

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları

Murat KACIROĞLU *

ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, I/2, Temmuz 2016, Sayfa: 27-71

ÖZET

Marksist estetiğin ikinci devresi Toplumcu-gerçekçilik olarak bilinir. 1934'teki Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde kararlaştırılan bazı ölçütler bu anlayışın içeriğini belirlemiştir. Sanatçıdan sosyalist devrime hizmet etmesini isteyen toplumcu anlayış angaje bir edebiyat kurmaya çalışmıştır. Toplumcu-gerçekçilik Türk edebiyatını da etkilemiş, 1930'lu yıllardan itibaren toplumcu edebiyatla ilgili çeşitli konular tartışılmıştır. Bu tartışmalar daha çok sanat ve sanatçının toplumsal görevi konuları üzerinde yoğunlaşmıştır. Türk yazar ve eleştirmenlerinin Marksist estetikle ilgili kuramsal bilgilerinin yetersiz oluşu yüzünde konu daha çok halkçılık kavramı ekseninde ele alınmıştır. Türk yazarları Halka dönük edebiyatı toplumsal olarak yorumlamışlardır.

Anahtar Kelimeler: Marksist estetik, toplumsal, edebiyat, yazar, Türk edebiyatı.

Socialist - Realistic Literature Discussions in Republican Period Turkish Literature (1923-1940)

ABSTRACT

Socialist-realism is known as the second half of Marxist aesthetics. Some measures agreed in 1934 that the Soviet Writers Union Congress has determined the content of this understanding. Socialist approach to engage wanting to serve the socialist revolution, sought to establish a literary artist.

* Doç. Dr., Erzurum Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum, m.kacioglu@hotmail.com

Socialist-realism has also affected the Turkish literature, various issues were discussed socialist literature from the 1930s. These discussions have focused more on the social role of art and artists issues. Turkish writer and critic of the Marxist theoretical information about the inadequate aesthetic issues are discussed in more axis of concept of populism. Turkish authors have interpreted this as socialism facing the public literature.

Key Words: *Marxist aesthetics, socialism, literature, writer, Turkish literature.*

Giriş

Marks ve Engels'in temelini attıkları Marksist düşünce; başta tarih, toplum ve ekonomi olmak üzere çeşitli konularda tarihsel maddeci perspektiften hareket eden ve her türlü toplumsal durumu bu bakış açısıyla değerlendiren sosyal bir teoridir. Marksizm bu konuların yanında kendine özgü bir edebiyat anlayışı ve estetik teorisi de geliştirmiştir. Marksist edebiyat anlayışı, 1934'e kadar çeşitli yazar ve teorisyenlerin görüşleri çerçevesinde şekillenir. 1934'te toplanan Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda ise *Toplumcu-gerçekçilik* adı verilen yöntem doğrultusunda oluşturulur. Sovyet Rusya'nın resmî sanat görüşü olarak kabul edilen Toplumcu-gerçekçilik, sanata ve sanatçıya ideolojik açıdan çeşitli görevler yükler. Kısa zamanda diğer milletlerin sanat ve edebiyat anlayışlarını etkileyen Toplumcu-gerçekçilik, Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatı üzerinde de tesirlerini göstermiş, birçok yazar ve sanatçı bu anlayışa yönelmiştir. Bunun en önemli sebebi Marksist düşüncenin toplumcu ve halkçı söylemiyle Cumhuriyet ideolojisinin aynı kavramlarla ilgili söylemlerinin birbirine yakınlığıdır.

Erken Cumhuriyet döneminde halkçılık söylemi, Marksist/solcu söylemin paralelinde Osmanlı toplum yapısının karşıtı olarak kurgulanan sınıfsız toplum arzusuna yönelmiş, bu durum ise bu iki ideolojik anlayışın belli bir süre birbirlerine yakın bir noktada durmalarını sağlamıştır; ancak Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın kurulmasından sonra başlayan bazı yeni gelişmeler, bu birlikteliğin ortadan kalkmasına sebep olmuştur. Bu parti geniş halk kitlelerinin ilgi odağı olmuş, feodal üretim biçiminin tersine, ücretli emeğin kurumlaştığı bölgelerde daha fazla destek bulmuş, hatta partinin lideri olan Fethi Okyar'ın yaptığı İzmir gezisi işçi grevleriyle desteklenmiştir.¹ Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın halk desteğinin yarattığı çeşitli problemlerden dolayı kendini feshetmesinden sonra, tek parti yönetimi ülkedeki bütün değişim ve uygulamaların tek sahibi hâline gelmiştir. 1930'lu yıllardan başlamak üzere toplumsal sınıf ve tabakaların Cumhuriyet Halk Fırkası ideolojisi çevresinde bütünleştirilmesi süreci başlamıştır; ancak Marksist söylemin toplum ve ilerleme konusundaki yaklaşımlarını kendi ideolojisine yakın gören Cumhuriyet Halk Fırkası, bu söylemlerin bazı ilkelerini de kabullenmiştir.

¹ Çetin Yetkin, *Serbest Cumhuriyet Fırkası Olayı, Karaca Yayınları, İstanbul 1982, s. 243.*

Bu ilkelerden halkçılık, köycülük, laiklik ve devletçilik gibi unsurları kendi ideolojik söylemi içinde yorumlayan tek parti yönetiminin bu bağlamda Marksist/sol söylemle bir yakınlaşmaya gittiği görülmektedir.² Cumhuriyet Halk Fırkası'nın temsilcisi olduğu resmî Cumhuriyet ideolojisi ile Marksist söylem arasındaki bu yakınlığın kaynağında Millî Mücadele'nin karakterindeki anti-emperyalist duygunun da etkisi olduğu muhakkaktır. Bu bağlamda Behice Boran'ın bu yakınlığa ilişkin yorumları dikkat çekicidir:

“Kurtuluş Savaşı yıllarında ve hemen sonraki devrede aşağı yukarı Atatürk'ün ölümüne kadar, yönetici kadro, emperyalizme –dolayısıyla kapitalizme– ve merkezizetçi bir derebeylik niteliğindeki Osmanlı yönetimine ve geleneksel toplum düzenine karşı verdiği mücadele sonucu, varabileceği en ileri ideolojik noktaya vararak devrimcilik, halkçılık, sonra da laiklik, devletçilik ilkelerini ortaya attı. Bu ilkeler, kavramların gerçek anlamları incelenip tespit edilerek, birbiriyle ilişkin olarak sistemleştirilebilseydi, sosyalizme varacak bir ideolojik çerçeve meydana gelirdi.”³

Marksist ve sol görüşlü aydınların iktidarla kurdukları ideolojik yakınlıktan dolayı dönemin hemen bütün sol görüşlü dergilerinde, halkçılık ve köycülük söyleminin ön plânda tutulduğu görülmektedir. Buna rağmen bu yakınlaşmanın bir senteze ulaştığını söylemek imkânsızdır. Cumhuriyet ideolojisinin sınıfsız toplum anlayışıyla Marksist düşüncenin sınıfsız toplum anlayışı arasındaki uygulama ve algılama farklılıkları, bu sentezin oluşmamasında kesin bir biçimde belirleyici olmuştur. Öyle ki işçi sınıfının yokluğu ya da henüz bir sınıf çoğunluğuna ve bilincine ulaşamadığı şartlar içinde, Cumhuriyet ideolojisinin sınıfsız toplumdaki çıkardığı anlam daha başta Marksist düşüncenin çok uzağında kalmıştır. Bunun yanında İzmir İktisat Kongresi'nde alınan kararların bu ayrılmanın ortaya çıkışına sebep olan önemli etkenlerden biri olduğu görülmektedir. Taner Timur'a göre bu kongrede bütün toplumsal sınıflar, iç çekişmelerine karşın bir burjuva devrimi programında birleşmişlerdir. İşçi sınıfının istekleri bile bir burjuva devriminin istekleridir.⁴ Bu yüzden Cumhuriyet ideolojisinin üzerinde durduğu sınıfsız toplum düşüncesi, sosyalist içeriğin çok uzağında ve bu düşünceden daha çok ideolojik, etnik ve siyasal anlamda bütün farklılıklarından kurtulmuş yeni bir ulus/birey tipi yaratmanın amaçlandığı bir tasarıya bağlıdır. Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 8 Nisan 1923'te yayımlanan beyannamesindeki 'halk' kavramının açıklanışında, bütün sınıfsal farklılıkları daha temelde yok sayan bir anlayışın savunulduğu görülmektedir:

“Halk Fırkası nazarında halk kavramı, herhangi bir sınıfa münhasır değildir. Hiçbir imtiyaz iddiasında bulunmayan ve umumiyetle kanun nazarında mutlak bir

² Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları, İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 294.*

³ Behice Boran, *Türkiye ve Sosyalizm Sorunları, Gün Yayınları, İstanbul 1968, s. 21.*

⁴ Taner Timur, *Türk Devrimi ve Sonrası 1919–1946, Doğan Yayınları, İstanbul 1971, s. 81.*

eşitliği kabul eden bütün fertler halktandır. Halkçılar, hiçbir ailenin, hiçbir sınıfın, hiçbir cemaatin, hiçbir ferdin imtiyazlarını kabul etmeyen ve kanunları vazetmedeki mutlak hürriyet ve istiklâli tanıyan fertlerdir.”⁵

Bu tanımdan çıkarılacak anlam yeni kurulan ve daha sonra cumhuriyetin kurucu gücü hâlinde gelen partinin sınıf gerçeğini göz ardı ettiğiidir. Tefik Çavdar’a göre, sınıf gerçeğini yok sayan partinin ezilen sınıfların yanında yer almak gibi bir kaygısı da yoktur.⁶ Aslında sınıf bilincini temel şart olarak koşan Marksist düşünceyle Cumhuriyet ideolojisinin yüzeysel bir ‘halkçılık’ ve kısa bir süre devam eden anti-emperyalist söylem dışında birbirlerine yakınlaşmaları mümkün olmamıştır. Bu yakınlaşmanın ise uzun soluklu olmadığı, ideolojik temelin siyasi ve sosyal olayların etkisiyle sona erdiği 1925’ten itibaren görülecektir.

Cumhuriyet ideolojisinin, peşinde olduğu ulus bilincine sahip homojen bir toplum düşünün gerçekleştirilmesi için geniş halk kitlelerine yön verecek inkılâpların uygulanması yolunda, tehlike olarak gördüğü muhalif seslerin susturulmasında, Şeyh Said ayaklanması önemli bir süreci başlatır. 4 Mart 1925’te kabul edilen Takrîr-i Sükûn Kanunu’yla Türkiye’deki diğer muhalif fikir adamları gibi Marksist düşünceyi benimseyen aydın ve yazarlar üzerinde de bir baskı dönemi başlamış olur. Bu yasa kabul edildikten sonra, ‘Aydınlık’ ve ‘Orak-Çekik’ gibi Marksist düşünce doğrultusunda yayın yapan dergiler kapatılmış ve Dr. Şefik Hüsnü ve Hasan Ali Ediz gibi Marksist düşünürler yurt dışına kaçmak zorunda kalmışlardır. Türkiye’den ayrılmayan diğer Marksist düşünürler ise Bursa’da çıkmakta olan ‘Yoldaş’ gazetesinde 1 Mayıs’ta yayımladıkları bir bildiriden dolayı tutuklanarak Ankara İstiklâl Mahkeme’sine sevk edilmişlerdir.⁷ Bu davada yargılanan yaklaşık kırk kişilik yazar ve düşünür grubu içinde Nâzım Hikmet de vardır. 12 Ağustos 1925 tarihinde verilen kararlar çeşitli hapis cezalarına çaptırılan yazarlar, 1926’ta Cumhuriyet Bayramı münasebetiyle çıkarılan bir af yasasıyla serbest kalırlar. Bu ilk tutuklamalardan sonra, 1927’de daha büyük çaplı bir tutuklama süreci başlar. Gıyaben yargılanan Nâzım Hikmet, üç ay hapse mahkûm edildikten sonra, Rusya’dan Türkiye’ye gizlice giriş yaptığı sırada Hopa’da tutuklandıktan sonra serbest bırakılmıştır.

Takrîr-i Sükûn Kanunu 1928’de yürürlükten kalkınca baskı hafifleme-ye başlar. Bundan yararlanan toplumcu yazarlar Sabiha Zekeriyâ’nın 1 Şubat 1924’ten beri çıkarmakta olduğu *Resimli Ay* dergisi çevresinde toplanmaya çalışırlar. 1928’den sonra Vâlâ Nurettin, Suat Derviş, Sadri Ertem *Resimli Ay*’da yazarlar. Almanya’dan gelen Sabahattin Ali ile Rusya’dan dönen Nâzım Hikmet de onlara katılırlar. *Resimli Ay*, 15 Ocak 1931 tarihinde kapanıncaya değin toplumcu

⁵ Tefik Çavdar, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1839–1950*, İmge Kitabevi, Ankara 2004, s. 283.

⁶ Tefik Çavdar, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1839–1950*, s. 283.

⁷ Tefik Çavdar, *Türkiye’nin Demokrasi Tarihi 1839–1950*, s. 326.

bir edebiyatın kurulup yayılmasına hizmet eder. Bu süreçte en önemli rolü Nâzım Hikmet üstlenmiştir. Nâzım Hikmet yalnızca şiirleriyle değil hikâye, oyun ve eleştirileriyle de toplumcu edebiyatın yerleşmesi için en büyük çaba göstermiştir. *Resimli Ay*'da hem devrimci (inkılâpçı) şiirler yayımlanmış, hem toplumcu yazarları (örneğin Barbusse'ü, Mayakovski'yi, Gorki'yi, İlhami Bekir'i, Sabahattin Ali'yi) tanıtmış, hem de '*Putları Yıkıyoruz*' başlığı altında burjuva şairlerini (örneğin Abdülhak Hamit'i, Mehmet Emin'i) kıyasıya eleştirmiş, bu yüzden Yakup Kadri, Hamdullah Suphi, Peyami Safa, Yusuf Ziya gibi eskicilerle tartışmak zorunda kalmıştır.⁸

Resimli Ay'dan sonra *Aydınlık* dergisinin de Marksist düşüncenin Türkiye'de tanınmasında önemli rolü vardır. Bu dergi etrafında bir araya gelen yazar ve aydın grubu, Marksist düşüncenin bazı temel kavramlarıyla ilgili önemli konuları tartışır. 1924 yılında yayım hayatına başlayan *Resimli Ay*, Toplumcu-gerçekçi sanat anlayışını savunun birçok yazar ve şairin kendilerini kamuoyuna tanıttıkları bir dergi olmuştur. 1928'den yani Takrîr-i Sükûn Kanunu'nun yürürlükten kaldırılmasında sonra çok hareketli ve canlı bir yayıncılık devresi geçiren dergi realist eğilime sahip olan yazılardan öte daha toplumcu yazı ve şiirlere yer vermesiyle Türk edebiyatında yeni ve farklı bir gerçeklik anlayışının ortaya çıkışına hizmet etmiştir. Sabiha Sertel derginin etrafında gelişen edebiyat anlayışının "realist bir edebiyat anlayışı" olduğunu vurgular ve "bu yıllar memlekette realist bir edebiyatın ilk doğuş devresi olmuştur diyebiliriz. Sosyalist düşünceyi açık açık belirtmek imkânsızdı. Bu fikirler hikâyelerde, makalelerde bir sınır içinde ele alınıyordu"⁹ sözleriyle *Resimli Ay*'ın işlevini ortaya koyar. Sabiha Sertel "realist edebiyat" tabirinden toplumcu edebiyatı kasteder. *Resimli Ay* dergisinin yazı hayatını iki devreye ayıran Sertel'e göre, 1924 ile 1928 arası, derginin gerçek bir demokrasi kurulması için savaşa ve sosyal problemlere ağırlık verdiği devredir. İkinci devre ise 1928 ve 1930 yıllarını kapsamaktadır. Yeni bir edebiyatın doğuşunu gösteren bu devrede dergide yayımlanan yazı ve öykülerde sosyalist fikirler ön plâna çıkmıştır. Yazar kadrosu da değişmiş, Nâzım Hikmet, Sabahattin Ali, Suat Derviş, Vâlâ Nurettin, Sadri Ertem gibi yazarların katılmasıyla dergide, eskisi gibi yazarların zevkini doyurmak için değil, toplumun gerçeklerini ortaya koymak için metinler yayımlanmıştır.¹⁰ Halk ve köylü kavramlarını sürekli vurgu yapan Toplumcu-gerçekçi yazarlar, sanayileşme ve kentleşme hareketinin hızlanacağı 1950'ye kadar daha çok köyün ve kentin yoksulluğu üzerinde durmuşlar ve bu temelin belirlediği zengin/fakir zıtlığını şematik bir öge durumuna getirmişler ve iyi ırgat/kötü ağa şablonunu 1950'den sonraki köy romanlarında da sürdürmüşlerdir.¹¹

⁸ Asım Bezirci, *On Şair On Şiir*, May Yayınları, İstanbul, 1971, s.25.

⁹ Sabiha Sertel, *Roman Gibi*, Ant Yayınları, İstanbul 1969, s. 90.

¹⁰ Sabiha Sertel, *Roman Gibi*, s. 89.

¹¹ Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923–1950)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 98.

1. Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Anlayışının Gelişimi

Toplumcu-gerçekçilik, Sovyetler Birliği'nin resmî sanat görüşü olarak 1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde belirlenen çeşitli görüşler doğrultusunda oluşturulmuş sanat ve edebiyat anlayışıdır. Bu tarihten önce doğrudan Toplumcu-gerçekçilik adıyla değil de sanatın sosyalist devrime hizmet etmesi ve ideolojik bir araç haline getirilmesi konusunda çeşitli yaklaşım ve görüşlerin dile getirildiği bilinmektedir. 1905 yılında Rusya'daki Bolşevik gazetelerinden bir olan *Novaya Zin*'de yayımlanan "*Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı*" adını taşıyan yazısında Lenin, edebiyatın hangi amaçlara hizmet etmesi gerektiğini kesin bir dille ifade etmiştir. Toplumun dönüştürülmesi ile sanatsal etkinlik arasında kuvvetli bir bağ bulunduğunu düşünen Lenin, Marks ve Engels'in sanatta *yanlılık*¹² olarak adlandırdıkları ilkeyi "*parti sanatı ve edebiyatı*" biçimine dönüştürmüştür. Sanatın veya edebiyatın topluma egemen olan sınıfın sözcülüğünü yaptığını düşünen Lenin, sanatla o sınıfın siyasal durumu arasında kesin bir ilişki olduğunu kabul eder ve sosyalist devrim sürecinde edebiyatın üzerine düşen görevin bu devrimi gerçekleştirecek işçilerin siyasal düşüncelerine hizmet etmek olduğunu belirtir. Lenin bu yazısında "*parti edebiyatı*" olarak nitelendirdiği edebiyatın özelliklerini verirken, burjuva edebiyatı olarak eleştirdiği anlayışa da karşı çıkar. Ona göre "*bugünkü edebiyatın burjuva törelerine; kazanç sağlayan ticari burjuva basınına, burjuva edebî kariyerizme ve bireyciliğe, aristokratik anarşizme ve kâr peşinde koşmaya karşıt yönde, sosyalist proletarya, parti edebiyatı ilkesini öne sürmeli, bu ilkeyi geliştirmeli ve elden geldiğinde onu tam ve eksiksiz olarak pratiğe geçirmelidir.*"¹³ Sanatsal etkinliklerin sınıfsal boyutunu, sanatın yanlılığını doğuran bir etken olarak düşünen Lenin'in şu sözleri Toplumcu-gerçekçi sanat anlayışının zeminini oluşturacak niteliktedir: "*Sosyalist proletarya açısından edebiyat, bireyler ya da topluluklar için bir zenginleşme olmamalıdır diyemeyiz sadece; edebiyat, proletaryanın genel davasından bağımsız, bireysel bir girişim olamaz kesinlikle. Kahrolsun partisiz yazarlar! Kahrolsun edebiyatın üstün insanları! Edebiyat, proletaryanın genel davasının bir parçası haline gelmeli, bütün proletaryanın politik olarak bilinçli bütün öncüleri tarafından harekete geçirilen o tek ve büyük Sosyal-Demokrat mekanizmanın "küçük bir çarkı ve vidası olmalıdır."*¹⁴

Toplumcu-gerçekçi sanat anlayışının önemli teorisyenlerinden biri olan Lunaçarski de Lenin gibi, sanatın her zaman sözcülüğünü yaptığı sınıfı örgütlemek gibi bir görevi olduğu görüşündedir.¹⁵ 1934'ten önce kaleme aldığı bir yazı-

¹² Marx-Engels-Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, (çev. Aziz Çalışlar), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2006, s. 59.

¹³ Marx-Engels-Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, s. 197.

¹⁴ Marx-Engels-Lenin, *Sanat ve Edebiyat*, s. 197.

