlamında kullanıldığını belirttiği "güdümlü sanat" teriminin daha sonra içinin boşaltılarak özellikle toplumsal konulardan eleştirel bir dille bahseden ve özellikle de sosyalist fikirlere angaje olmuş yazarlar için kullanıldığını ifade eder. Eğer bu mantıkla düşünülecek olursa Yücel'e göre François Mauriac ya da Paul Claudel Katolikliğe, Priestley de İngiliz İşçi Partisi'ne üye diye ilk ikisinin kilise büyüklerinin "dürtüklemesi" ile sonuncununsa parti buyruğu ile eserler verdiğini ileri sürmemiz gerekir. Fakat durum böyle değildir. Bu insanları birbirinden değerli sanat eserleri yaratmaya güden şey devlet zoru ya da politik kaygı değildir. Yazarlar eserlerinde bir hayat çeşidinin, daha doğru bir insan örneğinin, daha özlenir bir şey olduğunu gösteriyor ve inançlarını savunuyorlarsa bu herhangi bir gücün gütmesiyle değil sanatçı olarak topluma, insanlığa karşı olan sorumluluklarından dolaydır: "Bizim anlamamız gereken şey, sağ uçtan sol uca kadar türlü politik eğilimlere katılmış böyle sanatçıların yaptığı sanata bir ad vermek gerekiyorsa, bu sanat Güdümlü değil, Gönüllü bir sanattır" (Yücel, 1954: 1-3).

Güdümlü-güdümsüz sanat tartışmalarının devam etmesi üzerine Hüsamettin Bozok aynı derginin 15 Kasım 1954 tarihli 73. sayısında yeniden "Gene Güdümlü Sanata Karşı" yazısını kaleme alır. Özellikle *Varlık*'ın 1 Kasım 1954 tarihli sayısında Yaşar Nabi'nin Bozok'un önceki yazılarını (Bozok "hücum etmesi" kelimesini kullanır, Yaşar Nabi ise "savunma") eleştirmesi tartışmayı alevlendirmiştir. Bozok bu tartışmada son noktayı kendi sanat anlayışının

toplumcu bir sanat anlayışı olduğunu söyledikten sonra şöyle koyar: “Sanatçının kötü politika oyunlarına kapılmadan, içinde bulunduğu toplumun ana meseleleriyle, davalarıyla yoğrulmasını ve bunu eserine aksettirmesini beklerim” (Bozok, 1954b: 1-3).

Yukarıdaki isimlerin görüşleri dikkate alındığında toplumcu gerçekçilerin, özellikle de Türk Edebiyatındaki temsilcilerinin “güdümlü sanat”tan ne anladıkları aşağı yukarı belli olmaktadır. Onların *Sovyet Yazarlar Birliği*’nin doktrinlerine tamı tamına uymak ya da onları savunmak gibi bir dertlerinin olmadığı açıktır. Sadece topluma dair sorunları Marksist bakış açısıyla ele almak doğal bir davranış olarak düşünülmektedir. SSCB’nin ilk dönemlerindeki bazı eleştirmen ve yazarlar dışında hemen tüm sanatçılar –hatta sonradan Gorki bile- yazarın bağımsız olması gerektiğinde hem fikirdir.

Muhafazakâr, milliyetçi ya da en genel anlamda siyasi yelpazenin sağında yer alan edebiyatçılarsa güdümlülük konusunu toplumcularınki gibi doğal bir refleks olarak görmez. 1940’lardan sonra sosyalist fikirlere yakın duran yukarıda belli başlılarını andığımız dergilerin karşısında onların savunduğu değerlere tamı tamına karşı olan dergiler de belirmeye başlar. Bu dergilerin çoğu geleneksel edebi ve kültürel değerleri muhafaza konusunda hassasiyet sahibidir. Türk milletinin ilerlemeyi geleneksel değerleri bir kenara bırakmadan, kendi iç dinamiklerini harekete geçirerek başarabilecekleri kanaatini taşırlar. Edebiyat da bu yönde yapılanacaktır.³ Başta komünizm ve sosyalizm olmak üzere Türk kültür yapısını bozacaklarını düşündükleri akımlara karşı durmuşlardır. Bu dergilerin en önemlilerinden biri olan *Hisar*’da başta Mehmet Çınarlı olmak üzere, İlhan Geçer, Munis Faik Ozansoy, Mehmet Kaplan, Yılmaz Aybar, Necmettin Hacıminoğlu gibi isimler sosyalist düşünceler ve toplumcu gerçekçi edebiyat karşısında katı bir cephe oluşturmuşlardır.⁴ Bu isimler içinde hemen her bir iki sayıda bu konuyla ilgili yazılar yazan Mehmet Çınarlı dikkati çeker. Güdümlü sanat konusunda bu edebiyatçıların bazılarının fikirlerini anmak gerekir.

