

ATTİLÂ İLHAN'IN ÖZGÜN TOPLUMCU-GERÇEKÇİLİK ANLAYIŞI: “SOSYAL REALİZM”



ATTİLÂ İLHAN'S ORIGINAL SOCIALIST-REALISM CONCEPT: “SOCIAL REALISM”

Bilgin GÜNGÖR*

ÖZ: Toplumcu-gerçekçilik, modern sanat ve edebiyat akımlarından birisidir. Sanatsal/edebi eser nezdinde ilk olarak Maksim Gorki'nin *Ana* adlı romanıyla belirginlik kazandığı kabul edilen bu akım, 1934'te Rusya'da gerçekleştirilen 1. Sovyet Yazarlar Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda sistemleştirilmiş ve aynı ülkede “resmi sanat/edebiyat anlayışı” olarak benimsenmiştir. Kısaca “Marksizm'in sanat ve edebiyat alanındaki izdüşümü” şeklinde tanımlanabilecek bu akım, Türkiye'de Meşrutiyet'in son yıllarında yankısını bulmaya başlamış, 1920'lerin sonunda Nâzım Hikmet'le ivme kazanmış ve 1980'lere kadar Türk edebiyatının baskın akımları arasında yer almıştır. Fakat Rusya'da ve Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de toplumcu-gerçekçilik, temsilcisi konumunda bulunan bütün yazarlar/şairler nezdinde aynı şekilde idrâk edilmemiş, bunun sonucu olarak Türk edebiyatı özelinde birden fazla toplumcu-gerçekçilik anlayışı ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında öne çıkanlardan birisi, Attilâ İlhan'ın “sosyal realizm” şeklinde adlandırdığı estetik anlayıştır. “Sosyal realizm”, özgün bir toplumcu-gerçekçilik teorisi ve pratiği yaratma çabasının bir sonucu olarak görülebilir. İşte bu makalede sosyal realizm, Attilâ İlhan'ın *İkinci Yeni Savaşı* ve *Gerçekçilik Savaşı* adlı kitaplarındaki yazılardan hareketle ele alınacak ve bu hususta temel ilkeler tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Modern sanat ve edebiyat, toplumcu-gerçekçilik, sosyal realizm.

ABSTRACT: Socialist-realism is one of the modern arts and literary trends. This flow, which first appeared with the *The Mother* novel of Maksim Gorki in the context of artistic / literary work, was systematized in line with the decisions taken at the 1st Congress of Soviet Writers in Russia in 1934 and accepted as “official” art / literary understanding of the same country. In short, this current is explained as “the reflection of Marxism in art and literature” and it began to find an echo in the Constitutional's last years in Turkey, at the end of the 1920s gained momentum Nazim Hikmet and has been among the dominant currents of Turkish literature until the 1980s. However, significant differences were seen between the aesthetic perception of the socialist-realist poets and writers in Turkey. As a result, more than one socialist-realism concept emerged in Turkish literature. One of the prominent among these is the aesthetic conception Attilâ İlhan calls “social realism”. “Social realism” can be seen as a result of an effort to create an original socialist-realism theory and practice. In this article, social realism will be dealt with from the texts of Attilâ İlhan's *İkinci Yeni Savaşı* and *Gerçekçilik Savaşı*, and basic principles will be tried to be determined on this subject.

Keywords: Modern art and literature, socialist-realism, social realism.

* Dr. Öğretim Üyesi - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü/Çanakkale - bilgingungor@yandex.com



This article was checked by Turnitin.

1.Giriş: Türkiye’de Toplumcu-Gerçekçiliğin Üç Aşaması Ve “Sosyal Realizm”

Ben, toplumcu sanat geleneğimizle batılı toplumcu sanat tutumları arasında bir bileşim denedim. Kendime göre bir bileşim. Doğruluğu, yanlışlığı ve her şeyiyle sorumluluğunu elbet taşıyorum. Fakat, başlangıçtan bu yana devrimsel planda tarihin akışına karşıt düşmedim. Buna inanıyorum. (Attılâ İlhan, ‘İkinci Yeni’ Savaşı)