¹⁵ Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, (çev. Asım Bezirci), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1998, s. 35

da, sosyalist-gerçekçilik olarak tanımladığı sanat anlayışının özelliklerini anlatır. Edebiyatın tarihin her döneminde hatta sanat için sanat ilkesinin benimsendiği zamanlarda bile hâkim toplumsal sınıfın sözcülüğünü yaptığını belirten Lunaçarski'ye göre edebiyat toplumsal yaşamın bir aynası olduğu için ister istemez topluma hâkim olan sınıfın düşünceleri belirleyici olacak ve sanat eserinde bu sınıfın gerçekliği yansıyacaktır. Lunaçarski edebiyatın faydacı yönü üzerinde düşünürken gerçeklik fikrinden hareket eder. Burjuva edebiyatında gerçekçiliğin son dönemde temel sanat anlayışı olduğunu kabul eden Lunaçarski, bu gerçekçilik anlayışının insanı ve toplumu nereye yönelenmeleri gerektiği konusunda aydınlatmadığı için ömrünü tamamladığını iddia eder. Flaubert'le birlikte karamsar gerçekliğin başladığını söyleyen Lunaçarski, topluma hiçbir yön verme kaygısı olmaksızın ve uç noktada bir tarafsızlık içinde olaylara bakan bunun sonucunda da çevresini bilimsel bir gerçeklik içinde yansıtma görevi üstlenen natüralizmin de karamsar gerçekliğe¹⁶ yöneldiğini belirtir ve bu tip gerçekliğe Zola'yı örnek verdikten sonra bu edebiyat anlayışını duruma sızlanmaktan başka bir iş yapmayan edebiyat olarak eleştirir.

Toplumcu-gerçekliğin Jdanov ve Stalin'den önce asıl kurucusu olarak bilinen Maksim Gorki, "*bugün çok farklı bir düzlemde geliştirilmesine, çeşitli katkılarla zenginleştirilmesine karşın, Sovyet edebiyat kuramının hâlâ alt-katman'da savunduğu devrimci romantizm ve olumlu tip kavramlarını formüle*"¹⁷ etmiştir. Gorki, Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nden üç yıl önce kaleme aldığı "*Sanat İşçiliği Üzerine*" adlı yazısında Toplumcu-gerçekçi edebiyatın temellerini atmıştır. Gorki'nin gerçekçilik tanımına bakıldığı zaman Lunaçarski gibi, sanatın ideolojik yönünü ön plâna çıkardığı ve kurulacak sosyalist düzende sanata büyük görev yüklediği görülecektir. Ona göre gerçekçilik bireyi iyice ihtiyarlamış olan dar görüşlülükten¹⁸ ve sosyalizme varan yolda gelişim süreci içinde ele alırken onu yalnız bugünkü hâliyle değil, yarın olması gerektiği ve olacağı biçimiyle ele alırsa bu güç görevi başarıyla yerine getirecektir.¹⁹ Gorki, daha sonra Toplumcu-gerçekçi anlayışın üzerinde önemle duracağı "olumlu kahraman" tipinin de çerçevesini çizmiştir. Gorki, Rus edebiyatında örnekleri görülen kararsız ve irade yoksunu tiplerini eleştirerek "olumlu kahraman" tipinin özelliklerini sunar. Bu bağlamda *Oblomov* ve *Bazarov* tiplerini örnek göstererek idealize ettiği kahraman tipini şu şekilde işaret eder:

"Edebiyatta asıl aradığım, her şeyden önemli olarak, 'güçlü', 'eleştirel zekâya sahip bir kişiliği olan' bir 'kahraman'dı; oysa hep, Oblomov, Rudin ve benzeri tiplerle

¹⁶ Anatoli Lunaçarski, *Sosyalizm ve Edebiyat*, s. 82.

¹⁷ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 107.

¹⁸ Maksim Gorki, "dar görüşlü" olmakla burjuva gerçekliğini eleştirir.

¹⁹ Maksim Gorki, *Edebiyat Yaşamım*, (çev. Şemsa Yeğin), 3. baskı, Payel Yayınevi İstanbul 2007, s. 170.

karşılaşıyordum. Kabramanın yüzü, iğneleyici bir alayla çarpılmıştı; Pomyalovski'nin yarattığı kahraman Çerevanin, kendi yolunda gidiyordu. Bazarov'la aynı yıl doğmasına karşın, bu, Turgenyev'in kitabındaki kahramanından çok da 'eksiksiz' bir nihilistti. Yazarların, aydınları neden irade ya da kişilikten yoksun tipler olarak canlandırdığını anlamak güçtü, çünkü yüzlerce aydın, 'halka gidiyor' ve çoğu hapis ya da sürgünü boyluyordu. Neden edebiyat, 193'ler davasında yargılananlar gibi fabrikalarda propaganda yapan, Narodnaya Volya hareketinde çalışanlara benzer kişileri yansıtmıyordu?'"²⁰

Maksim Gorki'nin bu cümlelerde çerçevesini çizdiği kahraman tipi, sosyalist geleceğin farkında olan ve toplumu bu gerçeğe hazırladığı düşünülen ve daha sonraları "olumlu kahraman" olarak adlandırılan kahramanın özelliklerini taşımaktadır. Ahmet Oktay, Gorki'nin bu yazısında ortaya koyduğu görüşlerin aynı tarihlerde Stalin'in yazar Demjan Bedny'ye yazdığı mektuptaki görüşlerle örtüştüğünü belirtir. İsmail Tunalı da aynı bağlamda Stalin'in bu mektubunun 1934'teki kongrede alınan kararların kaynağı olduğunu vurgular. Bu mektupta Stalin, sosyalist hareketin bugün Batı Avrupa'dan Rusya'ya kaydığını ve bütün ülkelerdeki devrimcilerin Sovyetler Birliği'ni anavatan olarak gördüklerini belirterek, Demjan Bedny'yi "ilerici proletaryanın türküsünü söylemek gibi en büyük ödevin doruğuna" yükselmemekle suçlamıştır.²¹ Stalin'in sanatçıyı sadece işçi sınıfının ve sosyalist sistemin propagandasını yapmakla yükümlü gören bu görüşleri Gorki'nin sanatçıya yüklediği görevle aynı düzlemde. Hem Lunaçarski'nin hem de Gorki'nin sanatçıyı sosyalist devrimin amaçları doğrultusunda çalışmakla görevlendirmek istemelerinde bu anlayış rol oynamıştır denilebilir. Partinin hizmetinde olan sanatçının temsilcisi olduğu işçi sınıfının ideallerini yansıtmaması gerektiğini savunan bu görüşün ortaya çıkışındaki nedenlerinden biri de Ahmet Oktay'ın da vurguladığı gibi, sosyalizmin her türlü sınıf çelişkilerinin aşıldığı bir sistem zannedilmesinden kaynaklanmaktadır. "Sanatçıyla devlet arasındaki ilişkiler bütünüyle dönüşmüş, bir anlamda devletin (partinin) amaçlarıyla sanatçının amaçları bütünleşmiştir. Bu yaklaşımı Lenin ilkin, "inkılâbımız, Sovyet devletini sanatçının koruyucusu ve müşterisi haline getirmiştir" diyerek ortaya koymuştur.²² Bu bağlamda Lenin ve Stalin'in edebiyat ve sanat hayatına doğrudan müdahale ettiklerini söylemek gerekir. Bu müdahalenin Toplumcu-gerçekçilik olarak belirlediğini ve sanatın angaje bir nitelik kazanarak siyasallaştığını da eklemek gerekir.

Sovyetler Birliği'nde Komünist Parti'nin sanat ve edebiyat hareketlerini kontrol etmek, edebiyat dergilerini yönlendirmek amacıyla kurduğu Tüm Rusya Proleter Yazarlar Birliği (RAPP), Lenin'in ölümünden sonra başlayan Stalin dönemi ve onun baskıcı yönetimi sırasında sanatı iktidarın emri altına almak ve

²⁰ Maksim Gorki, *Edebiyat Yaşamım*, s. 196.

²¹ İsmail Tunalı, *Marksist Estetik, Altın Kitaplar, İstanbul 1993*, s. 147.

²² Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 109.

böylece bir kamuoyu oluşturmak için harekete geçmiştir. Ancak Stalinci yönetim RAPP'ı bile kendi diktatöryel yönetim anlayışlarına uygun bulmadığı için kapatarak sanatın kontrolünü doğrudan partinin yetkisi içine almıştır. Parti ülkedeki farklı sanat anlayışlarını ve temsilcilerini tamamen sindirmek için daha sonra başka bir adım atmış ve 1934 yılının Ağustos ayında toplanan Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda Toplumcu-gerçekçilik adı verilen sanat anlayışı, partinin dolayısıyla da devletin resmi görüşü olarak kabul edilmiştir. Açılış konuşmasını Stalin'in yakın adamlarından biri olan A.A Jdanov'un yaptığı kongrede Gorki, Buharin ve Karl Radek gibi yazar ve düşünürlerin yaptıkları konuşmalarda Toplumcu-gerçekçi sanatın sınırları çizilir. Böylece Jdanov, Gorki ve Lunaçarski tarafında formüle edilen ve henüz sosyalist sanat ve edebiyat anlayışına bağlı olmayan grupların tasfiye edilmediği bir dönemde, Merkez Komitesi'nin 1928 yılına ait bir kararnamesinde yer alan “*edebiyatın partinin çıkarları doğrultusunda hizmet etmesi*” ilkesi, bu kongrede geliştirilip kurallaştırılmıştır. Böylece sanayileşme çabalarının desteklenmesi, makineleşme hamlesinin yüceltilmesi ve bu amaçla romancıların inşaat bölgelerine gönderilmesi²³ gibi tamamen mekanik ve yapay bir sanata ulaşılmaya çalışılan dönem başlamış olur. Bu bağlamda kongredeki konuşmalarda ortaya konulmaya çalışılan Toplumcu-gerçekçi anlayışın estetik bir sistem hâlinde kurulduğunu söylemek zordur. Bu anlayışın bir sanat teorisi hâline gelişi daha sonraki zamanlarda, Marksist estetikçilerin yorum ve düşünceleriyle mümkün olmuştur.²⁴

Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nin açılış konuşmasında Jdanov, sözlerini “*kongremiz, sosyalizmin inşası yolunda karşımıza çıkan önemli engellerin aşılmasına başladığı, sanayileşme siyasetinde ve sovhoz ve kolhozların inşasında kazanılan zafere bağlı olarak ülkemizde sosyalist ekonominin temellerinin atıldığı bir dönemde toplanmış bulunuyoruz*”²⁵ cümleleriyle başlar. Bütün bu başarıların Stalin'in *bilge yönetimi* sayesinde kazanıldığı söyleyen Jdanov, konuşmanın girişinde sosyalizmin ve Sovyetlerin övgüsünü yaptıktan sonra, edebiyat konusuna geçer. Sovyet edebiyatının başarısını sosyalist inşanın başarısına bağlayan Jdanov'a göre Sovyet edebiyatı şu dünyanın en genç, içerik bakımından en zengin, en ilerici ve devrimci edebiyatıdır.²⁶ Sanatın ve edebiyatın çok uzağında basit bir propagandacı gibi konuşan Jdanov, burjuva edebiyatının bugün artık büyük eserler yaratacak durumda olmadığını, bu edebiyatın kapitalist sistemin çöküşüne paralel olarak yozlaştığını iddia eder. Jdanov parti propagandasına dönüşen konuşmasının devamında, edebiyatın bu dönemden sonra nasıl şekillenmesi gerektiği konusundaki görüşlerine devam eden Jdanov, Stalin'in yazar ve sanatçıları “*insan ruhunun mimarları*” olarak

²³ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 119.

²⁴ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, Cem Yayınevi, İstanbul 1983, s. 40.

²⁵ A.A. Jdanov, *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, (çev. Fatmagül Berktaş), Kaynak Yayınları, İstanbul 1996, s. 13.

²⁶ Jdanov, *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, s. 15.

tanımlamasına atıfta bulunduktan sonra, bu yükümlülüğün onlara hangi görevleri verdiğini anlatır: “*Bu, her şeyden önce sanat eserlerinde hayatı gerçeğe uygun biçimde yansıtabilmek, durağan ve cansız bir biçimde ya da yalnızca ‘nesnel gerçeklik’ biçiminde değil de, devrimci gelişmesi içinde yansıtabilmek amacıyla hayatı tanıma*” demektir.²⁷

Jdanov’un edebiyatın biçim, dil veya üslup özelliklerinden hiç bahsetmeden, sadece kaba bir propaganda aracı hâline getirilmesini istediği bu görüşleri ne Engels’in ne Marks’ın edebiyatla ilgili görüşleriyle uyuşur. Engels’in sanatta taraflılık ilkesini reddetmemekle beraber bunun belirtilmeksizin, eserin içeriğinden ve konumundan çıkarılması gerektiği yönündeki görüşüyle bir ilgisi bulunmayan Jdanov’un Stalin’in direktifleri doğrultusunda hareket ettiği ortadadır. Ahmet Oktay, Jdanov gibi Marksizm sonrası kuramcılarının hep aynı noktada yani edebiyatın estetik ve biçimsel özellikleri üzerinde düşünmeyi bırakıp sadece fayda yönü üzerinde düşünmüş olmalarını, onların Marks ve Engels’i değil de Marksizm öncesi sosyal demokrat düşünürlerden etkilenmelerine bağlar.²⁸

Jdanov’un konuşmasına dönülecek olursa, Sovyet edebiyatının taraf tutma özelliğine yöneltilecek eleştirilere çok sert bir dile karşı çıkan Jdanov, Sovyet edebiyatının taraflılık suçlamasından korkmaması gerektiğini savunur. Ona göre sınıf mücadelesinin var olduğu bir çağda taraflı olmayan ve siyaset dışı bir edebiyatın varlığından söz edilemez.²⁹ Bu konuda kesin bir hüküm koyan Jdanov, “*ayağını sağlam materyalist temele basan edebiyat[ın]*”³⁰ da bir romantizmi olduğunu ancak bunun yeni tür bir romantizm, devrimci romantizm olduğunu ekler.

Toplumcu-gerçekçiliğin sanatsal bir yöntem olarak belirlenmesinde büyük payı olan Maksim Gorki ise kongrede yaptığı konuşmada bu anlayışın çerçevesini çizmeye çalışır. Toplumcu-gerçekçi anlayışın temel kavramları olan devrimci romantizm ve olumlu tip kavramlarını açıklamaya çalışan Gorki, bir yandan da sanatsal faaliyet ile üretime biçim veren emek kavramlarını birbirlerine yakınlaştırmaya çalışır. Sosyalist devrimle birlikte Çarlık döneminin bütün haksızlıklarının ortadan kalktığını söyleyen Gorki’ye göre bu yeni dönem, “*siyasal iktidar işçi ve köylülerin eline geçtikten sonra, çalışan kitleleri, şimdi tüm yaratıcı güçsüzlüğünü ve kusurlarını apaçık sergileyen ve tarihsel görevini tamamlamış olan kapitalist kültür gelişmesinin boyunduruğundan kurtarmayı, bu yolda yılmadan, yüreklilikle çalışmayı, özgür ve ileriye açık bir toplum yaratmayı amaç edinmiştir. İşte Sovyetler Birliği yazarları, bu büyük amacı göz önünde bulundurarak çalışmalarını geliştirmeli ve örgütlemeli[dir].*”³¹

²⁷ Jdanov, *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, s. 18.

²⁸ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 121.

²⁹ Jdanov, *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, s. 18.

³⁰ Jdanov, *Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine*, s. 18.

³¹ Maksim Gorki, *Edebiyat Yaşamım*, s. 252.

Gorki, sanat eserini toplumun ve onu oluşturan bireyin yaşantısının yansıması olarak görürken, Marksist anlayışına bağlı kalarak bu ilişkiyi kendi gelişim süreci içinde açıklamaya çalışır. Sosyalist devrimden önceki Avrupa ve Rus edebiyatının kapitalist sisteme karşı çıkan bireyi yarattığını söyleyen Gorki, bireyin burjuva toplumuna karşı olmasını bu sistemin yaşamı kötüleştirmesine bağlar.³² Bu durumda kendini fazlalık olarak gören birey, kendine uygun bir yer bulamayınca acı çekmiş ve kendisine düşman olan bir toplumla uzlaşmış ya da kendini içkiye vurduktan sonra yok olmuştur. Eski yaşamının kökten değiştiği bu yeni dönemde ise birey dünyaya yön veren gücün kendisinde olduğunu anlamaya başlamış ve yeni bir umutla hayata sarılmıştır. Gorki bu düşüncelerine uygun bir edebiyat anlayışı olarak sunduğu ve Toplumcu-gerçekçilik diye adlandırdığı edebiyat anlayışının bu gelişim süreciyle uyum içinde olduğu kanısındadır. Bu kaniya göre “sosyalist gerçekçilik, yaşamın bir yaratıcılık olduğunu ortaya koyar. Yaratımı oluşturan eylemler, insanın doğasal güçleri yenmesine, sağlıklı ve uzun bir yaşam sürmesine, sürekli gelişen taleplerine uygun olarak tek bir aile halinde bir araya getirilmiş olan insanlığın görkemli bir yuvaya dönüştürmek istediği dünya üzerinde yaşayanlara büyük mutluluklar vermeye insanın en değerli bireysel yeteneklerini geliştirmeye yöneliktir.”³³

Gorki insanın mutlu olacağı bir dünyanın kurulması için büyük görev yüklediği sanatçılardan eleştirel gerçeklikteki gibi olanı değil olması gerekeni göstermelerini ister. Bu ise sanattan idealize edilmiş bir dünyanın anlatılmasını beklemektir. Bunun için de proletarya devleti olarak nitelediği yeni siyasal iktidarın binlerce birinci sınıf ‘kültür ustası’ ve ‘ruh mühendisleri’ yetiştirmesi gerektiğine inanan Gorki, bunu bütün çalışan insan kitlelerine, tüm dünyada yoksun bıraktıkları zihinlerini, yeteneklerini geliştirme hakkını geri vermek için yapılması gereken bir iş olarak görür.”³⁴

Gorki’nin Toplumcu-gerçekçi sanatın temelini oluşturan bu düşüncesinin iki temel kavram ürettiğini görülür. Geleceği önceden görme biçiminde formüle edilen devrimci romantizm ile olumlu (devrimci) kahraman kavramları Gorki için temel kavramlardır. Devrimci birey gibi devrimci sanatçı da bu bağlamda önce siyasal ve tarihsel bilinçle hareket ederek sanat eserini üretecektir. Gorki, konuşmasında devrimci sanatçı ve onun sahip olduğu devrimci romantik yaklaşımı şöyle tanımlar:

“Bütün mitoslar, imgelemin bir parçasıdır. İmgeleme, belli bir gerçekliğin toplumunun altında yatan temel fikrin soyutlanması ve bunu bir imgeye dönüştürmek demektir; bu, bize gerçekliği verir. Ama gerçeklikte soyutlanan şeyin anlamı, istenenin ve olasının eklenmesiyle genişletilmişse—bu anlamı varsayımın mantığıyla tamamlamış-

³² Maksim Gorki, *Edebiyat Yaşamım*, s. 253.

³³ Maksim Gorki, *Edebiyat Yaşamım*, s. 262.

³⁴ Maksim Gorki, *Edebiyat Yaşamım*, s. 264.

sak ve bir imge bütünü oluşturmuşsak—, mitoslara temellik eden türden romantizmi elde ederiz; bu romantizm, gerçekliğe yönelik devrimci tutumun, pratikte dünyayı değiştiren bu tutumun geliştirilmesinde çok yararlıdır.”³⁵

Gorki devrimci romantizmi sosyalist bireyin inşa edilmesi sürecinde en temel yol olarak belirlerken, düşüncesini geleceğin şimdiden bilinmesi ve olması gerekenin bu yolla idealize edilmesi gibi iki önemli unsur üzerine oturur. Geleceğin önceden bilinmesini diyalektik bilgi anlayışı içinde değerlendiren Gorki, devrimci sanatçının bu mantıkla toplumun geleceğinin ön görebileceğini düşünür ve bu geleceğin şimdiden anlatılmasını teklif eder. Bu geleceğin sosyalist-komünist bir gelecek olduğu düşünüldüğünde yazarın yapması gereken de idealize edilmiş sosyalist-komünist toplumu anlatmak olacaktır.

Gorki ve Lunaçarski'yle başlayan ve Jdanov tarafından sistematize edilen bu görüşün Toplumcu-gerçekçi anlayışın temelini oluşturduğunu söylemek gerekir. Sanatçıdan sosyalist devrim için gereken insan modelini yaratması ve geleceği inşa etmesini isteyen bu yaklaşım tarzı siyasal erk tarafından da kabul görünce sanatın ve sanatçının özgürlük alanı daralmış, angaje ve yönlendirilmiş bir edebiyat oluşturulmuştur. Bu düşünürler sosyalist sanatçının burjuva sanatçısına nazaran daha özgür olduklarını savunmalarına rağmen, devletin sanat üzerindeki denetimi konusuna hiç girmemişlerdir.