Birçok yazı ve kitaplarıyla sosyalist düşünceler ve bunun yansıması olarak toplumcu gerçekçi edebiyat karşısında oluşan cephenin lideri durumundaki isimlerden biri Mehmet Kaplan’dır. Kaplan, önce Dünya’nın ve Türkiye’nin 1960’larda bir ideoloji savaşının içinde olduğunu söyler. Dünya tarihini dinlerin belirlediği ama artık ideolojilerin dinlerin yerini aldığını düşünür. Buna göre Marksizm ilim ve teknik çağına uygun bir dindir. Yeryüzünde cenneti kurma vaadi veren bu din hak, insanlık, eşitlik, merhamet gibi sarhoş edici duygularla modern insanın aklını tatmin edebilmektedir. Fakir bir ailenin çocuğu olmamasına rağmen “yayan yapıldak” Rusya’ya gidip “Stalin’in uşağı” olan Nâzım Hikmet’i bunları yapmaya zorlayan maddi değil, manevi, psikolojik amillerdir. Fakir okuryazar bir genç için komünist olmak büyük bir tesellidir (Kaplan, 1966: 5).

Yukarıdaki düşünceleri göz önünde bulundurulursa Mehmet Kaplan’ın sosyalistlerin davalarına çok derinden bağlı oldukları sonucu çıkarılabilir. Zaten yazının devamında aynı coşkuyu milliyetçi-muhafazakârların da göstermesi gerektiğini belirtir. Makalenin “güdümlü sanat”ın açılmanması konusundaki önemi Kaplan’ın Marksistler için propagandanın yerini belirlemesinde yatar. “Marksist felsefede ‘şuur’, bir gölge-hadisedir. Asıl olan ‘madde’dir. Böyle olmakla beraber onlar, tatbikatta ideolojiye ön planda yer veriyorlar. Bu onların tezinin yanlış olduğunu gösterse de onlar, tesirini açıkça gördükleri propagandaya dört elle sarılıyorlar. Bir Marksist için Marks’ın gösterdiği yoldan sapmak, tıpkı dinlerde olduğu gibi en büyük küfürdür. Marksist memleketlerde partinin ideolojisinden farklı düşünenler ya hapse atılır ya öldürülür. Bunun ortaçağ engizisyonlarından hiçbir farkı yoktur. Marksizm dinlerden çok daha koyu mutaasıptır. O, cazibesinin büyük bir kısmını bu taassuptan alıyor” (Kaplan, 1966: 5) diyen Kaplan, manevi köleliğin bazı insanları, çok rahatsız eden iç buhranlardan kurtardığını

³ “Din duygusunu incitmeden softalıkla savaş imkânsız değildir. Faydalı veya zararsız geleneklerimize dokunmadan, taassubu yenmenin yolu bulunabilir. Bayağı veya iğrenç olmadan bir takım gerçeklerin dile getirilmesine engel yoktur. Ne yazık ki kendilerine toplumcu diyen yazarlarımızın çoğu inceliklere kulak asmıyor, bakılması gereken bağlara makas yerine balta ile giriyorlar. Yaptıkları iş, budamak değil, köklemektir”(Çınarlı, 1966: 5).

⁴ *Hisar Dergisi*’nin son sayısı olan Aralık 1980’de çıkan 277. sayısında Mehmet Çınarlı “Hoşça Kalın” isimli bir veda yazısı yazar. Yazıda derginin misyonunu şöyle belirler: “Hisar’ın savaşı, yabancı kopyası olmayan, geleneklerinden bağlarını koparmayan, politik ve ideolojik baskılara boyun eğmeyen bir sanatı, halkın konuştuğu dille konuşan bir edebiyatı koruyup geliştirme savaşı idi”(Çınarlı, 1980: 7)

belirtmek bir anlamda "güdümlü" edebiyatın psikolojik nedenlerini belirlemeye çalışır. Çünkü ona göre "Marksist bir militandır". "Fikri uğruna savaşan insandır". Dolayısıyla sanatçı, sanatı vasıtasıyla da bir propaganda yapmaktadır.