Teorik temelleri Karl Marx ve Friedrich Engels’in felsefi çalışmalarına ve muhtelif mektuplarındaki eser eleştirilerine¹ dayanan, belli bir edebi eser nezdinde “resmi” başlangıcı Rusya’da Maksim Gorki’nin *Ana* adlı romanına kadar götürülen, sistemleştirilmesi ve bir anlamda “resmi sanat/edebiyat anlayışı” şeklinde ortaya konulması ise yine aynı ülkede 1934’te Jdanov ile Gorki öncülüğündeki 1. Sovyet Yazarlar Kongresi’nde somutluk kazanan toplumcu-gerçekçilik², 20. yüzyıla damgasını vuran modern sanat ve edebiyat akımlarından birisidir. Macar estetikçi Georg Lukàcs’ın gerçekçiliğe dönük sınıflandırmasında “eleştirel gerçekçilik” ile “doğalcılık”tan sonra gelen ve en yetkin gerçekçilik aşaması olarak konumlandırılan³, Marksizm’in estetikteki izdüşümü olarak özlü bir şekilde betimleyebileceğimiz toplumcu-gerçekçilik; Türk edebiyatına Meşrutiyet’in son yıllarında girmiş ve hemen hemen 1980’lere kadar Türkiye’deki baskın sanat ve edebiyat akımlarından birisi olarak öne çıkmıştır.

Toplumcu-gerçekçiliğin Türkiye’deki edebi seyrinin üç aşamada belirlediğini söyleyebiliriz: İlk aşama, Meşrutiyet’in son yılları ile Cumhuriyet’in ilk yıllarını kapsayan döneme; daha açık bir şekilde söylersek, Metin Kayahan Özgül tarafından “ehl-i iştirakiyyûn” (Özgül, 2000: 551) kategorisinde değerlendirilen Yaşar Nezihe Bükülmez, Rasim Haşmet, Abdülaziz Mecdi Tolun gibi şairlerin propagandist bir mahiyette eserler ortaya koyduğu döneme denk düşer. Bu aşamayı, *erken toplumculuk aşaması* olarak adlandırmak mümkündür. Erken toplumculuk aşamasında kaleme alınanlar diğer aşamalardakine nazaran sayıca az olduğu gibi hemen hemen şiir türünde ağırlık kazanır. Söz konusu şiirlerde, teorik dayanak olan Marksizm, salt sınıf çatışmasıyla ve zengin-fakir diyalektiği üzerinden ele alınır; diyalektik-materyalizmin ve materyalist estetiğin kaideleri estetik düzlem içerisinde hemen hemen belirsiz kalır. Biçimsel açıdan son derece zayıf olan ve propaganda yönü ağır basan bu aşamanın

¹ Söz konusu eser eleştirileri için bk.: (Marx - Engels, 2009)

² Bu hususta detaylı bilgi için bk.: (Oktay, 2000).

³ Lukàcs, gerçekçiliği tarihsel olarak üç türde idrak eder. Türlerden biri, eleştirel-gerçekçiliktir. Bu gerçekçilikte toplumsal meselelere net bir şekilde değinilir; ancak bu meselelere dönük reçete sunulmaz. Bir diğer tür, doğalcılıktır (natüralizm). Bu tür gerçekçilikte ayrıntılara gidilerek toplumsal meseleler de gözden kaçırılmış olur. Üçüncü ve Lukàcs’ın savunduğu tür gerçekçilik ise toplumcu-gerçekçiliktir. Bu gerçekçilik türünde eleştirel-gerçekçilikteki gibi toplumsal meselelere değinilir; ancak bununla da kalınmaz, söz konusu meselelere dönük bir reçete de sunulur (Moran, 2007: 55).