2.1930–1940 Arası Dönemde Türk Edebiyatında Toplumcu-Gerçekçilik Tartışmaları

2.1. İlk Dönem (1920–1930)

II. Meşrutiyet'in ilânından sonra başlayan yeni kültürel ve siyasal ortamda Türk aydınlarını etkileyen fikir akımlarının başında gelen sosyalizm, bir taraftan politik bir hareket olarak Türk düşüncesinde kendine yer bulunurken, diğer taraftan da sanat ve edebiyat alanında etkilerini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde İştirakçi Hüseyin Hilmi ile başlayan sosyalist düşüncenin siyasal alandaki yansımaları³⁶ Cumhuriyet'in ilânından sonra da devam etmiş ve Türkiye Komünist Partisi'nin kurulmasıyla politik bir kimlik kazanmıştır.³⁷ Sosyalist düşüncenin sanat ve edebiyat alanına yansımada ilk sayısı 1921'de yayımlanan ve Cumhuriyet'in

³⁵ Maksim Gorki, *Edebiyat Yaşamım*, s. 243.

³⁶ Oya Baydar, “Hüseyin Hilmi”, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce/Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*, C. 1, İletişim Yayınları, İstanbul 2001, s. 301.

³⁷ Türkiye Komünist Partisi'nin kuruluş ve faaliyetleriyle ilgili şu kaynağa bakılabilir. Yavuz Aslan, *Türkiye Komünist Fırkası'nın Kuruluşu ve Mustafa Suphi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1997.

ilânından sonra iki yıl çıkan³⁸ *Aydınlık* dergisinin önemi çok büyüktür. Bu dergi etrafında bir araya gelen Nâzım Hikmet, Şevket Süreyya, Vedat Nedim ve Kerim Sadi gibi genç yazar ve aydınlar sosyalist düşüncenin sanat ve edebiyatla ilişkisinin yanında, sosyolojik konularla ilgili yazılar da kaleme almışlardır. Bu derginin başyazarı olan Dr. Şefik Hüsnü [Değmer], kurucuları arasında bulunduğu Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası'nın genel sekreterliğini de üstlenmiştir.³⁹

Sosyalist düşüncenin Türkiye'deki gelişme sürecinde ve yine bu bağlamda Marksist sanat ve estetikle ilgili görüşlerin ortaya çıkıp tartışılmasında şüphesiz bu düşüncenin siyasal iktidar tarafından algılanma biçiminin önemli bir etkisi vardır. Türkiye'deki sosyalist hareketin ilk öncülerinin rejim tarafından sürekli bir tehlike olarak algılanması, Marksist düşüncenin ve buna bağlı olarak Marksist ve Toplumcu-gerçekçi sanat anlayışlarının kuramsal olarak tartışılması ve önemli Marksist yazar ve düşünürlerin eserlerinin hem Türkçeye aktarılması hem de bu eserler üzerinde çeşitli görüşlerin ortaya konulmasının önünde en büyük engel olmuştur. Cumhuriyet'ten sonra Türkiye'deki sosyalist hareketin öncüleri ilk kez 1925'te tutuklanırlar. 1925'ten sonra 1927, 1930, 1944 ve 1945 yıllarında Türkiye Komünist Partisi ile ilgili çeşitli davalar açılmış olmasına rağmen, özellikle 1930'lu yıllardan itibaren Marks, Engels, Lenin, Plehanov, Bebel ve Max Beer gibi Marksist düşüncenin önemli kuramcılarının kimi eserleri hem yayımlanmış hem de bu eserler üzerinde az da olsa çeşitli tartışmalar yapılmıştır. Sabiha Zekeriya [Sertel], Hüseyin Avni [Şanda], Haydar Rıfat, Nâzım Hikmet, Fuat Reşat Baraner, Kerim Sadi ve Suphi Nuri İleri gibi isimler çeşitli güncel ve tarihsel sorunları Marksist bakış açısıyla ele alan yazılar yayımlamışlardır.⁴⁰ Ancak şunu belirtmek gerekir ki, bu çabalar henüz Marksist düşüncenin temel kuramsal çerçevesinden çok uzak ve yetersizdir. Kuramsal olarak kavranamayan sanat ve edebiyatla ilgili düşünceler de büyük ölçüde romantik düzeyde kalmıştır. Böyle bir ortamda 1930'lu ve 40'lu yılların Türk yazarlarının meseleleri bilimsel açıdan irdeleyebilmeleri mümkün olmamıştır. Bu yüzden toplumcu/sosyalist bir edebiyatın o yıllarda henüz terminolojisi bile kurulamamıştır.

Sanat ve edebiyat hakkında Marksist düşünceden hareket eden Dr. Şefik Hüsnü'nün 1922'de kaleme aldığı ve *Aydınlık* dergisinde yayımladığı "*Halk ve Sanat*"⁴¹ başlıklı yazısı ilk defa sanatla ilgili sorunları Marksist bir yaklaşımla ele alan bir metin olarak dikkat çekicidir. Sanat yapıtını ortaya çıkaran sebepler ile halk ve sanat arasındaki ilişkiler üzerinde duran Şefik Hüsnü, halka uzak ve onun sorunlarına eğilmeyen sanatın gerçek bir sanat olamayacağını savunur. Ferdî konulara ağırlık veren sanat anlayışını "*yaratılıştta güzel olan herkesin beğendiği yalnız bir*

³⁸ Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı II*, s. 25.

³⁹ Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı II*, s. 25.

⁴⁰ Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı II*, s. 26.

⁴¹ Şefik Hüsnü, "Halk ve Sanat", *Aydınlık*, S. 7 10 Temmuz 1922, s. 3.

sanat vardır. Halkın sevebileceği gerçek bir değeri olan ancak bu sanattır. Eserlerini aşırı derecede belirsizleştirerek sanatı kendi gölgesi haline getirenler sonunda susamış halka içinde bir damla su bile bulunmayan boş bir billür bardak sunmuş bulunuyorlar”⁴² sözleriyle eleştiren Şefik Hüsnü, Toplumcu-gerçekçiliğin sanatın fonksiyonu konusundaki görüşlerine yaklaşır.

Nâzım Hikmet’in bu dergide çıkan “Yeni Sanat” (Nisan 1923), “Ayağa Kalkın Efendiler” ve “Aydınlıklar” (S: 28, Kanunuevvel 1924) başlıklı şiirleri, birer edebiyat bildirisi niteliğindedir. 20. yüzyılın başında Millî Edebiyat akımına bağlı kimi şairlerin “halkın şairi” olmak istediklerini beyan etmeleri gibi Nâzım Hikmet de bu şiirlerinde “işçilere yandaş olanların ve emekçilerin şairi olduğunu” ilân eder.⁴³ Bu şiirlerin peşinden 1929’dan sonra Nâzım Hikmet’in *Resimli Ay* dergisindeki “Putları Yıkıyoruz” başlığıyla kaleme aldığı imzasız iki yazısının büyük bir öneme sahip olduğunu söylemek gerekir. İlk yazı “Putları Yıkıyoruz, No. I Abdülhak Hâmit”⁴⁴ adını taşımaktadır. Abdülhak Hâmit’e artık “dâhi-i âzam” denilemeyeceğini savunan Nâzım Hikmet, “dâhi sanatkâr”da hangi özelliklerin olduğunu açıklarken Marksist estetiğin sanatçının görevi konusundaki ilkelerini paylaşır. Buna göre sanatçı “mensup olduğu milletin içinde bulunduğu içtimai inkişaf merhalesini, beynelmilel bir ehemmiyet alacak derecede ifade etmek yahut bu merhale eğer son anlarını yaşamakta ise, müstakbel inkişaf merhalesinin ana hatlarını, hiç olmazsa bir sezîş hâlinde düsturlaştırmak”la görevlidir. Bu bilinçle hareket edildiğinde “beynelmîlel bir dereceye yükselebilmek” mümkün olur; zira “her millet esas inkişafında aynı içtimai merhaleleri geçtiğinden dolayı, her milletin sanatkârı mevcudu yahut geleceği ifade ederken beynelmîlel bir mahiyet kesbedebilir ve ancak böyle bir beynelmîleliyet onu dünya dâhileri arasına sokabilir. Yarattığı tipler ve çizdiği karakterler, ifade ettiği his ve fikirler ana hatlarında cihanşümul alabilir.”⁴⁵

Nâzım Hikmet’in “dâhi sanatkâr” da bulunması gereken özelliklerden en önemlisi olarak sunduğu toplumun gelişimini tarihsel sürecin geneli içinde görme yeteneği, söz konusu tarihsel maddeci görüşü işaret eder. Toplumsal gelişmeyi bu anlayış ışığında gören sanatçı, ister istemez değişmez genel yasaları temel alacaktır. Bu da toplumun gelişiminde temel alınan ‘beynelmîleliyet’ esaslarına uygun olarak yaratacağı tip ve karakterlerin niteliğini belirleyecek ve sanatçı toplumu bu biçimde yansıtmaya imkânı bulacaktır.

⁴² Şefik Hüsnü, “Halk ve Sanat”, s. 3.

⁴³ Şükran Kurdakul, *Çağdaş Türk Edebiyatı II*, s. 51.

⁴⁴ Nâzım Hikmet [İmzasız], “Putları Yıkıyoruz, No. I Abdülhak Hâmit”, *Resimli Ay*, S. 4, Haziran 1929.

⁴⁵ Nâzım Hikmet, [İmzasız], “Putları Yıkıyoruz, No. 1; Abdülhak Hâmit”, *Yazılar I*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 18–19.

Nâzım Hikmet, “Putları Yıkıyoruz, No. 2 Mehmet Emin Beyefendi”⁴⁶ başlıklı ikinci yazıda ise Mehmet Emin Yurdakul’a *millî şair*, *Türk şairi* sıfatlarının verilmesine karşı çıkar. Millî şair olmanın hiçbir vasfını taşımadığını düşündüğü Mehmet Emin’in kullandığı dilin Türkçe olmadığını iddia eden Nâzım Hikmet’e göre millî şairler insan topluluklarının millet hâline geldikleri zamanda ortaya çıkarlar. Türk milletinin bu anlamda millet hâline gelişinin çok uzak bir tarihi olmamakla beraber, Mehmet Emin’in şair yazdığı dönemlerde millî bir şair olmanın şartları oluşmuştur; fakat o, bu özelliğe sahip değildir. Bu bağlamda Nâzım Hikmet, millî şair olabilmenin şartlarını açıklayan aşağıdaki cümlelerinde tamamen Marksist bir temelden hareket etmiştir:

“*Camiaların millet hâline gelip millî şair yetiştirdikleri devir; derebeylikle mücadele ettikleri yahut emperyalizme karşı kurtuluş kavgasını yaptıkları veyahut da bu iki dövüşe birden giriştikleri devirdir. Millî şair, bir zaman için olsun, bütün milletin alakadar olduğu, bu mücadeleyi gösteren şairdir. Rusların, Bulgarların, Hintlilerin, Almanların millî şairlerinde bu vasfı görürüz... Hâlbuki Mehmet Emin Bey’de bu vasfın zerresi yoktur.*”⁴⁷

Sanatı toplumsal şartların belirlediği bir üretim biçimi olduğunu düşünen Nâzım Hikmet, Marksist anlayışa paralel olarak toplumsal değişimlerle sanatsal değişimler arasında kesin bir etkileşim olduğunu kabul eder. Bu noktada Plehanov’un sanatın kökeni ve işlevi konusundaki görüşlerine yaklaşan Nâzım Hikmet, yazarın yan tutması konusunda ise Lunaçarski ve Jdanov çizgisine yaklaşır. *Resimli Ay*’da yayımlanan bir yazısında bu bağlamda değerlendirmesi gereken düşünceleri şöyle der:

“*Mademki her eser muayyen bir insanın eseridir. Ve mademki her insan muayyen bir içtimai iktisadi ve harsî (kültürel) muhitin içindedir. O muhitte müsbet veya menfi münasebettedir. Bu hâlde her eser kendini yazanın muhitini, o muhitte olan münasebetini ister istemez ifade eder. İşte muhtelif muharrirlerin herhangi bir ruhi, içtimai hâdiseyi muhtelif surette aksettirmelerinin sebebi budur. Muharrir herhangi bir hâdise karşısında tam manası ile bitaraf, afakî olamaz. Kara toprağın tesirinden kurtulup havada yaşamak kimseye nasip olmamıştır.*”⁴⁸

Yazarın toplumsal işlevinin ne olduğu konusundaki tartışmaların Cumhuriyet’ten sonra “halk için sanat” konusu üzerinde yoğunlaştığı dikkate alındığında “inkılâpçı sanat”ın yeni kurulan rejimin ilkelerinin halk sınıflarına benimsetilmesi amacına hizmet etmesine karşılık, Nâzım Hikmet’in bu konuda dönemin genel anlayışı dışına kaldığı görülmektedir. Yazar, yıllar sonra, *Her Ay* dergisinin yaptığı

⁴⁶ Nâzım Hikmet, [imzasız], “Putları Yıkıyoruz, No. 2 Mehmet Emin Beyefendi”, *Resimli Ay*, s.5, Temmuz 1929.

⁴⁷ Nâzım Hikmet, “Putları Yıkıyoruz, No.2 Mehmet Emin Beyefendi”, *Yazılar I*, s. 26.

⁴⁸ Nâzım Hikmet, “Gramere Lüzum Var mı?” *Resimli Ay*, S. 7, Eylül 1929, s. 39.

bir ankete verdiği cevapta, Lenin'in yazarı "insan ruhunun mühendisi" olarak gören anlayışını aynen sürdürdüğü ve sanatın hangi amaçlara hizmet etmesi gerektiğini ortaya koyarken de Toplumcu-gerçekçi anlayışa kesin bir biçimde bağlı olduğu görülmektedir:

"Sorulacak sual şöyle olmalıdır. En geniş manasıyla hangi sosyal şartlar dâhi-
linde ve bu sosyal şartların hangi sınıfı, ferdi, ruhî tezahürlerinde sanat sanat içindir
iddiası ortaya atılır ve sanatkâr bu iddiannın peşinde koşar? Ve hangi sosyal, sınıfı,
ferdi, ruhî şartlar ve sebeplerle sanatkâr 'sanat gaye için' bayrağını çeker. Sosyal muhiti
ile, sosyal sınıfı ile tezat içine düşen sanatkârda 'sanat sanat içindir' nokta-i nazarına
rastlarız. Aksi takdirde sanat gaye içindir, cemiyet içindir görüşü ileri atılır. Ben kendi
sosyal sınıfı muhitimle tezat hâlinde değilim. Bundan dolayı da sanat sanat için değil
diyorum. Bence sanat sanat için değildir demek sanatın kadrini azaltmak demek de-
ğildir. Bilakis sanatı cemiyet içinde aktif bir müessese olarak anlamak, sanatkârı 'insan
ruhunun mühendisi' olarak görmek demektir."⁴⁹

Edebiyat ve toplum arasındaki ilişkiler ve toplumcu sanat kuramının temel sorunlarının hemen hemen hiç bilinmediği, tanıtılmadığı ve elbette irdelenmediği yıllarda, bu sorunları gerek kuramsal gerekse kavramsal düzeyde algılayabilen bir şairin [Nâzım Hikmet]⁵⁰ 1938'den sonra başlayan cezaevi devresinden dolayı, düşüncelerini sanat ve edebiyat çevreleriyle paylaşamaması farklı görüş ve yaklaşımların ortaya çıkmasına engel oluşturduğunu da belirtmek gerekir.

2.2. 1930'lu Yıllarda Edebiyatta Toplumcu-Gerçekçilikle İlgili Yaklaşımlar

Nâzım Hikmet'le başlayan Marksist içerikli sanat ve edebiyat tartışmaları, bir taraftan önceki dönemin sanatçılarıyla bir nevi hesaplaşmanın yolunu açarken diğer taraftan da edebiyatta gerçekçilik ve sanatın toplumsal işlevi konusundaki tartışmaların başlamasına neden olmuştur. Ancak Nâzım Hikmet'le birlikte başlayan bu tartışmalarda 1930'lu yılların sonlarına kadar gerçek manada Marksist estetik veya Marks'ın ya da Lenin'in sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerine yer veren bu konudaki kuramsal yaklaşımları barındıran herhangi bir yazıya rastlamak zor görünmektedir. Toplumcu-gerçekçiliğin doğuşunda bir dönüm noktası olan Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'yle ilgili ilk bilgiler, *Kadro* dergisinde çıkan iki yazıda yer alır. Bu yazılardan ilki imzasıdır ve "Artist ve Politikacı"⁵¹ adını taşımaktadır. Derginin 33. sayısında ise Yakup Kadri'nin bu kongrede yaptığı konuşmanın metni yayımlanır. "Sovyet Edebiyatı" başlıklı diğer bir yazı ise derginin kapanış sayısı olan ve birlikte çıkan 35-36. sayısında yayımlanır. Ahmet

⁴⁹ Anket, "Nâzım Hikmet Diyor ki", *Her Ay*, S: 2, 20 Nisan 1937, s. 105-106.

⁵⁰ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 322.

⁵¹ [İmzasız], 'Artist ve Politikacı' *Kadro*, S: 34, 1934, s. 25-29.

Oktay, ilk yazının imzasız olmakla beraber diğer yazılar dikkate alındığında yazının Yakup Kadri'ye ait olduğu düşüncesindedir.⁵² Bu yazıda Radek'in yaptığı konuşmayı “*Radek, artisti politikanın emrine vermek istedi*”⁵³ şeklinde yorumlayan yazar, daha sonraki gözlemlerinde sanki kongrede alınan kararları farklı bir şekilde yorumlamış gibidir. “*Artist boynuna geçirilmek istenen boyunduruk önünde hemen cins bir kübeylan gibi şaha kalktı ve dimdik kafasını o kadar yukarı uzattı ki, hiçbir el ona yetişmek imkânını bulamadı. Ve yaratıcı başıboş irade, bir kere daha sosyal zamanın dışına fırladı*”⁵⁴ diyen Yakup Kadri'nin, kongrede resmileştirilen görüşleri çok farklı yorumladığı ortadadır. “*Moskova Edebiyat Kongrasında*” adını taşıyan yazıda, kongreye katılan Yakup Kadri'nin burada yaptığı konuşmanın metnine yer verilir. Yakup Kadri, konuşmasına Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişen toplumsal ve siyasal şartlara dikkat çekerek başlar. Savaşın ve onun doğurduğu yeni şartların eski “*epope*”leri ve “*tragedya*”ları geçersiz kıldığını söyleyen Yakup Kadri, eski dramların, roman ve şiirlerin insanlara şimdi yavan ve çocukça geldiğini ekledikten sonra, Gorki başta olmak üzere diğer parti çizgisine yakın olan Toplumcu-gerçekçi teorisyenlerle aynı bağlamda burjuva edebiyatına şu sözlerle hücum eder:

“*Hangi memlekette ve hangi içtimai, siyasi sınıfa mensup olursa olsun bir 1934 gencinin, bir Werther’le bir Adolphe’un sıtmasıyla veya yine 1934 kadınının Madame Bovary ile bir Anna Karenine’nin ıstırabına nasıl ortak çıkabileceğini tahmin edersiniz? Bu genç ile bu kadın nazarında o acayip insan tiplerinin tarihî bir Curiosité’den başka ne kıymeti olabilir? Değil bunlar bütün yirmi yirmi beş yıl evvel yaratılmış insan örnekleri bile bize birer galat-ı tabiat gibi geliyor.*”⁵⁵

Yakup Kadri doğrudan adını vermese bile Marksist teorisyenlerin yaptıkları gibi burjuva sanatını değişen ve dönüşen toplumun ve insanın ihtiyaçlarına cevap veremediğini öne sürerek eleştirir. Konuşmasının devamında ortaya koyduğu ve sanatı bir üretim biçimi olarak algıladığını gösteren görüşleri onun en azından Marksist estetiğin temel ilkelerini bildiğini gösterir. Sanatta yaratmanın herhangi bir üretim gibi metoda ve tekniğe muhtaç olduğunu düşünen yazar, sanatın sadece ilhamla açıklanamayacağını, üretme biçimi olmakla beraber sanatın kendi şartları içinde değerlendirilmesi gerektiği gibi Türkiye’de o dönemde üzerinde pek durulmayan meselelere temas eder.⁵⁶

Yakup Kadri, yeni hayata geçiş döneminde yazara kısmî bir özgürlük verilse bile bu geçiş dönemi koşullarının edebî eseri belirlediğini düşünür. Bu bağlamda onun yeni döneme uygun yeni bir edebiyat ve kültürün yaratılması için bazı

⁵² Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 330.

⁵³ [İmzasız], “*Artist ve Politikacı*”, *Kadro*, S. 34, s. 24.

⁵⁴ [İmzasız], “*Artist ve Politikacı*”, *Kadro*, s. 24.

⁵⁵ Yakup Kadri, “*Moskova Edebiyat Kongrasında*”, *Kadro*, S. 33, Eylül 1934, s. 27.

⁵⁶ Yakup Kadri, “*Moskova Edebiyat Kongrasında*”, s. 28.