Mehmet Çınarlı da pek çok yazısında Türk şiiri özelinde sanat ve ideolojinin ayrılamamasını eleştirmiştir. Garip şiirinin kötü örneklerine bir tepki ve geleneğe dönüş nüvesinde ortaya çıkan Hisar akımının en etkin temsilcisi olan Çınarlı, gerek Garip'in gerek başlangıç dönemindeki apolitik tutumundan sıyrıldıktan sonra yavaş yavaş toplumsal konulara yönelen II. Yeni'nin sanatı ideolojiye, özellikle de Marksizme alet ettiklerini düşünür. Ona göre şiiri çiğ bir realizme sürükleyenler günlük dert ve sıkıntılarının basit birer bilançosu haline getirenler, memleket sanatından çok Marksizme hizmet etmiştir (Çınarlı, 1968). Bir başka yazısında güdümlü sanat konusuna metaforik bir şekilde yaklaşır. Sanatçının boynuna davul takıp, hoşlarına giden nakaratı çaldıranlar olduğunu düşünen Çınarlı, köle ve kukla olmaktan kurtulamayan sanatçının gerçek bir sanat eseri yaratamayacağı fikrindedir. "Partisine, ideolojisine bir hizmette bulunmuş olsa dahi, sanat alanındaki boşluğu doldurmaktan, sanatseverlerin özlemine gidermekten uzak kalır" (Çınarlı, 1972: 7-8).

Necmettin Hacıeminoğlu komünizmi toptancı bir ideoloji olarak düşünür ve o günün az gelişmiş ülkelerinde, çeşitli sanat dallarına mensup sanatçıların bütün ilham, irade, muhayyile, zevk ve düşüncelerini, komünizm ideolojisinin yıkıcı emellerinin emrine verdiklerine inanır. "Tamamen onun düdüğünü çalmaktadırlar" diyerek aslında onların sahte sanatçılar olduğu sonucuna ulaşır. Bunu temellendirdiği düşünce ise sanatın tabiatı icabı her şeyden çok hürriyet isteyen bir saha olmasıdır. "Alabildiğine hürriyet, kayıtsız, şartsız hürriyet isteyen bir saha. O kadar ki, asırlar boyu her sahaya hükmeden, her şeyi idare eden akıl prensipleri, akıl ölçüleri sanat sahasına girememiştir. Onu sınırları içine alamamıştır. Sanatçının duyma, düşünme, yaratma ve taşma hürriyetine dokunamamıştır. İradesine, ilhamına ve muhayyilesine müdahale edememiştir" (Hacıeminoğlu, 1967: 8). En ağır tespiti ise bugünün sosyalist yazarlarını "sanatın harimine sokulmuş birer ideoloji casusu" olarak görmesidir.

Sosyalist düşünceler ve güdümlü sanat karşısında söylemini en sertleştiren yazarlarından bir tanesi Yılmaz Aybar'dır. Hemen her yazısında bu edebiyat anlayışına karşı bir şeyler söylemiştir. Bu yazıların en önemlilerinden birisi Asım Bezirci'nin Nisan 1979 tarihli *Tartışma* dergisinde edebiyatı bir propaganda aracı olarak gördüğünü belirtmesinin üzerine kaleme alınmıştır. Bu yazıda yazar edebiyatı propaganda aracı olarak görenleri, -karşı fikirleri savunanların eserlerini edebiyat olmamakla suçladıkları için- ikiyüzlü olarak görür: "Propaganda nalıncı keseri gibi ille de hep kendilerine yontarsa mı edebiyattır? Ak kâğıt üzerindeki kara satırlara edebiyat dedirtecek daha dürüst daha tarafsız (kendilerinin deyimiyile nesnel) bir ölçü yok mudur dünyada?" (Aybar, 1979: 8).

Nejat Muallimoğlu ise "Komünist Dünyasında Sanat" başlıklı yazısında toplumcu gerçekçilerin nasıl güdümlendikleri sorusunun sosyolojik ve siyasi temellerini arar. Ona göre sanatı propaganda haline getirme işinde komünistler, Nazilerden çok şey öğrenmiştir. Rusya'da sosyalist realizmin meyvelerinin istihsal edilmesi için ana prensibin sanat ve edebiyatın her dalında "partiinst" (Ben kendime sorarım: Parti ne istiyor?" ve "paradnost" (Kendime sorarım: Halk ne istiyor?" olduğuna inanır (Muallimoğlu, 1980: 8). Sabahattin Engin ise daha ileri giderek sosyalistler için sanatın tek ontolojik sebebinin toplumu daha sol bir rejime yöneltmek ödevi olduğu savını ortaya atar (Engin, 1971: 11).