şiiirlerinde, hâliyle, hem felsefi hem de estetik yön de zayıftır. Bir bakıma Marksist teorinin ve sanat anlayışının Türkiye’de henüz nüve hâlinde somutlanışının bütün zayıflıklarını taşıyan bu aşamadan sonra, Cumhuriyet’in ilk ve ikinci on yılında -Jacques Rancière’in deyişiiyle söylersek- *sanat rejiminin*⁴ önemli bir noktası olarak konumlanan ve *ileri toplumculuk aşaması* olarak adlandırabileceğimiz ikinci aşama gelir. Bu aşama, Rusya’dan “hâfız-ı Kapital”⁵ olarak dönen Nâzım Hikmet ile başlar; Sabahattin Ali, Sadri Ertem ve hemen sonrasında da “1940 Kuşaağı” şairleri ile köy romancıları tarafından 1960’lara kadar devam ettirilir. Bu aşamada kaleme alınanlarda yer yer yoğun bir propagandist bir tutum görülmekle birlikte Marksist teorinin daha net bir şekilde yansıma alanı bulduğu ve daha bilinçli bir sosyalist söyleme yönelim görüldüğü gibi estetik açıdan da görece ileri bir tutum sergilenir. Tür dağarcığı gibi tematik dağarcık da genişler; sınıf savaşımı ve zengin-fakir ayrımının yanında emperyalizm, sömürgecilik, köylü-ağa çatışması, Milli Mücadele gibi toplumsal olanı imleyen temalarının yanı sıra ölüm, kadın, aşk gibi bireysel olanı imleyen temalar da öne çıkmaya başlar. Biçimsel açıdan ise ahenk ve imgelemcilik kısmi bir yükselişe tabi olur. 1960’lardan sonra başlayan üçüncü aşamayı ise *modernist toplumculuk aşaması* olarak adlandırabiliriz. Bu aşamada toplumcu-gerçekçilik, 1950’lerden itibaren Türk edebiyatında hız kazanan modernist duyarlılığın etkisiyle, modernist şiir ve anlatılara özgü bir yol almaya başlar: Estetik düzlemde birey ve onun psikolojisi daha belirgin bir hâle gelmekle birlikte yabancılaşma, şehir hayatı, yalnızlık gibi temalar toplumcu temalarla kaynaşmış bir hâlde somutluk kazanır. Özellikle de şiir biçiminde soyut imgeselliğe ve kapalı metaforik söyleme kapı aralanır. Önemli temsilcileri arasında Ataol Behramoğlu, İsmet Özel, Özkan Mert, Sevgi Soysal, Erdal Öz, Vedat Türkali gibi isimlerin bulunduğu bu aşama, 1980’lerden sonra Türk edebiyatında “postmodernist açılımlar”ın belirginlik kazanmasıyla yavaş yavaş silinmeye başlar. Hâliyle toplumcu-gerçekçiliğın Türkiye’deki serüveni de sönümlenmeye doğru ilerler.

Bu kısa betimlemeden de anlaşılacağı üzere Türkiye’de toplumcu-gerçekçiliğın serüveni aşama aşama, “vülger”den “ileri” olana, bir başka ifadeyle; düşük estetik duyarlılıktan yüksek estetik duyarlılığa doğru bir çizgi üzerinde seyrederek. Biçim, aşamalar ilerledikçe içerikle dengelenmeye başlar ve -Gennady Nikolayeviç Pospelov’un terminolojisinden hareketle ifade edersek- edebi eserler, içerikle biçimin en olgun seviyede sentezlendiği *sanatsal tam’lık* (Pospelov, 2005: 442) noktasına erişir. Ancak bu, her bir aşamanın homojen bir şekilde konumlandığı, aynı aşamadaki şair ve yazarların birbirleriyle aynı estetik tutumu sergilediği anlamına gelmez; estetik açıdan her bir aşama bir başka aşamadan farklılaştığı gibi,

⁴ Rancière’in terminolojisinde bu kavram, sanatsal hegemonya anlamına gelmektedir (Rancière, 2014: 23-47).

⁵ Bu tabiri Nâzım Hikmet, “Şair” adlı şiirinde bizzat kendisi için kullanmaktadır (Nâzım Hikmet, 2015: 114).

aynı aşamanın yazar ve şairleri arasında da göz önünde bulundurulması gereken bir farklılaşma durumu ortaya çıkar. Bu bağlamda en çarpıcı örnek, şüphesiz, Attilâ İlhan'dır. "1940 Kuşağı" toplumcu şairleri arasında yer alan ve dolayısıyla da ileri toplumculuk aşamasının şairlerinden olan Attila İlhan; "sosyal realizm" olarak adlandırdığı, özellikle de 1950'lerde *Mavi* dergisinin sanat anlayışını belirleme ve Hisar grubuna dönük eleştirel söylem üretme çabası etrafında (Emiroğlu, 2011: 204-206) duyurduğu estetik anlayışla, bulunduğu aşamanın genel estetik çizgisinden oldukça farklı bir toplumcu-gerçekçiliğe yönelmiştir. İşte bu makalede, Attilâ İlhan'ın özgün toplumcu-gerçekçilik anlayışı olan sosyal realizmin genel ilkelerini, *'İkinci Yeni' Savaşı* ve *Gerçekçilik Savaşı* kitaplarındaki yazılardan hareketle ele alacağız.