ön şartların yerine getirilmesini vurgulaması çok ilginçtir. İhtilâli hazırlayan fikir adamlarının doğması, ihtilâlin başarıya ulaşması ve kurulan düzenin toplum tarafından içselleştirilip benimsenmesi sonra da yeni değer ölçütlerinin devamlılık sağlayacak biçimde gelişmesi, yeni dönemin oluşmasında gerekli şartlar olarak belirlenir. Yakup Kadri, ancak bunlar sağlandıktan yani “*stürüktüre*” ait bütün davalar çözümlendikten sonra *süperstrüktüre*⁵⁷ dönemin başlayacağını ekler ve bu geçiş döneminde sanatçının hem toplumu hem de kendini dinleyerek maddî inşa hamlesiyle yeni insan unsurunu ebedî ölçüler üzerinden yeniden işleyeceğini belirtir.⁵⁸ Sovyet Rusya ve Türkiye’yi ihtilâli memleketler olarak gören Yakup Kadri, her iki ülkenin kuruluş aşamasında olduğu için yeni değer ölçütlerinin gündelik hayattan kültür hayatına henüz yansımadağı ve kültür faaliyetlerinin organik ve serbest gelişmesi döneminin başlamadığını⁵⁹ söylerken, yeni sanatın kaynağının gündelik hayat veya halkın yaşamı olacağını kasteder. Bu da Marksist anlamda alt yapı ve üst yapı ilişkisine yapılan bir işarettir. Yakup Kadri emperyalist olmakla suçladığı Batılı devletlere karşı bağımsızlığını kazanan Türk halkının birlikteliğini vurgulayarak Rusya’daki gibi Türkiye’de de yeni cemiyetin sınıfsız bir toplum esasına göre kurulmakta olduğunu söyler. Sınıfsız bir toplumda da çelişkili sanat alt yapı ile üst yapı arasında tam bir uyum olacağı için kediliğinden ortadan kalkacaktır. Yazar *Kadro* dergisinin son sayısında yer alan “*Sovyet Edebiyatı*”⁶⁰ adlı yazıda ise “Proletarya, vasıl olmak istediğı ideal sosyalist dünyasına doğru artistin kendisine yol açmasını istiyor”⁶¹ diyerek sanatçının yeni dönemdeki önemini toplumcu bir çizgide yorumlar. Ahmet Oktay, Yakup Kadri’nin bu çözümlenmelerini Marksist düşünceden esinlenerek yaptığı düşüncesindedir.⁶²

1930’lu yılların başından itibaren özellikle *Resimli Ay* dergisi etrafında bir araya gelen bazı yazar ve düşünce adamlarının sosyalist bir çizgide buldukları bilinmektedir. Bu derginin 1930’da yayımlanan dördüncü sayısında Sadri Ertem, “*Hem Materyalist Hem Şair Olmak Kabil Mi?*” adlı yazıda Nâzım Hikmet’le başlayan yeni şiir anlayışı ve onun şiirinin önemi üzerinde dururken, Yakup Kadri gibi o da dünyanın yeni bir devreye girdiğini düşünür. Bu yeni dönemin fikir ve sanat cereyanlarının bütün kuvvetlerini halk sınıflarına hasrettiğini söyler.⁶³ Sadri Ertem materyalizm ve Nâzım Hikmet’in şiiri arasında ilişki kurmaya çalışırken, onun şiirinden hareketle materyalizmin maddeyi sürekli değişim hâlinde

⁵⁷ Yakup Kadri, “Moskova Edebiyat Kongrasında”, s. 29.

⁵⁸ Yakup Kadri, “Moskova Edebiyat Kongrasında”, s. 29.

⁵⁹ Yakup Kadri, “Moskova Edebiyat Kongrasında”, s. 31.

⁶⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Sovyet Edebiyatı”, *Kadro*, S. 35–36, Aralık-Ocak 1934–1935, s. 28.

⁶¹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, “Sovyet Edebiyatı”, s. 28.

⁶² Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekliğin Kaynakları*, s. 332.

⁶³ Sadri Ertem, “Hem Materyalist Hem Şair Olmak Kabil Mi?”, *Resimli Ay*, Y. 7, S. 4, Haziran 1930, s. 35.

gören yaklaşımı arasında ilginç bir benzerlik kurar. Sadri Ertem'in bu yazısından sonra, Bülent Nuri'nin Sovyet edebiyatı ve toplumcu sanatla ilgili o dönemdeki az sayıdaki yazılardan birini kaleme aldığı görülür. Bu yazıda, onun Bolşevik devriminden sonraki süreçte Rusya'daki edebî gelişimden ve tartışmalardan az da olsa haberdar olduğu söylenebilir. Rusya'da 1917 Devrimi'nden sonra edebiyatın büyük değişim geçirdiğini söyleyen Bülent Nuri, Panferov'u örnek göstererek orada bir "kütle edebiyatı"nın doğduğunu ve onun romanlarının yüz binlerce kişi tarafından okunduğunu söyler.⁶⁴ Panferov'un Moskova'da yayımlanan bir gazeteye verdiği röportajdan yazarın edebiyatla ilgili görüşlerini aktaran Bülent Nuri, onun "biz daha uzaklara gidiyoruz, daha derinlere nüfuz ediyoruz ve insanlar arasındaki bilimum münasebetlerin münhasıran iktisadî şeraitle bağlı bulduklarını yazıyoruz"⁶⁵ cümlesinin Marks ve Engels'in esas fikirleri olduğunu da belirtir. Panferov'un yaptığı Sovyet yazarı tanımını aynen aktaran Bülent Nuri, bu tanımdaki 'iktisat' kavramının üzerinde önemle durur ve bütün sanat olayının bu kavram ışığında açıklanması gerektiğini düşünür ve sanatçının sahip olması gereken özellikleri bu tanımdan hareketle ortaya koyar: "*Sanatçı her şeyden evvel pratisyendir. Aynı zamanda öyle bir nazariyecidir ki artistik eserini meydana getirmeden evvel proletaryanın sanatın bütün icatlarında elzem bir rabıta olan Marksist ve iktisadî temeli uzun uzadıya ve inceden inceye tetkik eder.*" Bülent Nuri'nin Sovyet yazarlarında beğendiği en önemli özellik ise "*sosyalist teşkilât ile yan yana*" yürümeleridir. Proleter edebiyatın "*ameleyi ve onun ilham ettiği sanatı gösteren bir cephe*" olduğunu⁶⁶ düşünen Bülent Nuri'nin de en azından sanat ve toplumsal gelişme konusunda Marksist öğretilerden kısmen haberdar olduğu söylenebilir.

Toplumcu-gerçekçiliğin Türkiye'de kuramsal olarak tanınır hale gelmesinde *Resimli Ay* dergisi etrafında toplanan yazar ve düşünürlerin görüşlerinin önemli olduğu bilinmekle beraber Sadri Ertem'in özellikle *7 Gün* dergisinde kaleme aldığı yazılarının da dikkate alınması gerekir. Sadri Ertem, her ne kadar sosyalizmi açıkça dile getir[memiş], sosyalizmin/proleter kültürün çığırkanlığını/propagandasını/savunuculuğunu yap[mamış] ve sosyalist bir düzen kurmaya hizmet etmek amacıyla yola çıkma[mış]sa da- Marksizm'i, sosyalizmi ve toplumcu gerçekçiliği irdelemiş, anlamış; sol görüşü benimsemiş; toplumcu gerçekçilikten ve sosyalizmden etkilenmiş; bilinçli bir şekilde işçi sınıfının/emekçi sınıfın, ezilen/sömürülen/kitlelerin yaşamını, acılarını yazın'a taşımış; bu kitlelerin sözcülüğünü yapmıştır.⁶⁷ Ahmet Oktay roman ve öykülerinde toplumcu yönelişlerin görüldüğü Sadri Ertem'in "son kertede rejimle uzlaşmaya varmış, düzenin ideolojisini benimsemiş

⁶⁴ Bülent Nuri, "Proleter Edebiyatı", *Servet-i Fünûn*, No: 1824–139, 30 Temmuz 1931, s. 130.

⁶⁵ Bülent Nuri, "Proleter Edebiyatı", s. 130.

⁶⁶ Bülent Nuri, *Proleter Edebiyatı*, s. 130.

⁶⁷ Ahmet Demir, *Sosyal Gerçekçilik Anlayışı ve Sadri Ertem'in Roman ve Hikâyelerinde Yapı, Tema, Anlatım*, (yayınlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2006, s. 64–65.

bir yazar kimliği[ne]” sahip olduğunu söyledikten sonra, 1930’lu yılların halkçılık ideolojisinin Sadri Ertem tarafından sosyalist düşüncedeki halkçılık bağlamında özümseildiğini de iddia eder.⁶⁸ Sadri Ertem’in sosyalist düşünceye yaklaşmasında Millî Mücadele’yi emperyalizme karşı verilen bir savaş olarak değerlendirmesi de etkili olmuştur. 1930’lu yılların çok öncesinde 1924’te *Son Telgraf* gazetesinin 3 Teşrinievvel tarihli sayısında yayımlanan “*Türkiye ve Rusya*” başlıklı yazısında, Türkiye’nin tıpkı Rusya gibi emperyalist Batılı güçlerle mücadele ettiğini bu nedenle de her iki ülkenin de yakınlaşması gerektiğini savunan⁶⁹ Ertem, 17 Teşrinievvel 1340/1924 tarihli *Son Telgraftaki* “*Sola Doğru*” başlıklı yazısında, Avrupalı devletleri ve onların uyguladıkları sistemi sömürgeci olarak görür ve insanlığın mutluluğunun sol düşüncenin başarısına bağlı olduğunu savunur.⁷⁰ Sadri Ertem 1929’da *Resimli Ay* dergisi etrafında Nâzım Hikmet’in başlattığı “*Putları Yıkıyoruz*” kampanyasına da destek vermiş ve bu dergide yayımlanan “*Hem Materyalist Hem Şair Olmak Kabil Mi?*” başlıklı yazısında bu tartışmada Nâzım Hikmet’in yanında olduğunu belirtmiş ve onun sanatının övgüsünü yapmıştır. Bu yazılardan sonra daha çok 7 *Gün* dergisindeki yazılarında ve 1939 yılında yayımlanan *Fikir ve Sanat*⁷¹ adlı kitabına aldığı diğer yazılarında sanat, edebiyat ve toplum konularındaki düşüncelerini dile getiren Sadri Ertem’in yazılarının ortak noktası sanat ve toplum ilişkilerini Marksist bir düzlemde ele almış olmasıdır. Marksist estetiğin sanatın toplumsal ilişkilerin yansıması olduğu yönündeki görüşü yazar tarafından temel bir ölçü olarak benimsenmiştir. 1934’te yayımlanan “*İnkılâpçı Sanat, Geri Sanat*”⁷² adlı yazısında sanat ve propaganda, sanat ve toplum konularını tartışan Sadri Ertem, sanatın içerik bakımından her zaman toplumun havasını taşıdığını bu yüzden de bilinçli ya da bilinçsiz olarak toplumsal bir telkin unsuru olduğunu savunur.⁷³ Sanatın bu özelliğinin her türlü toplumsal durumun propagandasını yapmasını zorunlu kıldığını düşünen Sadri Ertem’e göre sanat ve edebiyat tarihinin her safhasında ve her türlü sanat cereyanında toplumun sanat eseri aracılığıyla propagandası yapılmıştır ve bu nedenle da “*inkılâpçı sanat*” olarak adlandırdığı yeni dönemin sanatında, halk daha çok önem kazanmış ve içerik itibarıyla bu tip eserler toplumun ilerici düşüncelerini ifade etmiştir.

Sadri Ertem *Varlık* dergisinin düzenlediği bireyci ve toplumcu edebiyat konulu ankete verdiği cevapta bu meseleyi çeşitli yönleriyle ele almaya devam etmiştir.⁷⁴ Sanatın doğuşu bakımından toplumsal olduğunu düşünen Sadri Ertem’in sanat ve insan bilinci arasında kurduğu ilişki ve sanatın toplumsal bir unsur

⁶⁸ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 339.

⁶⁹ Sadri Ertem, “*Türkiye ve Rusya*”, *Son Telgraf*, 3 Teşrinievvel 1924.

⁷⁰ Sadri Ertem, “*Sola Doğru*”, *Son Telgraf*, 17 Teşrinievvel, 1924.

⁷¹ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul 1939.

⁷² Sadri Ertem, “*İnkılâpçı Sanat*”, *Varlık*, C.1, S.4, 1 Eylül 1934, s. 50.

⁷³ Sadri Ertem, “*İnkılâpçı Sanat*”, s. 50.

⁷⁴ Sadri Ertem, “*Ferdi ve Cemiyetçi Edebiyat*”, *Varlık*, C.2, S.38, 1 Şubat 1935.

olduğuna dair düşünceleri Marksist estetikle aynı paraleldedir. En bireyci edebiyat ile “en koyu sosyal edebiyatın” bile bir toplumun içinden çıktıkları için ortak noktaları olduğunu düşünen Sadri Ertem, kapitalist düzende bireyselleşen ve sadece bireyin hayatından bahseden edebiyata karşılık “proleter edebiyat” diye isimlendirdiği edebiyatın daha geniş halk kitlelerinin hayatlarını yansıttığını savunur. Sadri Ertem’in sanat ve sosyal meseleler hakkındaki en kapsamlı yazısı “*Sanat ve Sosyal Mesele*” adını taşır. Bu yazı, 27 Mayıs 1936 tarihli 7 *Gün* dergisinde yayımlandıktan sonra *Fikir ve Sanat* kitabına da alınmıştır. Sadri Ertem, edebiyat eserinde sosyal meselelerin anlatılması konusunda iki anlayış olduğunu belirttikten sonra bu anlayışları ortaya koyar. Birinci görüşe göre, sanat doğası ve kuruluşu gereği sosyaldir. Sosyal olmayan ne bir fikir, ne bir mısra vardır. Bu nedenle de sanat bir kavganın bayrağıdır. “Sanatı sosyal hüviyetten çekip çıkararak, onu ferdin fertliği hesabına bir hâdise sayan zihniyet”⁷⁵ ikinci ve karşıt görüşü oluşturur ki bu anlayışı savunanlara göre sanatı sosyal meselelerle birlikte saymak, onu sefilleştirmek ve değersizleştirmek demektir.⁷⁶ Sanatın toplumsal işlevi olduğunu savunan Sadri Ertem’e göre, “sanatı sosyal meselede bir hizmetçi yahut bir metres farz edenler onun hududu içine girmemiş olanlardır.”⁷⁷ Sanatın toplumsallığının onu toplumsal davanın bayrağı yaptığını ileri süren Sadri Ertem, sosyal mesele ve estetik ilişkisini de kendince bir uyum içinde ele almaya çalışır. Yeni dönemin edebiyatının bir kavga edebiyatı olmasının yanında sanat bakımından da ileri bir merhaleyi işaret ettiğini vurgular. “Sanatın asıl başı ucunda dolaştığı âlem, henüz ilmî yapılmamış, yapısı her gün tazelenen, her gün inkılâplar geçiren sosyal meseleler mahşeridir”⁷⁸ diyen Sadri Ertem, bireyin psikolojisini anlatan ve onu tahlil konusu yapan edebiyatın şimdi sosyal tahlile yöneldiğini düşünür.

Sadri Ertem, sanatın sosyal çevre ve ekonomik şartlarla ilişkisini Marksist bir yaklaşımla ele aldığı en önemli yazılarından biri de “*Tabiat Düşmanı Edebiyat*”⁷⁹ adını taşır. Türkiye’de nüfusun yüzde sekseninin toprakla uğraşmasına rağmen edebiyat eserlerinde tabiatın gerçekçi bir şekilde anlatılmamasını eleştiren yazar, “köylü bir memleket edebiyatında tabiatın hisse sahibi olamamasının”⁸⁰ sebeplerini feodalizmden gelen sosyal bünyeye ve bu feodal bünyeyi ideolojisiyle saran ve sosyetenin bütün zümrelerine hükmeden dünya telakkisine yani felsefe ve dine bağlar.⁸¹ Bizde sosyal bünyenin toprakla sıkı bir teması olmasına rağmen, bu bünyenin yani köylü sınıfının bu temasın şuurulu bir parçası olmadığını bunun da onların hâkim feodal sınıf tarafından sadece tabiatın bir parçası olarak istis-

⁷⁵ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 46.

⁷⁶ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 46.

⁷⁷ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 47.

⁷⁸ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 48.

⁷⁹ Sadri Ertem, “*Tabiat Düşmanı Edebiyat*”, 7 *Gün*, C.7, S. 169, 3 Haziran 1936.

⁸⁰ Sadri Ertem, “*Tabiat Düşmanı Edebiyat*”, s. 9.

⁸¹ Sadri Ertem, “*Tabiat Düşmanı Edebiyat*”, s. 9.

mar edilmelerinden kaynaklandığını düşünen Sadri Ertem'in bu yaklaşımı, Batılı anlamda bir sınıf bilincinin Anadolu'da gelişmediği ve bunda yönetici sınıfın kendini ülkeni tek sahibi gören anlayışından kaynaklandığını vurgulaması önemlidir.

“*Sanat ve Sosyal Meselâ*”de ortaya koyduğu görüşlerini “*Halka Doğru Gidiş*”⁸² adını taşıyan yazısında da sürdüren ve sanat ve sosyal sınıflar arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin Türkiye'deki durumunu tespit etmeye çalışan Sadri Ertem, edebiyat-toplum ve birey ilişkisini düz ve dolayimsız bir bakışla ele alır. Edebiyatı toplumsal yapının bir yansıtıcısı olarak ele alan basit bir mantıkla hareket eden yazar, “biz hâdiselerin elinde birer mikrofondan başka bir şey değiliz. Muhitimiz bilhassa cemiyetin hareketleri bizi sürükleyip gidiyor. Her insan cemiyet şuurunun dilidir. Edebiyat cereyanları da böyledir. Edebiyat hâdiseleri münferit, mücerret bir cemiyetin bünyesinden uzak şeyler değildir”⁸³ cümleleriyle konuyu sınıf meselesine getirir. Sadri Ertem, Avrupa'daki komünist ihtilâlden sonra birbirlerine yakın olan sınıfların ayrıldığını ve yeni bir insan sınıfının teşekkül ettiğini söyledikten sonra, bu yeni sınıfın kendine özgü bir edebiyat vücudu getirdiğini savunur. Ancak Türkiye'deki sürecin bunun henüz çok uzağında olduğunu ve yaşayan sınıflara göre, yaşayan bir edebiyatın bizde yeni yeni oluşmaya başladığını vurgulayan yazarın bu düşüncesi, devrinin Türkiye'sinde zaten üzerinde durulan ve inkılâplar doğrultusunda ortaya atılan halkçı sanat anlayışından pek de uzak gözükmemektedir. Sadri Ertem, bu yazısını takip eden “*Fertçi Edebiyat*”⁸⁴ adlı yazıda, aynı bağlamda sanatın toplumsallığına vurgu yaparken, salt estetikçi olmakla suçladığı burjuva edebiyatına saldırır. Burjuva anlayışında, *sanatın sanat için* olduğu görüşünün hâkim olmasında tutarsızlıklar gören Sadri Ertem, bu tutarsızlığın “estetik insan” tasavvurundan kaynaklandığını düşünür ve sanat sanat içindir diyen anlayışın “estetik insan”dan, dolayısıyla yazardan ne anladığını şöyle belirler: “*Estetik adam yemez, içmez, bu cemiyet mensup değildir, ayakları havadadır. Toprağa basmaz, onun gönlünde ne bir hayır, ne bir hak, ne bir fayda vardır. O, tek başına kendi kendisi için yaşar, aynı estetik adam, estetik için... Sanat, sanat için diyen sanatkârın ideal kabramanı bu adamdır.*”⁸⁵ Bu anlayışın yerini toplumların gelişimi yani “*mücadeleci muarız sınıflar*”ın ortaya çıkışıyla birlikte, bireyin yerine toplumun ve kolektif düşüncenin yerleşmesiyle birlikte yeni bir sanat anlayışına bıraktığını düşünen ve sanat ve toplum ilişkisini sadece ekonomik şartlara bağlayan Sadri Ertem, “iktisadî hâdis[e]nin estetik adam[ın] nefret” ettiğini ve ferdî edebiyatın “siyasî ve iktisadî liberalizmin yavrusu” olduğunu savunur.⁸⁶

Sadri Ertem *Fikir ve Sanat*'ta yer alan “*Romancı ve Âlim*” adlı yazısında bir

⁸² Sadri Ertem, “*Halka Doğru Gidiş*”, 7 Gün, C.7, S.180, 19 Ağustos 1936.

⁸³ Sadri Ertem, “*Halka Doğru Gidiş*”, s. 13.

⁸⁴ Sadri Ertem, “*Fertçi Edebiyat*” 7 Gün, C.8, S.196, 9 Birinci Kânun 1936, s. 4.

⁸⁵ Sadri Ertem, “*Fertçi Edebiyat*”, s. 4.