Her iki cepheden de örnekleri artırmak mümkündür. Ancak aşağı yukarı benzer fikrî daire içinde kaldıkları için örneklerin çoğaltılmasına daha fazla gerek görülmemektedir. Elbette unutulmaması gereken dergi sayfalarında binlercesine rastlanan bu tipten yazıların tartışmanın ne denli büyük olduğunu gösterdiği.

Sonuç

Sanatta güdümlülük meselesi "sanat ve ideoloji" ilişkisinin doğal bir uzantısı olduğu için bu denli tartışma konusu olagelmıştır. Toplumcu olmak ya da toplumsal konuları her yönüyle işlemek "güdümlü" yakıştırmaları için yeterli değildir. "Güdümlü sanatçı" ifadesi özellikle sosyalist sanatçılar için muhafazakâr görüş tarafından kullanılan bir ifadedir. Siyasi yelpazenin sol dışında kalan fraksiyonlarının genellikle ideolojik olmakla suçlanmadığı

görülmür. GÜdümlü sanatçı olmakla suçlananlar sol görüşlü, suçlayanlarsa sağ görüşlülerdir. Türk edebiyatında da sıklıkla şahit olduğumuz gibi "ideolojik" suçlamasına maruz kalan yazarlar da böyle bir ideolojik kimliğe sahiptir. Edebiyatımızda bu tartışmaların Nâzım Hikmet'le alevlenmesi de başlı başına bir gösterge olabilir. Buna göre güdümlü, sol görüşlü sanatçılar muhafazakârlar için komünizmin, bir partinin ya da Sovyetler Birliğinin savunuculuğunu, sözcülüğünü yapar. Bu anlamda sosyalizm dışında herhangi bir ideolojiyi eserlerine yansıtan sanatçılar için bu terim pek kullanılmamıştır. Elbette bunda Sovyet Yazarlar Birliği'nin sanatçının belirli bir çerçeve içinde sanat yapmasını salık vermesinin ve ilk kez burada sanatın siyasete katkı yapmak zorunda olduğunun doktrine edilmesinin payı büyüktür.