2. Sosyal Realizmin İlkeleri

Attilâ İlhan'ın Marksist teoriye ve bu teorinin "Plekhanovcu" estetik koluna yaslanarak⁶ özgün ve yerli bir sanat anlayışı oluşturma perspektifiyle ortaya koyduğu sosyal realizm (diğer adıyla "toplumsal gerçekçilik"); her ne kadar Güner Sümer ve Cemal Süreya gibi şair ve yazarların muhtelif eserlerinde dile getirdikleri üzere müphem bir mahiyet arz etse de (İlhan, 1996: 155-159) veya Nurullah Ataç gibi dönemin ünlü eleştirmenlerinin kaleme aldıklarında görüldüğü üzere klasik toplumcu-gerçekçilikle bir tutulsa da onun hem ortaya çıktığı dönemdeki hem de diğer dönemlerdeki toplumcu-gerçekçilik anlayışlarından oldukça farklı bir noktada somutlaştığı, belli ölçülerdeki "derin bir okuma" ile, Paul de Man'ın terminolojisinden faydalanarak ifade ederse *ıçgörüs*el (de Man, 2008: 30-31) bir "okuma" ile fark edilebilir; dolayısıyla da bu noktada ilkesel örüntüye ulaşmak mümkün olabilir. Peki, böyle bir "okuma" ile sosyal realizmin hangi ilkelerini tespit edebiliriz? Önce temel ilke ile başlayalım.

2.1. "Gerçekçiliğin Yukarı Konağı"na Dayalı Estetik

Sosyal realizmin ilkelerinden en temel olanı, şüphesiz, "gerçekçilik" hususundaki ilkedir. Bu ilkeyi Attilâ İlhan, gerçekçilik türlerini ele aldığı Aralık 1959 tarihli "Gerçekçiliğin Üç Konağı" başlıklı yazısında net bir şekilde açıklar. Ona göre gerçekçilik, üç aşamada ("konak"ta) belirmiştir. İlk aşamada gerçekliğin şairlerle yazarlar nezdinde yüzeysel bir şekilde algılandığı ve eserlere aynı yüzeysellikle yansıdığı, aynı zamanda söz konusu gerçekliklerin ardındaki derin bağlantıların estetik düzlem açısından boşa düştüğü görülür. Attilâ İlhan bu aşamayı "gerçekçiliğin aşağı konağı" olarak adlandırır ve gerçekçiliğin en ilkel seviyesi olarak yorumlar:

"Bu konakta, en ilkel anlamı ile gerçekçilik yapan sanatçıların, sözünü ettiğimiz değişik anlamları (farklı gerçeklik algıları, vurgu: BG), hiç hesaba katmadığı söylenebilir. Onlar göründükleri biçimde sadece maddi varlıkları,

⁶"Plekhanovcu" estetiğin genel ilkeleri için şu eserde toplanan makalelere başvurulabilir: (Plekhanov, 1967).

bu varlıklar arasında doğmuş ve doğmakta olan ilişkileri, ya da bu ilişkilerin sonuçlarını, duruk (statique) bir şekilde 'tespit ve gösterme' ile yetinirler. Başka bir deyişle, Gerçekçiliğin Aşağı Konağı'nda, gerçek ve gerçekler arası ilişkiler, derinlemesine değil de, yüzeyden ele alınmış; böyle olunca da sanatçının elinde tek başına gözlem ve gözlemek yaratıcı yöntem diye işe koşulmuştur. Gerçekçi olmayan bir sanat tutumunda imgelemin gördüğü işi, Gerçekçiliğin Aşağı Konağı'nda gözlem başarıyor; tespit ve göstermekten öteye gitmeyen, gerçeklerin deyimlediği anlamları derinlemesine kurcalamayan böylesi bir davranışta başarılı bir gözlemci olmak ustalığın yarısını sağlamış oluyor.//Demek ki, Gerçekçiliğin Aşağı Konağı'nda gerçeklerin alınışı, düpedüz, yüzeyden ve bilinçsizcedir." (İlhan, 1996: 61).