⁸⁶ Sadri Ertem, “*Fertçi Edebiyat*”, s. 4.

romancının nasıl hareket etmesi gerektiğini anlatırken onu toplumun bütününi anlatmakla görevli bir fikir adamı olarak nitelendirir: “*Kıymet hükümleriyle yaşayan bir varlık vücuda getirmek vazifesini üstüne alan romancı artık mücerret tabiatın kanunlarını değil, hayatı, yaşayan, kımıldayan tabiatı, hayatın ta kendisini yoğuracaktır. Hayatın kendisi parçalanmış, tasnif edilmiş, gruplara ayrılmış, mukayeseleri yapılmış bir realite değildir. Hayatın karmaşıklığıdır ki, birtakım insanları sun’i bir surette meslekler ve ihtisaslar grubuna ayırır.*”⁸⁷ Sadri Ertem’in vurguladığı manada hayatı bir bütün hâlinde kendi oluşum şartları içinde anlatması gereken romancı, soyut birtakım kanunlardan değil, Marksist anlamda diyalektik perspektiften hareket edecektir demektir. Onun yazarın toplumsal göreviyle ilgili diğer bir yazısı ise Stalin’in partiye bağlı yazarları tanımlamak için kullandığı “ruh mühendisleri” tanımına vurgu yapan “*Muharrir= Ruh Mühendisi*” adını taşır.⁸⁸ Bu yazıda, “*Romancı ve Âlim*” adlı yazıdaki görüşlerini daha da genişleterek yazarın görevi konusunda Toplumcu-gerçekçi çizgiye daha çok yaklaşan Sadri Ertem, tabiat-taki malzemeyi bir araya getirerek ona istenen şekli veren insanları mühendis⁸⁹ olarak tanımlar ve yazarın da “yeni insan”ı yaratmakla görevli olduğunu düşünür. Burada önemsenmesi gereken şey yazarın doğrudan dile getirmese de dolaylı olarak, toplumun yeni bir dönemin başlangıcında olduğunu ileri sürmesidir. Bu yeni dönemin ise sınıfsız toplumu hedefleyen sosyalist düzen olduğu, Sadri Ertem’in yeni dönemden bunu kastettiği söylenebilir. Bu bağlamda, Jdanov ve Gorki başta olmak üzere birçok Toplumcu-gerçekçi teorisyenin yeni dönemi kurmakla görevli gördükleri sanatçı anlayışı Sadri Ertem’in de kabul ettiği bir yaklaşım tarzıdır. Buna göre sanatçı kurulmakta olan yeni cemiyetin hem insan modelini inşa edecek, hem de yeni hayatın ruhunu oluşturacaktır. Bu yaklaşımını “eski ile yenin, yani daha doğru tabirle bir cemiyetin tasfiye edilip karakterini değiştirmeye hazırlandığı ve bunu fiil haline koyduğu zamanlarda muharririn misyonu tasfiye edilmiş cemiyetin yerine yeni insanın ruhunu halk etmektir”⁹⁰ cümlesiyle ortaya koyan Sadri Ertem, eski ve yeni dönem ayrımını Marksist anlamda toplumun evrimi düşüncesi üzerine kurmuş, edebiyatı da bu değişen şartlara bağlı olarak değerlendirmiştir. Ona göre “*yeni insan bir takım kıymet hükümlerinin mecmu’u olacaktır. Eskiden güzel denen şeye yeni adamın estetiği mutlaka güzel demeyecektir. Hak düşüncesi başka türlü olacaktır. Ablâk anlayışı yeni prensiplere dayanacaktır... Hülâsa yeni adamın bu köhne dünyaya bakan yepyeni bir görüş tarzı olacaktır.*”⁹¹ Bu yeni bakışı insana kazandıracak olan yazarın/şairin toplum dışı olması ve toplumu anlatmaması bu noktada imkânsızdır. Ayrıca bu yeni dönemin bir ‘kütle’ hareketine dayanmış olduğuna inanan Sadri Ertem, bu kütleyle *ruh verecek* yazarın

⁸⁷ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 15.

⁸⁸ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 117–118.

⁸⁹ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 117.

⁹⁰ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 117.

⁹¹ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 117–118.

ruh mühendisi sıfatını almasını da doğru bulur. Bu yazıyı takip eden “*Muharririn Mesuliyeti*” adını taşıyan yazıda da, yazarın insana ve kültüre şekil veren bir ruh mühendisi olduğu düşüncesini devam ettirir. Edebiyatı ve yazarı egemen sınıfın sözcüsü olarak gören Toplumcu-gerçekçi anlayışın çizgisinde duran Sadri Ertem bu bağlamda yazarın mutlaka bir misyonun adamı olması gerektiğini savunur.⁹² Bu misyonun ise “*mesuliyet*” kavramıyla şekillendiğini düşünen Ertem bu bağlamda iki tip yazar çeşidi belirler. Mesuliyet fikriyle hareket eden yazarların hem topluma hem de kendilerine karşı sorumluluk bilinciyle hareket ettiklerini, ancak ikinci tip sanatçıların sanatı âdilik ve bayağılık sandıklarını söyler.⁹³ Sadri Ertem, sanat ve sanatın toplumsal işlevi konusunda düşüncelerini anlattığı diğer bir yazısı “*Sanat Vazife Kabul Edince*”⁹⁴, yukarıdaki yazıyla paralel okunabilir. Bu yazıda da sanatçının toplumsal sorumluluğuna dikkat çeken Sadri Ertem, bir taraftan da sanatın toplumsal bir görev üstlenmesi gerektiğini ortaya koyar.

Sadri Ertem’in bütün bu yazılarından çıkarılacak sonuç yeni bir sanat anlayışının ilkelerini belirlemeye çalıştığıdır. Onun gerçekçi edebiyattan anladığı şey edebiyatın toplumsal koşulları ve toplumun çoğunluğunu oluşturan halk kesimlerinin hayatlarını yansıtmaktır. Sanatın doğası gereği toplumsal olduğunu yönündeki Marksist anlayışa yakın durduğu görünen yazarın sanatsal yaratımın özneliği konusunda pek fazla bir şey söylememiş olduğuna da dikkat çekmek gerekir. Ahmet Oktay’ın da vurguladığı gibi onun çözümlemelerinin çoğu vulger ve eklektiktir.⁹⁵

Sovyet Yazarlar Birliği’nin ilk kongresinden yaklaşık bir ay sonra Muzaffer Reşit “*Cemiyetçi Edebiyat ve Şiir*”⁹⁶ adlı yazıda yazarın doğrudan siyasal bir tavır almasını tasvip eder. Muzaffer Reşit, sanatçının bir bilim adamı gibi toplum faydasına çalışması gerektiğini düşünür. Yaşar Nabi ise “*Sanat ve İdeoloji*”⁹⁷ başlıklı yazısında sanatın ideolojiye hizmet eden bir aracıya dönüştürülmesine karşı çıkar. Sanatın özünü ve niteliğini ikinci plâna atan anlayışın sanat için en zararlı yaklaşım olduğunu savunan yazar, sanatta biçim ve içerik uyumuna dikkat çekmeye çalışır. “İdeoloji besleyici bir gıda gibidir. Fakat yavan yutulmaz. Onu sanatın koku ve tadıyla örtünüz ki sizi okuyup faydalanacakların sayısı daha kabarık ve eserinizin hafızalarda bırakacağı izler daha derin olsun”⁹⁸ diyen Yaşar Nabi’nin Toplumcu-gerçekçiliğin en temel problemlerinden biri olan estetik ve ideolojik içerik konusunda bilmeden Plehanov’un çizgisine yaklaştığı söylenebilir. Yaşar

⁹² Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 119.

⁹³ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 120.

⁹⁴ Sadri Ertem, *Fikir ve Sanat*, s. 29.

⁹⁵ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 342.

⁹⁶ Muzaffer Reşit, “*Cemiyetçi Edebiyat ve Şiir*”, *Varlık*, C. 2, S. 28, Eylül 1934, s. 57.

⁹⁷ Yaşar Nabi Nayır, “*Sanat ve İdeoloji*”, *Varlık*, C.4, S.76, 1 Eylül 1936.

⁹⁸ Yaşar Nabi Nayır, “*Sanat ve İdeoloji*”, s. 1.

Nabi'nin karşı çıktığı diğer bir nokta da toplumcu edebiyata ve sanatçıya örnek olarak Gorki'nin gösterilmesidir. Gorki'nin eserlerini ideolojinin emrine verilmiş eserler olarak değerlendiren ve onun yüksek sanat kudretine rağmen eserlerinde bu kudreti yansıtacak bir seviyenin olmadığını savunan Yaşar Nabi, Gorki'ye karşılık Balzac'ın değerinden hiçbir şey kaybetmediğini düşünür.⁹⁹ Yaşar Nabi'nin bu yazısından sonra Vahdet Gültekin'in "*Bizde Edebiyat Meselesi*"¹⁰⁰ başlıklı yazısında ise "cemiyetçi edebiyata ihtiyaç bulunduğunu"¹⁰¹ yeni bir döneme girildiğini ve ferdiyetçi edebiyat devresinin sonuna geldiği ifade edilir.

1920'li yıllardan 1940'ların başına kadar geçen süreç içinde Toplumcu-gerçekçiliğin daha geniş bir bakışla söylersek Marksist sanat anlayışıyla ilgili kuramsal birikimin Türk aydını ve yazarları tarafından özümsemiş olduğunu söylemek pek mümkün gözükmemektedir. Yukarıda değinilen yazılar dışında toplumcu sanatın ve edebiyatın henüz Türk yazarları tarafından yeterince bilinmediğini, yapılan değerlendirmelerin eksik kaldığını söylemek gerekir. Halkçı sanat veya topluma hizmet eden sanatçı anlayışının zaten Cumhuriyet ideolojisinin temel kavramlarından biri olan halkçılık bağlamında sürekli dile getirildiği ayrıca bilinen bir gerçektir. Ahmet Oktay bu durumun doğal karşılanması gerektiğini belirterek "1925–1940 yılları arasında beliren, 1939 sonu ile 1940 yılı içinde gelişen Tasfiye hareketi ile iktidar olan yazınsal söylem[in], ancak topluma ve gündelik hayata dönük bir yazın isteyebileceğini, çünkü proletaryadan söz edebilmenin kuramsal/kılgısal bir olanaksızlık olduğunu vurgular."¹⁰²

Bu dönemde sanat ve toplum ilişkisini yer yer Marksist yaklaşımlar çerçevesinde ele almaya çalışan diğer bir yazar Hikmet Kıvılcımlı'dır. Hikmet Kıvılcımlı 1935'te 'Marksizm Bibliyoteği Yayınları'nın ikinci kitabı olarak yayımladığı *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi*¹⁰³ adıyla basılan kitabında Servet-i Fünûn sanatçıları ve şiiriyle ilgili eleştirilerini ortaya koyarken sanat, toplum ve ideoloji gibi konularda Toplumcu-gerçekçilik anlayıştan hareket eder. Ahmet Oktay bu çalışmayı "suskunlaş(tırıl)mış ve durgunlaş(tırıl)mış kültür ve yazın yaşamı içinde hem muhalif bir ses hem de dizgisel olmaya çalışmasıyla, eleştiri alanında ilk örnek yapıtı" olarak değerlendirir. Kıvılcımlı, bu kitapta Servet-i Fünûn gibi bir edebiyat akımını ekonomik/politik/ideolojik düzeylerde çözümlemenin yanında edebiyatı politik açıdan da yargılamıştır.¹⁰⁴

Sanat ve toplum arasındaki ilişkiyi diyalektik bir yaklaşımla ele alan Hikmet Kıvılcımlı, sınıflara ayrılmış bir toplumun temel özelliğinin sınıfların bazılarının

⁹⁹ Yaşar Nabi Nayır, "Sanat ve İdeoloji", s. 1.

¹⁰⁰ Vahdet Gültekin, "Bizde Edebiyat Meselesi", *Yarım Ay*, S. 19, 1936.

¹⁰¹ Vahdet Gültekin, "Bizde Edebiyat Meselesi", s. 23.

¹⁰² Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 385.

¹⁰³ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi*, Bozkurt Matbaası, İstanbul 1935.

¹⁰⁴ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 343.

altta bazılarının ise üstte oluşundan ileri geldiğini bu bağlamda da üst-çalıştıran sınıfların yukarı, alt-çalışan sınıflarında aşağı sınıflar olarak değerlendirilmesini ister. Şiir ve şairler ise bağlı buldukları sınıfın damgasını taşırlar. Her sınıflı toplumda üstün sınıflar gibi bir üstün ideoloji, bir üstün güzel sanat ve şiir de var olagelmıştır. Divan edebiyatı yanında halk koşmaları, peşrev musikisi altında saz şairliği ve ilh.¹⁰⁵ Kıvılcımlı'ya göre şairler, toplum içinde tuttıkları sınıflara göre üstün veya alt -veya ikisi ortası- şiiri şakiyan veya sadece bağırın kişilerdir.¹⁰⁶ Bu noktada sanat ve toplum arasındaki ilişki ve sanat eserinin toplumsallığı konusunda görüşlerini ortaya koyan Kıvılcımlı'nın tutarlı bir yorum geliştiremediğini belirtmek gerekir. Sanat ve ideoloji/toplum ilişkisi açısından ilk önce Plehanov'a yakın bir çizgide duran yazar, daha sonra meseleyi sadece sınıfsal ve tarihsel koşullara uygunluk açısından ele alır. Sanatın önce toplumsal bir ürün olduğunu kabul eden Kıvılcımlı, onun aynı zamanda kişisel bir ürün olduğunu da varsayar. Sanat eserine şeklini veren sanatçının sosyal ve sınıfsal duygularıdır. "Şiir de, tüm insan ürünleri gibi, hem sosyal hem kişisel (individüel) bir üründür. Başka bir deyişle; şiirin baştanbaşa maddesini, malzemesini, harcını ve zorunluluklarını belirginleştiren ve veren sosyal ve sınıf duyguları, düşünceleri ve dilekleridir ve bu madde ve malzemelerden, bu 'harç'lardan bir şiir yapısı kuran duvarcı şairdir."¹⁰⁷ Kıvılcımlı'nın sanatın sınıfsal ve estetik boyutu arasında bir denge kurmaya yönelik bu düşüncesi, temelini sanatçının kendini 'sınıfça yaşayış şartları' üzerinde konumlandırması fikrine dayanır. Bu bağlamda Kıvılcımlı sanat, sanatçı ve toplum arasındaki ilişkiyi Toplumcu-gerçekçilik çerçevesinde şu şekilde belirler: "Bu şartların (sınıfça yaşayış şartlarının) ondaki (şairdeki) sezis ve görüş yeteneklerini sözlü olarak tanımlayıp özel, kendine özgü (spesifik) bir yeni biçimde ortaya çıkmasından şiir doğar."¹⁰⁸ Sanatçının eserinde anlattığı durum veya duyguların toplumsal olduğunu ve insan bilinciyle şekillendiğini temel alan Marksist görüşten hareket eden yazar, güzel veya gerçek gibi sanatsal olguların ancak insan/toplum bilinciyle anlam kazandığını bu yüzden de sanatçının ister istemez, toplumsal ve sınıfsal olanı anlattığını savunur. Çünkü "duyulmayan bir duygu, anlaşılmayan bir düşünce, işitilmeyen bir ses kavranabilir mi? Ya da kavranılmayan, duyulmayan bir duygu ifade olunur mu? 'Şiir için şiir', 'sanat için sanat' yaklaşımlar kabul edilemez."¹⁰⁹

Hikmet Kıvılcımlı, Servet-i Fünûn sanatçılarını yukarıda çizilen genel çerçevede içinde ele alır ve onları tarihsel ve sınıfsal şartlar açısından değerlendirmeye çalışır. Bu bağlamda onun bu şairlere yönelttiği eleştirilerin temelinde, toplum dışılık ve aşırı bireycilik ölçütleri vardır ve burjuva edebiyatının özellikleri olarak

¹⁰⁵ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi, Bütün Eserleri 12, Sosyal İnsan Yayınları*, İstanbul 2008.

¹⁰⁶ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi*, s. 16-17.

¹⁰⁷ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi*, s. 18.

¹⁰⁸ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi*, s. 18.

¹⁰⁹ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi*, s. 19.

gördüğü bu sanatsal ölçütler çerçevesinde Servet-i Fünûn şairlerini şiddetle eleştirir. Bu şairler grubunu tamamen *hasta* olarak nitelendiren Kıvılcımlı, kadınlarını psikastenik (ruhu argın), erkeklerini psikopat (ruhu rahatsız) olarak görür ve onların ‘şifahanelere yerleştirilmemiş’ olmalarını hayretle karşılar.¹¹⁰ Ahmet Oktay, yazarın yönelttiği bu eleştiride bir tutarsızlığın mevcut olduğu görüşündedir. Kıvılcımlı, Servet-i Fünûn sanatçılarının ortak özelliği olan ‘aşırı santimentalizm’in kaynağı olan ‘çağın hastalığı’nın önce toplumsal bir olgu olduğunu söylemesine rağmen, sonra da bu durumu bir ‘soysuzluk’ olarak değerlendirir.¹¹¹ Hikmet Kıvılcımlı geniş yığınların edebiyatı olmamakla suçladığı Servet-i Fünûn edebiyatını ‘bir avuç seçkin azınlığın’ edebiyatı olmakla itham ederken bile, onların ürettiği sanatın sınıfsallığına vurgu yapmaktan da geri durmaz. Yazar, “ne kadar azınlık olursa olsun, bu ‘oligarşi’ yine gelişi güzel şu veya bu kişileri değil, belli kümelerden, belli sosyal kategorilerden, belli sınıflardan gelmiş kişileri, daha doğrusu, bu kişilerin geldikleri insan kümelerini temsil”¹¹² ettiğini düşündüğü bu gruba bağlı şairlerin “bir çağın psikolojisine ağızlık dillik etmiş” olmalarını vurgularken sanatın toplumsallığı konusunda onlara karşı yönelttiği eleştirileri unutmuş gibidir. Bu bağlamda Servet-i Fünûn sanatına yansıyan duygu ve hayal unsurlarının kişisel değil de sınıfsal şartların bir ürünü olduğunu düşünen Hikmet Kıvılcımlı, onların eğer bir hastalıkları veya kusurları varsa, bunu sırf kişiliklerinde değil, edebî kişiliklerine yön veren sosyal köklerinde, ortamlarında, çevrelerinde aramak ve bulmak gerektiğini savunurken¹¹³ de aynı çelişkiye düşer.

Hikmet Kıvılcımlı, Servet-i Fünûn’un ortaya çıktığı şartlar ile bu edebiyat anlayışının içeriksel nitelikleri arasında diyalektik bir koşutluk görür ve bu koşutluğu ‘yıkılış konağına’ varan toplumların edebiyatlarında ‘gerici’ olmakla nitelendirdiği içerik özellikleriyle açıklamaya çalışır. Bu içerik özelliklerinin toplumsal sınıfları geleceğe yöneltecek ve onlara daha mutlu bir dünya kuracak olan sınıfsız toplum ülküsünden uzak oluşu, yazarın eleştirilerinin temelini oluşturur. Osmanlı Devleti’nin yıkılış süreciyle Servet-i Fünûn sanatının özellikleri arasında kurulan ilişkiyi, Fransız Devrimi’nden önceki dönemin edebiyatıyla Fransız toplumunun çözüldüğündeki paralellik üzerinden örnekleyen Hikmet Kıvılcımlı, bu bağlamdaki görüşlerini sanat ve toplum arasındaki ilişkinin mutlaklığı üzerine geliştirir:

“Tarihte yıkılış konağına varan, her toplum biçiminin en son, en üstün edebiyatında kişisel şehvet, ölüm acısına karşı içilen uyuşturucu bir tatlı zehir kadehi gibi elden bırakılmaz. Roma’nın Bizans’ın tekerlenişi, çürüyüp dağılışı sıralarında kişisel kadın-aşk edebiyatının değersizliği, kabak tadı verisi, klâsik birer örnek oluşturmuştur. Fakat Edebiyat-ı Cedide akıntısının üniversal cinsiyet özlüğüne, tarihte, pek öyle

¹¹⁰ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide’nin Otopsi*, s. 21.

¹¹¹ Ahmet Oktay, *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, s. 345.

¹¹² Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide’nin Otopsi*, s. 22.

¹¹³ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide’nin Otopsi*, s. 24.

uzaklara gitmeden bir benzer bulmak istersek Fransız 'Ulu Devrimi'nden önceki konanğı anmak en doğrusudur: Rokoko çağı.”¹¹⁴

Servet-i Fünûn sanatının doğduğu çağın şartları ile yozlaşmış olmakla suçladığı Fransız Devrimi öncesi edebiyatın doğduğu toplumsal ve tarihsel şartların birbirine benzer olduğunu düşünen Hikmet Kıvılcımlı'ya göre, “Rokoko Çağı, Fransa'da asaletsiz zengin türedilerle, meteliksiz soylular arasında olmuş bitmiş salon cilveleşmesi; para babaları (imtiyazlı ticaret, maliye sarraflık burjuvazisi) ile derebeylik arasındaki aşkdaşlık, akça ve asaletin çiftleşmesi” sonucu doğmuştur. Servet-i Fünûn edebiyatı da “Türkiye tarihinin tam böyle bir çağında salonlarda ve yalılarda doğmuş bir 'zina' çocuğu olarak ortaya çıkmıştır.”¹¹⁵

Hikmet Kıvılcımlı, Servet-i Fünûn'a yönelik eleştirilerini sanatın Toplumcu-gerçekçi anlayışta kazandığı yeni anlam ve bu anlama bağlı olarak ortaya çıkan işlevsel sanat açısından şekillendirir ve bu sanatçı topluluğunun ürettikleri edebiyatın üç özelliğini bu bağlamda şöyle belirler:

“1- Panseksüalizm: Üniversal-cinsiyet. Her nesneyi kadın, şehvet ve aşk görmek.