KAYNAKÇA

- ALTHUSSER, Louis (2003), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (Çev.: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları).
- AYBAR, Yılmaz (1979), "Edebiyat ve Propaganda", *Hisar*, S. 260, s.8
- BOZOK, Hüsamet (1954a), "Güdümlü Sanat Saçmalığına Karşı", *Yeditepe*, S. 70, s.1-3.
- BOZOK, Hüsamet (1954b), "Gene Güdümlü Sanata Karşı", *Yeditepe*, S. 73, s.1-3.
- BRECHT, Bertold (1997), *Sanat Üzerine Yazılar*, (Çeviren: Kâmuran Şipal), İstanbul: Cem Yayınevi.
- CAN, Ayhan (1967), "Aragon'un Söyledikleri", *Dost*, S. 34.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1985a), "Maddeci Estetik ve Sanat Kuramı ile Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru Bakış- I", *Varlık*, S. 929, s. 3-8.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1985b), "Maddeci Estetik ve Sanat Kuramı ile Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru Bakış- II", *Varlık*, S. 930, s. 3-12.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1985c), "Maddeci Estetik ve Sanat Kuramı ile Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru Bakış- III", *Varlık*, S. 931, s. 3-11.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1985d), "Maddeci Estetik ve Sanat Kuramı ile Toplumcu Gerçekçiliğe Doğru Bakış", *Varlık*, S. 932, s. 3-9.
- ÇERNİŞEVSKİ, Nikolay Gavriloviç (1968), "Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler", (Çev.: Bertan Onaran), *Yeni Dergi*, S. 44, s. 318-324.
- ÇINARLI, Mehmet (1966), "Toplumcu Edebiyatın Topluma Faydası", *Hisar*, 25, s. 5-6.
- ÇINARLI, Mehmet (1972), "Şikâyete Hakkı Olmayanlar", *Hisar*, S. 152, s.7-8.
- ÇINARLI, Mehmet (1980), "Hoşça Kalın", *Hisar*, 277, s. 7.
- DAMAR, Arif (1984), "Kırkıncı Sanat Yılında Arif Damar'la Söyleşi", (Konuşan: Bedirhan Toprak", *Varlık*, S. 916, s-8-9.
- ENGİN, Sabahattin (1971), "Sanat Ne İçindir", *Hisar*, S. 86, s.11-12.
- ERUYGUR, Necdet (1956), "Güdümlülük Konusu", *Yeni Ufuklar*, S. 29, s.32-37.
- FISCHER, Ernst (1966), "Sanat ve Sınıflı Toplum", (Çev.: Cevat Çapan), *Yeni Ufuklar*, S. 166, 19-30.
- FISCHER, Ernst (1967a), "Sanat ve Kapitalizm", (Çev.: Alaattin Bilgi), *Dost*, S. 28, s. 3-7, 31.
- FISCHER, Ernst (1967b), "Sanat ve Kapitalizm", (Çev.: Alaattin Bilgi), *Dost*, S. 29, s. 3-6.
- FROLOV, İvan (1997), *Felsefe Sözlüğü*, (Çev.: Aziz Çalışlar), İstanbul: Cem Yayınevi.
- GERÇEKER, Ayhan (1969), "Sanatın Özü ve Ereği", *Yeni Dergi*, S. 60, s. 211-221.
- GERÇEKER, Ayhan (1970), "Sanat-Toplum-Diyalektik", *Yeni Dergi*, S. 65, s.99-103.
- HACIEMİNOĞLU, M. Necmettin (1967), "Sanat ve İdeoloji", *Hisar*, S. 43, s. 8.
- İLHAN, Attila (2004), *İkinci Yeni Savaşı*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002), "Yeni Toplumsal Edebiyat: İdeolojiden Söyleme", *Hürriyet Gösteri*, S. 243, s.22-27.
- KAPLAN, Mehmet (1966), "Antitez", *Hisar*, 33, Eylül.
- KAZGAN, Gülten (1967), "İktisat ve İdeoloji", *Yeni Ufuklar*, S. 178, s. 3-8.
- KULA, Onur Bilge (2009), *Marksist ideoloji ve Edebiyat*, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Mao Çe Tung (1969), "Sanat, Edebiyat ve Halk", *Yeni Ufuklar*, (Çev.: Cengiz Arslantepe), S. 210, s. 40-42.
- MARKS, Karl (1967), "İktisat Ahlakı", (Çev.: İsa Öztürk), *Yeni Ufuklar*, S. 182, s. 20-22.
- MARX, Karl; Engels Friedrich (1968), "Sanat ve Edebiyat", (Çev.: Murat Belge, İsmet Elgün), *Yeni Dergi*, S. 44.
- MARKS, Karl-ENGELS Friedrich (2011), *Alman İdeolojisi (Feurbach)*, Ankara: Alter Yayıncılık.
- MUALLİMOĞLU, Nejat (1980), "Komünist Dünyasında Sanat", *Hisar*, S. 271, s. 8-10.
- Nâzım Hikmet (1987), *Yazılar*, 2, İstanbul: Adam Yayınları.
- Nâzım Hikmet (2008), "Kübalı Sanatçılarla Söyleşi", (Çev.: Ayşe Nihal Akbulut), *Sözcükler*, S. 14
- OKTAY, Ahmet (2008), *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, İstanbul: İthaki Yay.
- TİMUÇİN, Afşar (1986), "Gerçekçi Sanat ve Toplumcu Gerçekçi Sanat", *Varlık*, S. 947, s. 5-6.
- PLEHANOV, Georgi (1968), "Sanat ve Toplum", (Çev.: Bertan Onaran), *Yeni Dergi*, S. 44, s. 325-330.
- POPPER, Karl (1994), *Açık Toplum ve Düşmanları Cilt I*, (Çev.: Mete Tunçay), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SARTRE, J.Paul (1961), "Bağımlılık Sanatı Öldürür mü?", *Yeni Ufuklar*, (Çev.: S.E.-V.G.), S. 109, s. 11-12.
- SEZGİN, Erkut (1976), "Bilimsel Düşünce ve İdeoloji", *Yeni Ufuklar*, S. 269, s.23-40.
- TELLİ, Ahmet (1985), "Bir Kavga Sanatı, Bir Yaşam Tarzı Olarak Şiir", (Konuşan: Mustafa Sercan), *Varlık*, S. 939, s. 4-6.
- TROÇKİ, Leon (1967a), "Devrim ve Sanatçılar", *Yeni Ufuklar*, S. 186, s. 25-32.
- TROÇKİ, Leon (1967b), "Devrim ve Sanatçılar II", *Yeni Ufuklar*, S. 187, s. 17-23.
- WILSON, Edmund (1966), "Marxçılık ve Edebiyat", (Çev.: Murat Belge), *Yeni Dergi*, S. 25, s. 261-272.
- YÜCEL, Can (1954), "Güdümlü Değil Gönüllü", *Yeditepe*, S. 70, s.1.