Bir sonraki (ikinci) aşamayı Attilâ İlhan, "gerçekçiliğin orta konağı" olarak adlandırır. Bu aşama, Attilâ İlhan'a göre, şairin/yazarın gerçekliğe bakışta yüzeysellikten kurtulup bilimsel bir tutum üstlenmesi, gerçekliğin unsurları arasındaki bağıntıları bilimsel/deterministik bir yaklaşımla ele alması ve farklı gerçeklik algılarının sebepleri üzerinde çeşitli yorumlarda bulunması ile somutluk kazanır. Böyle bir gerçekçilik algısının yüzeysel gerçekçilik algısı karşısında bir üst aşamayı temsil ettiği ve gerçekliğin neredeyse bir bilim insanı tutumuyla derinden ele alınışını imlediği açıktır. Attilâ İlhan'a göre böyle bir aşama idrak edildikten sonra;

"(...) gerçek nedir sorusunun karşılığı bilimselleşir[r]. Gerçek, belirli bir çağ ve yerde, bize bilimlerin öğrettiğidir. Bu böyle olunca bireylerin kendilerine göre edindikleri, uydurdukları ya da ayarladıkları öznel, görece gerçeklerin dışında; onları toptan çevirip kucaklayan ve en önemlisi 'tayin eden' ve derinliğine bir gerçek var demektir. İşte Gerçekçiliğin Orta Konağı'nda bir sanatçının gerçekçi olabilmesi için doğa, toplum, insan ve üçünün ilişkilerine bilimsel bir yöntemle derinliğine bakabilmesi; onların bilimsel ve nesnel anlamlarını kavrayıp, bireysel tutum ve açıklama yollarının nedenlerine inebilmesi gereklidir." (İlhan, 1996: 62-63).

Peki, bilimsel bir gerçekçiliğin ötesinde, ondan daha ileri aşamada bir gerçekçilik algısı olabilir mi? Attilâ İlhan'a göre, böyle bir algı mümkündür. Nitekim kendisi de böyle bir algının var olduğu gerçekçilik aşamasından yanadır: "Reçeteci/müdahaleci" gerçekçilik. Attilâ İlhan, toplumsal meseleleri bilimsel bir tutumla kavramakla birlikte ona müdahalede bulunma imkânı tanıyan gerçekçilik algısının somutluk kazandığı ve "gerçekçiliğin yukarı konağı" saydığı söz konusu aşamayı (üçüncü aşama) edebi eserlere yansıtan bir tutumu hedefler. Bunu da şöyle açıklar:

"Bilimlerin evren, toplum, insan ve doğa; bunların birbirleriyle ilişkileri konusunda bize ilettikleri gerçekleri; bunların derinlemesine tespiti gösterme ve incelemesi; sonunda sanatçıya gerçeğin olmuş ve olacak gelişmeleri üzerinde bir müdahale hakkı tanımaz mı? Başka türlü söyleyelim: Gerçeklerin, gerçekler arası ilişkilerin ve bunlardan edinilmiş bilgilerin özünü kavramış ve eserine aktarmış olan sanatçı, gelecekteki gelişmeler konusunda

bilimsel yasalara dayanarak müdahalelerde bulunamaz mı? Bulunur, elbet! Bu müdahaleler de çözümlenmeleri kovalayan köklü bir eleştirme ve ardısına gerçekleştirilmesi gereken ciddi bir bileşim (sentez) şeklinde belirir.” (İlhan, 1996: 64).

Şüphesiz böyle bir gerçekçilik algısındaki “müdahale” veya “reçete” olgusunun hangi yön çerçevesinde olabileceği konusunda suskun kalır Attila İlhan; ancak söz konusu yönün yer yer Atatürkçülüğe meyilli bir sosyalizm olduğu, özellikle kaleme aldığı siyasi yazılar göz önünde bulundurulduğunda anlam kazanır.⁷ İşte bütün bunları göz önünde bulundurarak denilebilir ki, Attilâ İlhan’ın gerçekçilik hususundaki ilkesi, toplumsal durum ve olaylara salt bilimsel bir bakışla bakmamaya, aynı zamanda toplumun ileri bir aşamaya gelmesine yardımcı olacak bir reçete sunmaya dayalı gerçekçiliktir. Nitekim gerçekçiliğin aşamaları konusundaki ayrımının, Marksist eleştirmen/estetikçi Georg Lukács’ın yukarıda da kısaca değinilen natüralizm-eleştirel gerçekçilik-toplumcu gerçekçilik ayrımının hemen hemen aynı olduğunu ve bunu daha sonrasında kendisinin de ifade ettiğini⁸ düşünürsek, Attilâ İlhan’ın gerçekçilik ilkesinde –elbette kendisine özgü yanları bulunan- sosyalizm reçetesine yöneldiği konusundaki şüphelerimiz ortadan kalkar.