2-Melânkolizm: Karasevdalık, Her yerde bezgin ve bıkkın, sıkıntı ve üzüntü, her nesneyi kara, karanlık, korkunç, sonuçsuz, faydasız... .

3- Eksantirizm: Dinginliği, denkliğini yitirircesine, çıktığı yeri, kabuğu beğenmemek, aykırı ufuklara, realitesiz hüyalara kapılıp gitmek.”¹¹⁶

Bu değerlendirmelerin Toplumcu-gerçekçilerin özellikle de Lunarçarski ve Jdanov'un yozlaşmış olmakla suçladıkları burjuva sanatını eleştirirlerken kullandıkları argümanlara yakınlığı dikkate alındığında Kıvılcımlı'nın da sanatı sadece toplumsal işleviyle ele aldığı görülmektedir.

2.3. 1940'li Yıllarda Edebiyatta Toplumcu-Gerçekçilikle İlgili Yaklaşımlar

1940'dan sonra başlayan dönemde Türk edebiyatında toplumcu sanat ve sanatın toplumsal işlevi konusunda farklı bir söylemin ortaya çıkmaya başladığı görülür. Bu yılların başına kadar halkçılık söylemiyle aynı paralelde ilerleyen toplumculuk düşüncesi, özellikle *Yeni Edebiyat* dergisi etrafında toplanan bazı yazar ve düşünürler tarafından yeniden yorumlanmaya başlanır. Bu dergide sadece toplumcu sanat anlayışının Marksist düşünceden gelen kuramsal önkoşulları tartışılmamakla kalmamış aynı zamanda Marksist düşüncenin tarih, toplum ve

¹¹⁴ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi*, s. 27.

¹¹⁵ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi*, s. 27.

¹¹⁶ Hikmet Kıvılcımlı, *Edebiyatı Cedide'nin Otopsi*, s. 26.

ekonomi gibi kuramsal kavramları üzerinde de tartışmalar yapılmıştır. Bu tartışmaların şüphesiz 1950’li yıllarda Türkiye’de daha belirginleşmiş ve bir birikim haline gelmiş toplumcu gerçekçi düşüncenin oluşmasında payı büyük olmuştur. *Yeni Edebiyat* dergisi bir yıl gibi kısa bir yayın faaliyeti sürdürmesine rağmen, yapılan tartışmaların içeriği 1940’dan sonra toplumcu gerçekçiliğin kuramsal açıdan gerçek manada Türk yazarları arasında tanınmasına zemin hazırlamıştır. Dergide çoğu 1940 yılında çıkan gerçekçilik, sanat ve toplumla ilgili yazılar daha sonra Suphi Nuri İleri tarafından bir araya getirilerek kitap hâlinde yayımlanmıştır.¹¹⁷ Bu makalede tartışılan konuların bütünlüğü açısından 1941 yılında çıkan yazılara da değinilmiştir. Kitabın önsözünde dergiyle ilgili bilgiler veren Rasih Nuri İleri, *Yeni Edebiyat* dergisinin edebiyat alanında olduğu gibi siyaset alanında da döneminin önemli dergilerinden biri olduğunu ileri sürerek, derginin Türkiye Komünist Partisi’nin legal yayın organı olduğunu da belirtmiştir.¹¹⁸

Yeni Edebiyat dergisinde başlayan gerçekçilik ve toplumcu sanat tartışmalarına Reşat Fuat Baraner, Zeki Baştımar, Abidin Dino, Hüsamettin Bozok, Sabiha Sertel, Zekeriya Sertel ve Naci Sadullah gibi isimler katılmışlardır. Bu tartışmaların ilk bölümü genel anlamıyla realist estetik ve sanatta realizmin ne olduğuna dairdir. Abidin Dino, derginin dördüncü sayısında kaleme aldığı “*Realizme Dair Notlar*”¹¹⁹ başlıklı yazısıyla konuyu tartışmaya açar. Sanatta realizm anlayışının ne olduğu ve bu anlayışın sınırlarının nereye kadar dayanması gerektiğiyle ilgili henüz ortak bir anlayışın ortaya konulmadığını tespitini yaparak konuya giren Abidin Dino, “sanat teknikleriyle mücerret ilmî düşünceyi birleştiren sanat nazariyesi[nin]”¹²⁰, henüz oluşma safhasındaki realist estetiği doğuracağını söyler. Ancak bu anlayışın esaslarını henüz sahip olunmadığını da ekleyerek, ortada realizmle ilgili epistemolojik bir sorun olduğunu bunun ise konuyla ilgili müşterek bir paydada buluşmayı engellendiğini belirtir.¹²¹ Bu ortak paydaya ulaşılamamasının nedenini ise idealist felsefenin dünyayı anlamlandırmak konusundaki yetersizliğine bağlayan Abidin Dino, 19. yüzyıl düşüncesini gerici burjuva düşüncesi olmakla suçlayıp, bu anlayışın neden olduğu bilgi sorununa dikkat çeker. “İdealistler, Kant ve benzerleri, bilgiyi münhasıran enfüsü hislerin hudutları dâhilinde mütalaa ederek dünyayı anlamak imkânlarını reddettiler. Eşya ile şuur arasındaki köprülerin berhaba edilmesi 19. asır Avrupa burjuvazisi için âcil bir zarurettiler. İktisadi kuvvetlerin taziyki ile doğan yeni dünya anlayışını önlemek lâzım geldi.”¹²² Yazarın özellikle nes-

¹¹⁷ *Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik*, (yayına hazırlayan: Suphi Nuri İleri), Scala Yayıncılık, İstanbul 1998. (Bu konuyla ilgili atıflarda *Yeni Edebiyat* dergisinde yer alan yazıların bir araya toplayan bu kitap esas alınmıştır.)

¹¹⁸ Rasih Nuri İleri, *Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik*, s. 9.

¹¹⁹ Abidin Dino, “*Realizme Dair Notlar*”, *Yeni Edebiyat*, S. 4, 1940.

¹²⁰ Suphi Nuri İleri, (yay. haz.), *Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik*, s. 25.

¹²¹ Suphi Nuri İleri, *Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik*, s. 25.

¹²² Abidin Dino, “*Realizme Dair Notlar*”, *Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik*, s. 26.

neyle şuur arasındaki ilişkinin burjuva düşüncesi tarafından ortadan kaldırıldığını öne sürmesi, Marksist bilgi kuramında çok önemli bir mesele olan nesne ve nesne düşüncesinin insan bilinciyle belirlenmesi konusundaki probleme bir nevi göndermede bulunduğunu işaret eder. İnsanın toplumsal varlığını düşüncelerinin belirlediği ve bu manada nesneye ait bilginin insanın toplumsallığından kaynaklandığı yönündeki Marksist görüşü temel alan Abidin Dino, bu bağlamda “*kâinatta anlaşılmayacak varlığın mevcut olmadığını ancak henüz anlaşılmamış fakat ilim ve tecrübe sayesinde anlaşılacak hakikatlerin mevcudiyetinden bahseden hakiki ilmin her türlü geri fikre karşı mücadelesi devam ediyor*”¹²³ diyerek Marksist bilgi kuramının bu manada insan bilincini temel alan yaklaşımının meseleyi çözüme kavuşturacağını düşünür. Bu yazının devamı olan ikinci yazıda¹²⁴, görüşlerini daha da genişleten Abidin Dino, gerçekliğin sanat eserinde yansıtılması için “konkre’den hareket ederek abstre’ye” yani somuttan soyuta doğru gidilmesi gerektiğini savunur.¹²⁵ Bu yolla oluşturulan sanat eserinin tabiatı daha derin, daha doğru, daha tam olarak aksettirdiğini düşünen Abidin Dino, bu görüşünü ispatlamak için resim sanatından örnek verir: “*Tabiatın nispetleri aynen almak şartıyla mücessemlikten satha intikal değildir. Eksik olan, değişen hislerin çehre hatlarına getirdikleri değişiklik dolayısıyla hafızamızda teşekkül eden mürekkep intibâlardır.*”¹²⁶ Nesnenin veya durumun hafızamızda yarattığı izlenim somutun soyuta dönüşmesi olarak alındığında Abidin Dino’nun yaklaşımı daha net biçimde anlaşılır duruma gelir. Bu yaklaşımı realist sanatın ölçütü olarak belirleyen yazara göre “her şeyden evvel şuurda, tabiata muvazî sentez teşkil eden akisler uyandıran sanat eseri bugün realist sanat eseridir.”¹²⁷ Bu ölçütü güzel sanatların bütün dallarına uygulanabileceğini söyleyen Abidin Dino, “realist diyalektik”in dört özelliğini de şöyle belirler:

1- *Realist diyalektik metoda göre, tabiatın her tezahürü tek başına değil, etrafındaki hadiselerle beraber anlaşılmalıdır, zira tabiat, birbirine uzvi olarak bağlı, birbirine tâbi unsurlardan mürekkeptir.*

2- *Diyalektik metoda göre tabiatın tezahürleri; hareketin mütemedi akışı, ölenle dirilenin, yıkılanla inşa edilenin yorulmaz hareketi ve seyriinde aranmalıdır.*

3- *Diyalektik metoda göre tabiat iptidaiden mürekkep kemmiyet terâkümünden keyfiyet tekâmülüne geçerken, ânî olduğu kadar mantiki bir sıçrayış, bir hamle ile seyri-ne devam eder. (Keyfiyet tekâmülü mücadelesiz, kavgasız tasavvur edilemez.)*

4- *Diyalektik metoda göre tabiatın bu tekâmülü, eşyanın, varlığın öz tezadında aranmalıdır. (Tekâmül, tezatların mücadelesi, menfiye karşı müsbetin, mâziye karşı*

¹²³ Abidin Dino, “Realizme Dair Notlar”, s. 26.

¹²⁴ Abidin Dino, “Realizme Dair Notlar I”, Yeni Edebiyat, S.5 1940.

¹²⁵ Abidin Dino, “Realizme Dair Notlar II”, Yeni Edebiyat–1940–1941-Sosyalist Gerçekçilik, s. 28.

¹²⁶ Abidin Dino, “Realizme Dair Notlar II”, s. 28.

¹²⁷ Abidin Dino, “Realizme Dair Notlar II”, s. 29.

istikbalin galibiyetidir.)¹²⁸

Abidin Dino'nun bu iki yazısıyla başlayan tartışmaya, Reşat Fuat Baraner, Ali Rıza takma ismiyle yazdığı yazılarla cevap verir. Birinci yazı, “*Realizme Dair Notlar Münasebetiyle*”¹²⁹ adını taşır. Abidin Dino'nun sanattaki realist anlayışın henüz gelişmekle olan bir anlayış olduğu yönündeki görüşe karşı çıkan Ali Rıza, “realizm asırlardan beri vardır. Realist estetik meselesi de artık tamamen halledilmiş bir meseledir”¹³⁰ sözleriyle tartışmaya girerken, Abidin Dino'nun soyuttan somuta varma düşüncesinin gerçeği algılamadaki bütünlüğü bozduğunu düşünür. Ona göre tek başına ele alınacak tabiat veya cemiyet unsurunun ancak bütünlük ve vahdet içinde doğru bir manası olabilir. Ali Rıza'nın bu bütünlüğün sağlanması için gerekli gördüğü temel ölçüt toplumun ekonomik ilişkilerinin bir bütünlük içinde görülmesidir. Realitenin tam manasıyla kavranabilmesi için de temel alınacak unsur, realitenin objektif bütünlüğü incelemesidir. “Bunun hakikî realizm için büyük bir ehemmiyeti”¹³¹ olduğunu düşünen yazar, edebiyat ve sanat alanında objektif realiteye bağlı olmayı reddeden görüşü sürrealizm olarak tanımlar. Abidin Dino'nun realizmle ilgili görüşlerine derginin altıncı sayısında “*Abidin Dino'ya Cevap*”¹³² başlıklı bir yazıyla cevap veren Haydar Seçkin de realitenin *nisbiliği* yönündeki görüşe karşı çıkar. Sanatçıya veya yazara göre değişen realitenin gerçekte realite olamayacağını, realitenin bir bütün ve değişmez olduğunu öne süren Haydar Seçkin, asıl modele yani gerçeğe benzemeyen farklı farklı yorumlanan sanat eserinde realitenin olmadığını da ekler. *Yeni Edebiyat* dergisindeki bu tartışma daha sonra Abidin Dino'nun önceki yazılarla aynı başlığı taşıyan bir yazısı ve buna cevap olarak Ali Rıza'nın kaleme aldığı “*Abidin Dino'ya Son Cevap*” başlıklı yazısıyla sona erer.

Yeni Edebiyat dergisinde ilk sayıda başlayan realizm tartışmasının yanında yine ilk sayıdan başlamak üzere sanat, edebiyat ve toplum ilişkileriyle ilgili yazılar da çıkmaya başlar. Bu yazılar yeni bir edebiyat anlayışı oluşturacak hem kuramsal hem de pratik uygulamaların içeriğini belirlemeye yöneliktir. “*Mazinin Kültür Mirasçısıyız*”¹³³ adını taşıyan yazısında Hüsametdin Bozok, toplumcu edebiyat anlayışının önceki devirlerin edebî gelenekleriyle nasıl bir ilişki kurması gerektiği yönündeki düşüncelerine yer verir. Yazısına Marksist kuramın tez-antitez görüşüyle başlayan yazar, bu metodu sanat alanına uygular ve yeni bir sanat anlayışının gelişebilmesi için eski sanat anlayışının bir nevi antitez olarak düşünülmesi gerek-

¹²⁸ Abidin Dino, “Realizme Dair Notlar II”, s. 30.

¹²⁹ Ali Rıza, “Realizme Dair Notlar Münasebetiyle”, *Yeni Edebiyat*, S. 5, 1940.

¹³⁰ Ali Rıza, “Realizme Dair Notlar Münasebetiyle”, *Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik*, s. 32.

¹³¹ Ali Rıza, “Realizme Dair Notlar Münasebetiyle”, *Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik*, s. 34.

¹³² Haydar Seçkin, “Abidin Dino'ya Cevap”, *Yeni Edebiyat*, S.6, 1941.

¹³³ Hüsametdin Bozok, “Mazinin Kültür Mirasçısıyız”, *Yeni Edebiyat*, S. 1, 1940.

tiğini vurgular. Ancak yeni edebiyatın kuruluş aşamasında eski edebiyat anlayışına bağlı unsurlardan da faydalanılması gerektiğini belirten Hüsamettin Bozok, “bizim Homeros’tan, Dante’den, Balzac’dan, Stendhal’dan... ilah... öğrenecek çok şeylerimiz var”¹³⁴ diyerek geçmiş burjuva edebiyatından nasıl faydalanılacağını açıklığa kavuşturmak ister. Geçmişin yekpâre bir bütün olarak değil de birbirinin zıddı olan bir zincirleme süreçler dizisi olarak görülmesi gerektiği yönündeki Marksist görüşten hareket eden Bozok, bu devirlere ait kıymet hükümlerinin belirlenerek işe başlanması gerektiğini düşünür. Her devirde kıymet ölçütlerinin ekonomik alt yapıya dayalı olduğu düşünüldüğünde Hüsamettin Bozok’un meseleyi Marksist tarih görüşü ışığında ele almaya çalıştığı görülecektir. Bu noktadan hareket eden yazar, önceki devirlerdeki kıymet ölçülerini belirleyen toplumsal şartlara dikkat çekerek yazar ve şairleri kendi çağlarının sosyal kadroları içinde değerlendirmek gerektiğini öne sürer ve bu bağlamda Türk edebiyatına nasıl baktığını şöyle anlatır: “*Bütün gayretlerini lâfız ve mana sanatlarının hokkabazlıklarına sarf eden ve bu zümrenin boş vakitlerini hoşça geçirmeye çalışan bir Divan şairi de –eğer sırf şekil oyunlarıyla iktifa etmişse– bizim için aynı ehemmiyettedir. Edebiyatı, üslûb-i âli, üslûb-i müzeyyen, üslûb-i sade, üslûb-i hakikî diye bir tasnife tâbi tutan Tanzimat tarihçisi de bizim için gülünç olmaktan ileri geçemez. Edebiyatçının en büyük değeri kendi devrinin atmosferini çok iyi vermesinde ve bu böyle olmakla beraber istikbalî müjdelemesindedir.*”¹³⁵ Edebiyatın yeni kıymet ölçüsünü devrinin atmosferini çok iyi verebilmesi şeklinde belirleyen Hüsamettin Bozok, bu bağlamda devrini tamamlamasına rağmen, Balzac’ın yaşadığı toplumsal atmosferini çok iyi verdiğini belirterek yeni anlayışın ondan öğrenecek çok şeyi olduğunu da vurgular.

Ali Rıza da derginin birinci sayısında kaleme aldığı “*Sanatkârdan Beklediğimiz*”¹³⁶ başlıklı yazısında sanat ve sanatçının toplumsal işlevi konusunda Toplumcu-gerçekçi anlayışa yaklaşan yorumlar getirir. Sanatın özü ve niteliğini açıklarken doğrudan Marksist estetiğin bakış açısından hareket eden ve sanatı bir üretim biçimi olarak gören yazar, Marks’ın maddî ve manevî üretim sürecinde ortaya çıkan özne-nesne ilişkisi konusundaki diyalektik görüşünü temel alır ve nasıl ki “*istihsal, istihsal ihtiyacını ve dolayısıyla müstehlikini bizzat yaratıyorsa entelektüel istihsal da, kendi mahsulü olan sanat eseriyle, sanat zevkine sahip ve bedii güzellikten anlar kitleleri yetiştirir, meydana getirdikleri eserlerine rağbeti sanat erbabı bizzat yaratırlar*”¹³⁷ diyerek sanatın kökenini Marksist bir düzleme oturtur. Yazar daha sonra herhangi bir sanat eserinin rağbet görebilmesi için hangi özelliklere sahip olması gerektiği üzerinde durur. Bunun için belirlediği ‘*hakikî kıymet ölçüsü*’nü

¹³⁴ Hüsamettin Bozok, “Mazinin Kültür Mirasçısıyız”, Yeni Edebiyat–1940–1941-Sosyalist Gerçekçilik, s. 57–58.

¹³⁵ Hüsamettin Bozok, “Mazinin Kültür Mirasçısıyız”, Yeni Edebiyat–1940–1941-Sosyalist Gerçekçilik, s.60.

¹³⁶ Ali Rıza, “Sanatkârdan Beklediğimiz”, Yeni Edebiyat, S.1, 1940.

¹³⁷ Ali Rıza, “Sanatkârdan Beklediğimiz”, Yeni Edebiyat–1940–1941-Sosyalist Gerçekçilik, s. 62.

ise şöyle verir: “*Ciddan hakiki bir kıymet ifade eden sanat eserleri; geniş halka hitap edenler, onu alâkalandırabilenlerdir. Sanat eserleri içtimai hayatı tabli edebildiği, insanların sosyal münasebetlerini yani yekdiğerleriyle olan hakiki alâka şekillerini, birbirleriyle çarpışan mevcut tezatlarıyla, bütün canlılığıyla gösterebildiği nispette geniş halk kütlelerine nüfuz ve tesir edebilir ve o nispette de halk arasında kendilerine rağbet bulur.*”¹³⁸ Ali Rıza'nın bir sanatçıdan daha doğrusu bir yazardan beklediği şeyleri açıklarken, yazarda bulunmasını önemle vurguladığı bir özelliğe dikkat çekmek gerekir. Bu da Toplumcu-gerçekçi anlayışı savunan estetikçilerin çokça vurguladıkları yazarın tarihsel perspektif ışığında toplumu anlamaya çalışması ilkesidir. Sanatçıdan “*cemiyetin geçirmiş olduğu tekâmül seyrinin inkılâpçı mirasını kendisine mal etmeli, tekâmülü akışında halka birlikte*”¹³⁹ yürümesini isteyen Ali Rıza'nın “cemiyetin tekâmül seyri” olarak sunduğu unsur tarihsel diyalektiğin toplumların gelişmesi ile ilgili yaklaşımıdır. Sanatçının toplumların geçirdiği değişimi dikkate alması ve toplumla birlikte yürümesi bu bağlamda Toplumcu-gerçekçi yaklaşımın bir yansımasıdır.

Bu yazıdaki görüşlerine derginin dokuzuncu sayısında kaleme aldığı “*Sanatkârın Vazife ve Mesuliyeti*”¹⁴⁰ başlıklı yazıyla devam eden Ali Rıza (Reşat Fuat Baraner), yazısında edebiyat olayını doğrudan Marksist yaklaşımla değerlendirir. Sanatın köklerini toplumun maddî temeli üzerine salmış üst yapı unsurlarından biri olduğunu söyleyen Ali Rıza'ya göre, “*insanları içtimai bir topluluk halinde ihata eden, tâbi oldukları karşılıklı münasebet bağlarına şekil veren bu maddî temeldir. Bu maddî temeli teşkil eden müstahsil kuvvetlerin inkişafı cemiyet şekil ve hayatı üzerinde müessir olur.*”¹⁴¹ Alt yapı unsurlarının yani ekonomik üretim biçimleriyle toplumsal üst yapı unsurları arasındaki ilişkinin Marks'ın da üzerinde durduğu gibi zaman zaman karşılıklı olduğunu söyleyen Ali Rıza, sanat ve sanatkârın da ister istemez toplumsal bütünlüğün bir parçası olduğu fikrinden hareketle hangi işleve sahip olması gerektiğini belirlemeye çalışır. “*İnsanlık tarihi şimdiye kadar geçmiş sosyal hadiselerin zuhur ve tekevvününde insanların bu hadiselerle hazırlanması işinde fikir ve sanat hareketlerinin ne derecede mühim roller oynadığını ve oynayabileceğini gösteren pek çok misallerle doludur.*”¹⁴² Sanat ve edebiyatın oynadığı bu önemli rol sanatçıya sadece sanatsal bir eser yaratma hürriyeti tanımaz, çünkü sanatçı bilerek veya bilmeyerek çevresi üzerinde etkili olduğu için topluma karşı

¹³⁸ Ali Rıza, “Sanatkârdan Beklediğimiz”, s. 63.

¹³⁹ Ali Rıza, “Sanatkârdan Beklediğimiz”, s. 63.

¹⁴⁰ Ali Rıza, “Sanatkârın Vazife ve Mesuliyeti”, Yeni Edebiyat, S. 9, 1941.

¹⁴¹ Ali Rıza, “Sanatkârın Vazife ve Mesuliyeti”, Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik, s. 64.

¹⁴² Ali Rıza, “Sanatkârın Vazife ve Mesuliyeti”, Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik, s. 65.

manevî bir mesuliyet altındadır.¹⁴³ Ali Rıza bu bağlamda sanatı sadece oyun olarak gören idealist anlayışa karşı olduğunu belirtir. Ona göre sanatçı eseriyle sosyal bir tesir uyandıracığı bilincini asla kaybetmemeli ve toplumsal sorumluluk düşüncesiyle hareket etmelidir. Ali Rıza'nın edebiyatı tam manasıyla Marks'ın düşünceleri bağlamında yorumlamaya çalıştığı “*Cemiyette Tekâmül, San'atta Tekâmül*”¹⁴⁴ başlıklı yazısında, bir üst yapı unsuru olarak sanatsal düzey ile ekonomik alt yapı arasında her zaman paralellik kurulamayacağını Marks'ın Antik Yunan sanatını yorumlarken kullandığı argümanlardan hareket ederek ortaya koymaya çalışır.

Sanatın estetik ve toplumsal boyutları arasında bir denge kurmaya çalışan Zeki Baştımar, ise derginin ikinci sayısında kaleme aldığı “*Sanata Dair*”¹⁴⁵ adlı yazıyla görüşlerini ortaya koyar. Sanatın özü itibarıyla ilk özelliğinin estetik duyguyla kurduğu ilişki olduğunu belirten yazar, bu estetik değer ile sanatın ideolojik yanı arasında uyumun önemine dikkat çeker ve “hakikî sanatkârı”ın bu uyumu sağladığını savunur. Ancak sanatçının sadece estetik hisleriyle hareket edemeyeceğini çünkü onun çevresinin etkilerinden kendisini soyutlamasının mümkün olmadığını düşünen Baştımar, bu bağlamda “öz sanat” anlayışını reddeder ve böyle bir sanat anlayışının olamayacağını belirterek, Türk şiirinin iki önemli şairi Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'i eleştirir:

*“Yahya Kemal mi? Fakat o, (Kasrı şerefi âbad)ın (Puşide-i evrak olan havuz) u başında Osmanlı saltanatının mukadder zevaline ve derebeylik kültürünün hazin gurubuna ağlamıyor da neye ağlıyordu? Ahmet Haşim mi? Fakat o, memleketinin ve milletinin en mustarip zamanlarında, en amansız mücadele yıllarında muhitini ve muhitindekilerini meçbul bir hayal âlemine, bir (hab ü serap) iklimine doğru sürüklemeye çabalarken bir kısım münevverlerin dumanlı hislerini ve uyuşuk halet-i rubiyelerini ifade etmiyor mu?”*¹⁴⁶

Bu yazının bir nevi devamı olan “*Yine Sanata Dair*”¹⁴⁷de aynı şekilde “öz sanat” konusundaki düşüncelerini ortaya koymaya devam eden Baştımar, sanatın toplumsal yönünü dikkate alan bir anlayışla, sanat zevkinin ve estetik algıların toplumsal ilişkilerin niteliğine göre şekillendiğini, toplumsal ilişkilerin de tarihsel süreç içinde sürekli gelişip değiştiği için mutlak bir zevk ve estetik ölçütün var olamayacağını savunur. Ancak “öz sanatı” savunan sanatçıların böyle mutlakçı bir düşünceye saplandıklarını belirten Baştımar, bunun sanatçının toplum dışı bir varlık olarak görülmesine yol açacağını belirtir ve “öz sanat eserini yaratacak sanatkârın hayat ve realitenin dışında, *esiri bir âlemde dolaşan esiri bir mahlûk olması*

¹⁴³ Ali Rıza, “Sanatkârın Vazife ve Mesuliyeti”, *Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik*, s. 65.

¹⁴⁴ Ali Rıza, “*Cemiyette Tekâmül, San'atta Tekâmül*”, *Yeni Edebiyat*, S. 12, 1941.

¹⁴⁵ Zeki Baştımar, “*Sanata Dair*”, *Yeni Edebiyat*, S.2, 1940.

¹⁴⁶ Zeki Baştımar, “*Sanata Dair*”, *Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik*, s. 80.

¹⁴⁷ Zeki Baştımar, “*Yine Sanata Dair*”, *Yeni Edebiyat*, S. 3 Haziran 1940.

*lâzım gelir*¹⁴⁸ diyerek sanatçının eserini meydana getirirken topladığı malzemeyi realitenin dışından tedarik etmesinin imkânsız olduğuna vurgu yapar. Sanat için sanat anlayışının ancak sanatçıyla toplum arasında bir uyumsuzluğun ve yabancılığın mevcut olduğu yerlerde doğabileceğini, sanatçının içinde yaşadığı toplumun acılarına ve sevinçlerine temas etmemesinin mümkün olmadığını savunan yazar, daha sonra bu görüşlerini ispatlamak için Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif Ersoy’u örnek gösterir. Bu iki şairin ideolojik görüşlerinin taban tabana zıt olmasına rağmen, farklı biçimlerle de olsa içinde yaşadıkları toplumu anlattıklarını ve savundukları ideolojilerin eserlerine damgasını vurduğunu belirtir.

Zeki Başımar’ın *Yeni Edebiyat* dergisinin dördüncü sayısında yer alan “*Sanat Hayatı İzah Eder*”¹⁴⁹ adlı yazıya Çernişevski’den bir alıntı yaparak başlar. Sanatın toplumsal işlevine vurgu yapan alıntı şöyledir: “*Hayatın yeniden istih-sali, sanatın asıl mahiyetini teşkil eden umumî vasfıdır; sanat eserlerinin ekseriya başka ehemmiyetleri de vardır: hayatı izah ederler, ekseriya da hayat hadiseleri hakkında hüküm manasını haiz bulunurlar.*”¹⁵⁰ Sanatın vazifesinin ne olduğu meselesini Çernişevski’nin buradaki görüşleri doğrultusunda açıklamaya çalışan yazar, onun sanatçının hayatı izah ettiğini yönündeki görüşünü kabul etmekle beraber bu izah biçiminin nasıl olması gerektiğini kendi bakış açısına göre belirlemeye çalışır. Çernişevski’nin sanatçının hayatın karmakarışık hadiselerini anlatırken, onun arasından çeşitli seçmeler yaptığını ve lüzumsuz, tesadüfi olayları ayırt ettiği yönündeki görüşüne karşılık yazar, sanatçının bunu yaparken bir filozof veya gazeteci gibi davranmadığını savunur. Sanatçıyı onlardan ayıran en önemli özellik olaylar ve durumlar hakkında hüküm vermesidir. *Yeni Edebiyat* dergisinin beşinci sayısına “Şairin Sesi”¹⁵¹ başlıklı bir yazı daha yazan Zeki Başımar, sanatın toplumsal ilişkilerdeki değişimlerden en çabuk ve en fazla etkilenen bir ideoloji şekli olduğunu savunur. Sanatın toplumun yansıması olduğundan hareket eden yazar, toplumsal değişimlerin sanatı iki biçimde etkilediğini söyler:

“İçtimâî inkişaf ve tereddidler sanat eserinde bu veya şu şekilde, fakat mutlaka ifadelerini bulurlar. Hayat hadiselerinin buradaki tesirleri, kendi şekillerini oldukları gibi sanat eserine vermektense ibaret kalırlar. Fakat bir de hadiselerin doğrudan doğruya sanatın bünyesine yaptığı tesirler vardır. Şekilleri ve muhtevalarıyla muhtelif insan gruplarının hayat ve psikolojilerine intibak eden sanat, bu grupların hayat ve psikolojileriyle birlikte şekliyle de muhtevalarıyla da yükselir veya tereddidi eder. Sanat burada şeniyeti, yani bu inkişaf ve tereddidler aksettirmekle kalmaz, onları kendi bünyesinde de alır.”¹⁵²

¹⁴⁸ Zeki Başımar, “Yine Sanata Dair”, *Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik*, s. 85.

¹⁴⁹ Zeki Başımar, “Sanat, Hayatı İzah Eder”, *Yeni Edebiyat*, S. 4 Temmuz 1940.

¹⁵⁰ Zeki Başımar, “Sanat, Hayatı İzah Eder”, *Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik*, s. 98.

¹⁵¹ Zeki Başımar, “Şairin Sesi”, *Yeni Edebiyat*, S. 5, 1940.

¹⁵² Zeki Başımar, “Şairin Sesi”, *Yeni Edebiyat–1940–1941–Sosyalist Gerçekçilik*, s. 112.

Sanatın gerçekliği yansıttığını vurgulayan yazar, bu gerçekliğin niteliğinin toplumsal ilişkiler tarafından belirlendiğini ve gerçeğin sadece iyi ya da güzel olmayabileceğini, hayatın içinde çirkinliklerin de bulunacağından hareketle şair veya yazarların hayatın bütünü anlatmakla yükümlü olduklarını düşünür. Hakiki bir sanatçının en temel özelliğinin hayatı bütün gerçeğini birlikte yansıtmak olduğunu düşünen Baştımar'a göre hayatın çirkinlikleri sanatçıya ondan nefret etme hakkını vermez. Sanatçı "şeniyete bağlı kalmaya, yaratıcı hayat için onu almaya ve bir hammadde olarak kullanmaya mecburdur. Hayatı sevmek onu olduğu gibi kabul etmek demek değildir; güzelliğini bozan şeyleri göstermek, müspete kolay bir inkişaf yolu açmak için menfiyi işaretlemek, onunla savaşmak demektir."¹⁵³ Sanatçının toplum ve insan için olumlu olana ulaşmak için olumsuz olanı göstermesi ve bununla mücadele etmesi, yani bir nevi idealize etme girişiminde bulunması devrimci romantizmin başka bir söyleniş şeklidir. Sanatın ideal toplumun inşa sürecinde üstlenmesi gerektiği rolün ne olduğu ve bu manada bir edebiyat eleştirmeninin sanat eserine nasıl yaklaşması gerektiğini "*Tenkrit ve Münekkit*" başlığını taşıyan üç ayrı yazıda¹⁵⁴ tartışan Zeki Baştımar, doğrudan Plehanov'un adını zikrederek konuyla ilgili düşüncelerini ortaya koyar. Konuyu ilk başta, toplumsal değişim ve sanatsal değişim bağlamında ele alan yazar, feodalizmin içinden yeni bir sınıf doğduğunu ve bu yeni sınıfın *ilahî kanunların* mutlak oluşunu reddettiğini, eski şekil ve düşünceleri ilerleme yolu üzerinde bir engel olarak gördüğünü savunur. Sanatın bu yeni toplumun oluşmasında aktif bir rol oynadığı düşünen Zeki Baştımar, sanatçının toplumsal bir varlık olduğu görüşünden hareket ederek, sanat eserinin toplumun bir çeşit yansıması olmakla beraber toplum yararına yerine getirmesi gereken işlevleri olduğunu savunur ve eser eğer "*bedii heyecan kanalıyla insan şuuruna tesir etmek, onu yükseltmek endişesiyle vücuda getirilmişse*" kıymetinin o derece artacağını belirtir.¹⁵⁵ Sanat eserini değerlendirecek eleştirmenin görevi de esere bu bakış açısıyla yaklaşmaktır. Eseri hem şekil hem de muhteva açısından değerlendirecek olan eleştirmen eserin hem ideolojik içeriğini hem de estetik kıymetini birlikte ele almak zorundadır. Baştımar'ın bu yaklaşımı eserin daha çok ideolojik içeriğinin önemli olduğu sonucunu ortaya çıkarır. Çünkü hemen peşine gelen cümlelerde eserin hangi sosyal tesirlerle doğduğunun tespit edilmesi gerektiğini ortaya koyar ve eleştirmenin hem iktisatçı, hem ahlâkçı hem de sosyolog olması gerektiğini savunur.¹⁵⁶ Edebiyatın ilmî ölçütlerle incelenmesi gerektiği düşüncesinin Taine'den başladığını ancak bunu Plehanov'un başardığını öne süren Baştımar, ilmî eleştiri ölçütlerine göre sanat eserine "*sosyal inkişafın zarurî ve kanunî bir ifadesi olarak bakmak lâzım*"¹⁵⁷ geldiğini söylerken "zarurî ve kanunî

¹⁵³ Zeki Baştımar, "Şairin Sesi", s. 114.

¹⁵⁴ Zeki Baştımar, "Tenkrit ve Münekkit", *Yeni Edebiyat*, S.6-7-9, 1941.

¹⁵⁵ Zeki Baştımar, "Tenkrit ve Münekkit", *Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik*, s. 120.

¹⁵⁶ Zeki Baştımar, "Tenkrit ve Münekkit", s. 121.

¹⁵⁷ Zeki Baştımar, "Tenkrit ve Münekkit", s. 123.

inkışaf”ın ne olduğunu doğrudan açıklamakla birlikte bundan tarihsel diyalektiğin toplumsal gelişimi yorumlama biçiminin anlaşılacağı ortadadır.

Zeki Baştımar’ın bu önemli yazılarından sonra *Yeni Edebiyat* dergisinde yayınlanan ve “*Edebiyat*”¹⁵⁸ ortak başlığını taşıyan iki yazısında, gerçeğin edebiyat eserlerinde “tipik” olarak yansıtılması konusuna değinir. Gerçeği anlatmak için insan karakterindeki tipik olanın anlatılmasını şart koşan yazara göre, sanatçının “*tipik karakterler yaratması demek, tasvir ettiği içtimai vasatın kanuniyetini keşfetmesi ve bunları hayat vakıaları şeklinde canlı konkre olarak ortaya koyması, göstermesi demektir.*”¹⁵⁹ İkinci yazıya ise, sanat eserinin gerçeğin bütününe yansıtılma yeteneğine sahip olduğunu söyleyerek başlayan Zeki Baştımar, hayatın edebî esere yansıma biçimlerinin farklı farklı olabileceğini ve epik, lirik ve dramatik biçimlerin bu nedenle ortaya çıktığını ancak, bunun ilk plânda önemli olmadığını önemli olanın gerçeğin yansıtılma biçimi olduğunu savunur.

Yeni Edebiyat dergisinin yazar kadrosu içinde yer alan Sabiha Sertel, üçüncü sayıda yer alan “*Halk ve Edebiyat*”¹⁶⁰ başlıklı yazısında halk hayatını, edebiyat ve sanat hayatının tek kaynağı olarak görür. Halk hayatından yararlanmayan ve onu kendisine kaynak olarak almayan sanatın yaşayamayacağını öne sürer. Zeki Baştımar’ın yukarıdaki yazısının çıktığı sayıda “*Cemiyet ve Yazıcı*”¹⁶¹ başlıklı ikinci bir yazı kaleme alan Sabiha Sertel, sanatın ve sanatçının toplumsal işlevine dikkat çekmeye çalışır. Yazarları, halkın savunucuları ve burjuva yazarları diye iki sınıfa ayıran Sertel, burjuva olmakla eleştirdiği yazarların edebiyatı sadece yüksek zümreye yönelik bir uğraş olarak gördüklerini ve sanatı şahsileştirdiklerini düşünür. Buna karşılık sanatını “*kendi dışında yaşayanlar için bir görüş, duyuş ve anlatış vasıtası olarak kullananlara göre, muharrir cemiyetin malıdır. Muharrir halkı benimsediği nispette halk da onu benimser. Halk sanatkârının, yazıcısının yapacağı iş, hadiselerin sathını vermek değil, satha akseden bu hadiselerin dibini, kökünü bulmak ve göstermektir. Bu dibi bulabilmek için halkın içine inmek, onun cemiyete akseden şeklinde iç münasebetlerini keşfetmek lazımdır.*”¹⁶² Sabiha Sertel’in bu sözleri yazarın Toplumcu–gerçekçilik bağlamında tarihsel perspektiften hareket etmesi yani toplumu oluşturan sınıfların birbirleriyle olan ilişkilerini tespit etmesi anlamına gelmektedir.

Yeni Edebiyat dergisi etrafında gelişen tartışma ve görüşlerin ortak noktası sanatçının toplumun hizmetinde olması gerektiği şeklinde belirir. Bu tartışmaların yanında edebiyat eserinde muhteva ve şekille ilgili yazılar da kaleme alınmış-

¹⁵⁸ Zeki Baştımar, “Edebiyat”, *Yeni Edebiyat*, S.15–16, 1941.

¹⁵⁹ Zeki Baştımar, “Edebiyat”, s. 4.

¹⁶⁰ Sabiha Sertel, “Halk ve Edebiyat”, *Yeni Edebiyat*, S.3, 1940.

¹⁶¹ Sabiha Sertel, “Cemiyet ve Yazıcı”, *Yeni Edebiyat*, S. 4, 1940.

¹⁶² Sabiha Sertel, “Cemiyet ve Yazıcı”, s. 4.

tır. Derginin ikinci sayısında “*Halkçı Edebiyatta Şekil*”¹⁶³ başlıklı bir yazı kaleme alan Ali Rıza, şekil ve muhteva arasındaki uyumun önemine dikkat çeker. Halk için yapılan ve ona hitap eden eserlerin şekil yönünde de “sanatkârane işlenmesi” gerektiğini savunan Ali Rıza, bu düşüncesini ise halkçı edebiyatın en önemli görevlerinden biri olarak gördüğü “terbiyevî”lik ölçütüne bağlar. Sabiha Sertel’in sekizinci sayıda yayımlanan ve “*Yeni Karşısında Eski*”¹⁶⁴ adını taşıyan yazıda ise yeni edebiyatın ne anlama geldiğini anlatırken konuyu şekil meselesine getirir ve yeni sanatçının eski kalıp ve şekilleri kırarak yeni şekiller ve kalıplar yarattığını savunur.¹⁶⁵ Derginin dokuzuncu sayısındaki yer alan imzasız başyazıda¹⁶⁶ ise, özellikle edebiyat meselesinin muhtevadan ziyade şekil konuları üzerinden tartışılmasına karşı çıkılır ve yenilikten maksadın muhtevaya ilişkin yenilik olduğu vurgulanır. İyi sanat eserlerinin her devirde görülebileceğine dikkat çekilen yazıda, sanatın gelişmesinin sınıflara ayrılmış ve çelişkilerle dolu bir toplumda “*gayri mütecanis ve müttezad bir seyir*”¹⁶⁷ takip edebileceği vurgulanırken sanat eserindeki şekil değişimlerinin de bu manada muhtevadaki değişikliklerden sonra onu takip ederek ortaya çıktığı savunulur.

Nâzım Hikmet’in 1938’deki “Donanma Davası”ndan sonra cezaevine girmesi, Marksist sanat ve Toplumcu-gerçekçilikle ilgili düşüncelerinin sanat çevrelerinde tartışılmasını engellediği daha önce vurgulanmıştı. Bu kuramsal açıdan toplumcu sanatla ilgili birikimin genişlemesini olumsuz yönde etkilemiştir. Çünkü Nâzım Hikmet’in aşağıda üzerinde durulacak görüşlerine bakıldığında Marksist sanat ve Toplumcu-gerçekçi yöntemle ilgili konularda Türk yazarlarının çok önünde olduğu görülecektir. 1929’da yayımlanan *835 Satır* adlı şiir kitabından sonra Sovyetler Birliği’ndeki eğitimi sırasında yakında tanıma fırsat bulduğu Marksist sanat anlayışı doğrultusunda yazılar yazmaya başlayan Nâzım Hikmet, bu yazılarında bir yandan şiir ve sanatla ilgili çeşitli sorunlara değinirken diğer yandan da *ses’te* ve *söylem’de* yeni, propagandacı ve politik yanı ağır basan bir şiir anlayışını temellendirmeye çalışmıştır.¹⁶⁸ Türkiye’de henüz, “toplumcu gerçekçi” veya “sosyal realist” sanat terimlerinin yaygınlaşmadığı 1930 yılında sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerini “diyalektik realizm” terimini ortaya atarak yorumlamaya çalışan Nâzım Hikmet, gerçekçiliği kendi sanat anlayışının temeli olarak görür. Ancak gerçekçiliği realistlerin anladığı manada düz bir yansıtma biçimi olarak değil de “bir kompozisyon” hâline getirilmiş bir gerçekçilik olarak algılar. Buna da “diyalektik realizm” adını verir. 1934’ten yani Toplumcu-gerçekçiliğin temel kav-

¹⁶³ Ali Rıza, “Halkçı Edebiyatta Şekil”, *Yeni Edebiyat*, S. 2, 1940.

¹⁶⁴ Sabiha Sertel, “Yeni Karşısında Eski”, *Yeni Edebiyat*, S. 8, 1941.

¹⁶⁵ Sabiha Sertel, “Yeni Karşısında Eski”, s. 4.

¹⁶⁶ İmzasız, “Biz Yeni Edebiyattan Ne Anlıyoruz”, *Yeni Edebiyat*, S. 9, 1941.

¹⁶⁷ İmzasız, “Biz Yeni Edebiyattan Ne Anlıyoruz”, s. 139.

¹⁶⁸ Mehmet H. Doğan, “Toplumcu Gerçekçilik, Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı”, *Adam Sanat Dergisi*, S. 62, Ocak 1991, s. 58.

ramlarının belirlendiği kongreden dört yıl önce *Resimli Ay* dergisinde yayımlanan bir yazısında “diyalektik realizm”i “*fotoğraf realizmi*”nden ayırır ve onu “şeniyetlerin abidesini yapan ve bunu yapmak için bir sıra tahlil ve terkiplerden mürekkep bir kompozisyon husule getiren”¹⁶⁹ realizm olarak tanımlar.

Nâzım Hikmet, sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerini daha çok 1938’den itibaren cezaevinden Kemal Tahir’e yazdığı mektuplarda ortaya koyar. Bu makalenin sınırları dışında olmakla beraber Nâzım Hikmet, bu mektuplarda Marksist düşünceden hareketle edebiyatla ilgili görüşlerini belirten yazarın hem edebiyat ve toplum, hem de edebiyatın özünü ilgili yaklaşımlarında yer yer Jdanov’un çizgisine yaklaşırken, bazen de Plehanov’un çizgisine yaklaştığı görülür. Edebiyatta realist bir anlayışı savunan yazar, kabul ettiği realizmin Balzac’ın eserlerinde görülen realizm olmadığını ileri sürer. Bu realizm, “şuurlu olarak edebiyat sahasına diyalektik materyalizmin”¹⁷⁰ uygulanmasıdır. Nâzım Hikmet, yeni realizm anlayışının yazar ile içerik arasındaki ilişkinin aktif bir ilişki olduğunu kabul ettiğini varsayar ve bundan dolayı da olayların olduğu gibi yani “fotoğrafik” anlatımının gerçekçilik olmadığını savunur. Ona göre sanatçı yansıtmak istediği gerçekliği “*mihaniki bir surette yansıtmakla yetinmez, onu işler, tahlil ve terkip eder.*” Nâzım Hikmet’in bu terkip işinde yazarın dikkat etmesi gereken en temel şeyin ise terkiye “sanatkârane” bir şekil vermek olduğunu vurgulaması, bu yıllarda kendilerini Toplumcu-gerçekçi olarak gören yazarların sadece muhtevayı temel alan yaklaşımlarına karşı, edebiyat türlerinin biçim ve anlatım şekli üzerinde de dikkatle durduğunu göstermektedir. Nâzım Hikmet bu görüşleriyle edebiyat eserinde estetik özün ikinci plâna atılmaması gerektiğini savunurken, yöntemini “aktif realizm” olarak tanımladığı toplumcu edebiyatta romantizmin yeri konusundaki görüşleriyle de “devrimci romantizm” ilkesine yaklaşır. Nâzım Hikmet, “aktif realizm” olarak adlandırdığı sanat anlayışını diyalektik materyalizm düşüncesi üzerinde kurarken sanatçıların bu düşünceyi sanat eserlerine aktarabilmeleri için tabii bilimlerden, hatta en son bilimsel keşiflerden haberdar olmaları gerektiğini düşünür ve bu bilimlere vakıf olmadan diyalektik materyalist felsefeye de vakıf olma imkânının olmadığını savunur. Ona göre realist sanatkâr olmak için bu felsefenin bütün yönlerine hâkim olmak gerekir.¹⁷¹

Kişileri ve olayları gerektiği zaman bütün zaaflarıyla kahramanlaştırmanın edebiyatta realizm için bazen gerekli olduğunu düşünen Nâzım Hikmet’in realizm ve romantizm ilişkisi hakkındaki görüşleri de dikkat çekicidir. “[Y]apıcı, aktif, müessir realist edebiyatta” romantizmin “*tesir vasıtasından*” faydalanılmasını gerektiği¹⁷² düşünen Nâzım Hikmet’e göre, aktif realizm düşüncesinden hareket

¹⁶⁹ Nâzım Hikmet, “9’uncu Hariciye Koğuşu”, *Yazılar I*, s. 38.

¹⁷⁰ Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, 2. bs, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1975, s. 51.

¹⁷¹ Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, s. 68–69.

¹⁷² Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, s. 40.

eden yazar, romantik düşünceyi bir imkân olarak kullanmalı aynı şekilde lirizmden de faydalanılmalıdır. Toplumcu yazarların lirizmi olumsuz bir düşünce olarak görmelerine karşı çıkan yazar, “*lirizm tabirinin çok aşâğılık âdiliklere alem olması lirism*in kötü bir şey olduğuna delâlet etmez”¹⁷³ sözleriyle sağlam ve sıhhatli lirizmin bütün güzel sanat dallarının temel taşlarından biri olduğunu ve gerçek manasıyla lirik olmayan bir insanın ne şair ne de romancı olabileceğini vurgular Çünkü büyük realistler olarak bilenen yazarların eserlerinde sağlam lirizmin payı ve hissesi vardır.¹⁷⁴

Nâzım Hikmet’in Kemal Tahir’e yazdığı bu mektuplarda üzerinde durduğu konulardan biri de romanda “tip” konusudur. Toplumcu-gerçekçiliğin bu konudaki şematik düşüncesine karşılık, Nâzım Hikmet, “*komünist tip müstesna*” romanlarda tip yerine insanın yani doğrudan karakterlerin anlatılması gerektiğini savunur. Romanlarında tipe yer veren edebiyat geleneğine sınıflı toplumlarda rastlandığını düşünen yazar, bu tip toplumlarda kapitalizmin insanı standartlaştırdığı için bu toplumların romanlarında ister istemez tiplere yer verildiğini öne sürer. Buna karşılık sosyalizmin gerçekleştirildiği sınıfsız toplumlarda insanın bireysel özellikleri ortaya çıktığı için bu tip toplumların romanlarında toplumda ne kadar fert varsa o kadar ayrı karakterlere yer verileceğini düşünen Nâzım Hikmet’e göre, insan demek mutlaka tip demek değildir. Tip “enmuzeç” demektir. Bu yüzden de bir bakıma sentetik ve mücerrettir. Don Kişot tiptir. Fakat tip olduğu kadar kuvvetle insan değildir.¹⁷⁵ Roman ve öykülerde insanın tipe dönüştürülerek verilmesini sosyalist edebiyatın kuruluş aşamasında gerekli gören Nâzım Hikmet, ancak sosyalist düzenin yerleşmesinden sonra artık tip yaratmaya ihtiyacın kalmayacağını düşünür. Çünkü kurulan yeni dünyayı enmuzeci olarak yani şahsında tecrit ve sentetize ederek aksettirecek olan yeni *tipik tipi*, sosyalist kuruluş devrinin ve sosyalizmin zaferi devrinin ilk ana tiplerini vermek icap eder. Zaten sosyalist edebiyattan önce kapitalist cemiyetteki tipler çeşitli romanlarda verilmişlerdir. Rus romancılarının da birçoğu bu işi yapmışlardır. Dolayısıyla bugünkü Türk memleketini anlatacak olan roman ve öykücülerin tip yaratmaya ve eserlerini tipe dayandırmaya ihtiyaçları yoktur. Yazarların yapmaları gereken şey, insanı anlatmak ve ona dayanmak olmalıdır.¹⁷⁶ Nâzım Hikmet, bu bağlamda kendilerini sosyalist olarak gören Türk yazarlarının eserlerinde sadece tip yaratmak peşinde oldukları söyler ve bu durumun özellikle köyün ve köylünün yüzeysel olarak verilmesine yol açtığını savunur. Yazara göre köylü muhtelif tabakasıyla ruhî haletleri hiç de basit olmayan bilâkis çok mürekkep ve derin ruh haletleri geçiren bir insandır. Ancak Türk yazarları köylüyü bir satır olarak vermiştir ve derinliğine inilememiştir.¹⁷⁷

¹⁷³ Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, s. 118.

¹⁷⁴ Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, s. 119.

¹⁷⁵ Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, s. 272.

¹⁷⁶ Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, s. 273.

¹⁷⁷ Nâzım Hikmet, Kemal Tahir’e Mapusaneden Mektuplar, s. 63.

Nâzım Hikmet'in sanat ve edebiyat konularındaki bu ve buna benzer görüşlerinin cezaevinde olması nedeniyle sanat çevrelerinde ulaşım da yeterince tartışılmadığı için Toplumcu-gerçekçi edebiyat ve sanatla ilgili Türkiye'de gerçek anlamıyla kuramsal yaklaşımların oluşmadığını sonuç olarak söylemek gerekir.

Sonuç

Marksist sanat ve estetik anlayışını temel alan Toplumcu-gerçekçilik 1934'ten sonra başta Sovyetler Birliği olmak üzere birçok ülke edebiyatında etkilerini göstermiş bir sanat yöntemi ve anlayışıdır. Sanatçıdan sosyalist devrimin inşa sürecinde aktif rol almasını isteyen bu anlayış, doğrudan Sovyet Rusya'daki ideolojik anlayışın güdümünde ve onun istediği politik, kültürel ve toplumsal değişimlerin yerine getirilmesine hizmet eden bir sanat görüşü geliştirmiştir. Sanatçının görevlerini belirleyen, onu sosyalist düzenin inşasında bir "ruh mühendisi" olarak değerlendiren Toplumcu-gerçekçi anlayış, çeşitli yazar ve eleştirmenlerin katkılarıyla şekillendikten sonra 1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde belirlenen ölçütler çerçevesinde birtakım ilkeler ortaya konularak yazar ve sanatçılara izleyecekleri yol ve yöntem içinde hareket etme zorunluluğu getirmiştir. Marks ve Engels'in sanat ve estetikle ilgili görüşlerini temel almakla beraber bu görüşlerin çok uzağında hatta onlarla oluşturacak biçimde güdümlü bir sanatı ve edebiyatı hedefleyen Toplumcu-gerçekçilik Türk edebiyatına da tesir etmiştir; fakat bu tesirin içeriği ve kapsamı konuyla ilgili kuramsal bilginin eksik ve yetersiz oluşu yüzünden gerçek manada özümsememiştir. II. Meşrutiyet dönemin zengin kültürel ve siyasal ortamı içinde sosyalist düşünceyle ilgili ilk yaklaşımların görülmesinin yanında başta Mark ve Engels olmak üzere sosyalist düşüncenin temsilcilerine ait eserlerin çevirilerinin yok denecek kadar az oluşundan kaynaklanan kuramsal eksikliklerin de sanat ve estetik konularındaki birikimin yeterli olmamasına neden olmuştur. Bu yüzden ilk dönem toplumcu edebiyat, yazarın toplumsal görevi gibi konularda yapılan tartışmaların nitelik açısından doyurucu olduğunu söylemek mümkün değildir. Söz konusu tartışmalar daha çok sanatçının toplumsal görevi ve halk için sanat konuları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu tartışmaların yapıldığı *Resimli Ay* ve *Yeni Edebiyat* gibi dergiler bu anlamda önemlidir. Nâzım Hikmet, Abidin Dino ve Sadri Ertem gibi yazarların konuyla ilgili görüş ve yaklaşımları Toplumcu-gerçekçi yaklaşımın kuramsal kaynaklarına yakınlığı yönünden daha önemlidir.

KAYNAKÇA

- [İmzasız] Anket; “Nâzım Hikmet Diyor ki”, **Her Ay**, S: 2, 20 Nisan 1937.
- [İmzasız]; ‘Artist ve Politikacı’, **Kadro**, S: 34, 1934.
- [İmzasız]; “Biz Yeni Edebiyattan Ne Anlıyoruz”, **Yeni Edebiyat**, S. 9, 1941.
- [İmzasız]; “Biz Yeni Edebiyattan Ne Anlıyoruz”, **Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik**, Scala Yayıncılık, İstanbul 1998.
- Ali Rıza; “Halkçı Edebiyatta Şekil”, **Yeni Edebiyat**, S. 2, 1940.
- Ali Rıza; “Sanatkârdan Beklediğimiz” **Yeni Edebiyat**, S.1, 1940.
- Ali Rıza; “Sanatkârın Vazife ve Mesuliyeti”, **Yeni Edebiyat**, S. 9, 1941.
- Aslan, Yavuz; **Türkiye Komünist Fırkası’nın Kuruluşu ve Mustafa Suphi**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1997.
- Baştımar, Zeki; “Edebiyat”, **Yeni Edebiyat**, S.15-16, 1941.
- Baştımar, Zeki; “Sanat, Hayatı İzah Eder”, **Yeni Edebiyat**, S. 4 Temmuz 1940.
- Baştımar, Zeki; “Sanata Dair”, **Yeni Edebiyat**, S.2, 1940.
- Baştımar, Zeki; “Şairin Sesi”, **Yeni Edebiyat**, S. 5, 1940.
- Baştımar, Zeki; “Şairin Sesi”, **Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik, Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik**, Scala Yayıncılık, İstanbul 1998.
- Baştımar Zeki , “Tenkit ve Münekkit”, **Yeni Edebiyat**, S.6-7-9, 1941.
- Baştımar Zeki; “Tenkit ve Münekkit”, **Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik, Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik**, Scala Yayıncılık, İstanbul 1998.
- Baştımar, Zeki; “Yine Sanata Dair”, **Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik, Yeni Edebiyat-1940-1941-Sosyalist Gerçekçilik**, Scala Yayıncılık, İstanbul 1998.
- Baydar, Oya; “Hüseyin Hilmi”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce/Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi, C. 1**, İletişim Yayınları, İstanbul 2001.
- Bezirci, Asım; **On Şair On Şiir**, May Yayınları, İstanbul 1971.
- Boran, Behice; **Türkiye ve Sosyalizm Sorunları**, Gün Yayınları, İstanbul 1968.
- Bülent Nuri, “Proleter Edebiyatı”, **Servet-i Fünûn**, No: 1824-139, 30

Temmuz 1931.

Çavdar, Tefvîk; **Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1839–1950**, İmge Kitabevi, Ankara 2004.

Demir, Ahmet; **Sosyal Gerçekçilik Anlayışı ve Sadri Ertem'in Roman ve Hikâyelerinde Yapı, Tema, Anlatım**, (yayınlanmamış doktora tezi) Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2006.

Dino, Abidin; "Realizme Dair Notlar", **Yeni Edebiyat**, S. 4, 1940.

Doğan, Mehmet H.; "Toplumcu Gerçekçilik, Nâzım Hikmet ve 1940 Kuşağı", **Adam Sanat Dergisi**, S. 62, Ocak 1991.

Ertem Sadri; "Ferdçi ve Cemiyetçi Edebiyat", **Varlık**, C.2, S.38, 1 Şubat 1935.

Ertem Sadri; "Fertçi Edebiyat", **7 Gün**, C.8, S.196, 9 Birinci Kânun 1936.

Ertem Sadri; "Halka Doğru Gidiş", **7 Gün**, C.7, S.180, 19 Ağustos 1936.

Ertem Sadri; "Hem Materyalist Hem Şair Olmak Kabil Mi?", **Resimli Ay**, Y. 7, S. 4, Haziran 1930.

Ertem Sadri; "İnkılâpçı Sanat", **Varlık**, C.1, S.4, 1Eylül 1934.

Ertem Sadri; "Sola Doğru", **Son Telgraf**, 17 Teşrinievvel, 1924.

Ertem Sadri; "Tabiat Düşmanı Edebiyat", **7 Gün**, C.7, S. 169, 3 Haziran 1936.

Ertem Sadri; "Türkiye ve Rusya", **Son Telgraf**, 3 Teşrinievvel 1924.

Ertem Sadri; **Fikir ve Sanat**, Semih Lûtfi Kitabevi, İstanbul 1939.

Gorki, Maksim; **Edebiyat Yaşamım**, (çev. Şemsa Yeğin), 3. baskı, Payel Yayınevi İstanbul 2007.

Gültekin, Vahdet; "Bizde Edebiyat Meselesi", **Yarım Ay**, S. 19, 1936.

Bozok, Hüsamettin; "Mazinin Kültür Mirasçımız", **Yeni Edebiyat**, S. 1, 1940.

Jdanov, A.A.; **Edebiyat Müzik ve Felsefe Üzerine**, (çev. Fatmagül Berk-tay), Kaynak Yayınları, İstanbul 1996.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; "Moskova Edebiyat Kongrasında", **Kadro**, S. 33, Eylül 1934.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri; "Sovyet Edebiyatı", **Kadro**, S. 35–36, Aralık-Ocak 1934–1935.

Kıvılcımlı, Hikmet; **Edebiyatı Cedide'nin Otopsi**, Bütün Eserleri 12, Sosyal İnsan Yayınları, İstanbul 2008.

Kurdakul, Şükran; **Çağdaş Türk Edebiyatı II**, Broy Yayınları İstanbul 1987.

Lunaçarski, Anatoli; **Sosyalizm ve Edebiyat**, (çev. Asım Bezirci), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1998.

Marx-Engels-Lenin; **Sanat ve Edebiyat**, (çev. Aziz Çalışlar), Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2006.

Moran, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul 1983.

Muzaffer Reşit, "Cemiyetçi Edebiyat ve Şiir", **Varlık**, C. 2, S. 28, Eylül 1934.

Nayır, Yaşar Nabi; "Sanat ve İdeoloji", **Varlık**, C.4, S.76, 1 Eylül 1936.

Oktay Ahmet; **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

Oktay, Ahmet; **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, İthaki Yayınları, İstanbul 2008.

Ran, Nâzım Hikmet; "Gramere Lüzum Var mı?", **Resimli Ay**, S. 7, Eylül 1929.

Ran, Nâzım Hikmet; "Putları Yıkıyoruz, No. 1 Abdülhak Hâmit", **Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

Ran, Nâzım Hikmet; "Putları Yıkıyoruz, No. I Abdülhak Hâmit", **Resimli Ay**, S. 4, Haziran 1929.

Ran, Nâzım Hikmet; "Putları Yıkıyoruz, No.2 Mehmet Emin Beyefendi", **Yazılar I**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

Ran, Nâzım Hikmet; **Kemal Tahir'e Mapusanedен Mektuplar**, 2. bs, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1975.

Sertel, Sabiha; "Cemiyet ve Yazıcı", **Yeni Edebiyat**, S. 4, 1940.

Sertel, Sabiha; "Halk ve Edebiyat", **Yeni Edebiyat**, S. 3, 1940.

Sertel, Sabiha; "Yeni Karşısında Eski", **Yeni Edebiyat**, S. 8, 1941.

Sertel, Sabiha; **Roman Gibi**, Ant Yayınları, İstanbul 1969.

Şefik Hüsnü, "Halk ve Sanat", **Aydınlık**, S. 7, 10 Temmuz 1922.

Timur, Taner; **Türk Devrimi ve Sonrası 1919-1946**, Doğan Yayınları, İstanbul 1971.

Tunalı, İsmail; **Marksist Estetik**, Altın Kitaplar, İstanbul 1993.

Yeni Edebiyat–1940–1941-Sosyalist Gerçekçilik, (yayına hazırlayan: Suphi Nuri İleri), Scala Yayıncılık, İstanbul 1998.

Yetkin, Çetin; **Serbest Cumhuriyet Fırkası Olayı**, Karaca Yayınları, İstanbul 1982.