2.2. “Mekteb”in Gerçekliğinden “Memleket”in Gerçekliğine

Peki, bilimsel ve reçeteci bir tutumla kendisine “meyil edilen” gerçeklik, nasıl bir gerçeklik olacaktır? Attilâ İlhan’a göre böyle bir gerçeklik, ulusal gerçeklik; yani Türkiye’nin kendi özgün şartlarıyla somutlaşan bir gerçeklik olacaktır. İşte bu, Attilâ İlhan’ın sosyal realizminin bir başka ilkesidir. Attilâ İlhan, Türk edebiyatındaki pek çok şair ve yazarın aksine evrensel ve soyut sınıf çatışmaları şemalarına başvurmaktan yana değildir; o, her şeyden evvel, Türkiye’nin gerçeklerine yönelen ve bu gerçeklerin “olumlu” yönde değişmesi için estetiğini halkın hizmetine veren bir tutum sergilemeyi görev bilir. Böyle bir tutum, şüphesiz, Yahya Kemal’in “mektepten memlekete” formülasyonunu (Beyatlı, 2017: 143) aklı getirir. Yahya Kemal, bilindiği üzere Batı etkisindeki Türk edebiyatının öncülerinin artık Batılı sanat kuramlarına, akımlarına saplanıp kalmamalarını, bunları memleketin realitesine dönük bir uygulama ile somutlaştırmalarını, dolayısıyla da Batı “mekteb”inden ayrılıp “memleket”e dönmesi gerektiğini dile getirir. Attilâ İlhan da gerçeklik konusunda Batılı

⁷ Bu hususta detaylı bilgi için bk. (Kahraman, 2016).

⁸ *‘İkinci Yeni’ Savaşı’nın “Meraklısına Notlar”* kısmında Attilâ İlhan, söz konusu yazıyla ilgili şu notu düşer: “Açıklamaya gerek var mı? Bugünkü genç okur ve yazarlar, artık o zamankiler gibi, sorunun kuramsal kökenlerinden habersiz sayılamaz. Hepsisi de, yazıda adı geçen konaktan ilkinin *naturalisme*, ikincisinin Çernişevski/Dobroluyibov ikilisinin önerdiği *réalisme critique* (eleştirici gerçekçilik), üçüncüsünün ise toplumsal gerçekçilik olduğunu, dakikasında anlamıştır. 1950’lerde, bunları anlatabilmek hayli zordu. Hele alfrangalık ve yenilik çalımıyla, Türk şiirini hızla toplumsallıktan kaçırıp, soyut bir biçimciliğe götüren İkinci Yeni takımına!” (İlhan, 1996: s.201-202).

toplumcu edebiyat teorilerinin veya akımlarının Türkiye şartlarında değerlendirilmesi düşüncesindedir; hâliyle o, toplumcu edebiyatın -bu anlamda- Yahya Kemal'i konumundadır.

Attilâ İlhan, Enis Turgut Sungur'un *Son Havadis* gazetesinde yaptığı soruşturma vesilesiyle sosyal realizme değinirken, en başta da söz konusu ilkeyi açıklar. Ona göre Türkiye'nin gerçekliğini "sosyal ve tarihi bir metodla" ele alıp sanat yoluyla değerlendirmektir sosyal realizmin işi: "Sosyal realizm, memleketimizin ve milletimizin meselelerini sosyal ve tarihi bir metodla ele alıp en yeni ve en uygun estetik şekiller içerisinde işleterek yansıtmaya çalışan bir sanat yoludur." (İlhan, 1996: 231). Yine Attilâ İlhan, mensubu olduğu "1940 Kuşağı"nın diğer şairlerinin (ki bunları "aktif realistler" olarak adlandırır) "tek parti diktası"na karşı mücadelesini takdir ettiğini ancak ulusal gerçeklikten çok ütöpik bir gerçekliğe yönelmesini kabul etmediğini dile getirirken, bir anlamda bu ilkeyi de açıklamış olur: "Aktif realizmin tek parti diktasına karşı bir nevi direnme sanatı yapması alkışlanacak şeydir. Bilindiği gibi onlar sosyal bir sanat taraflısı idiler. Fakat istinat etmeye çalıştıkları sosyal çevrelerin gerçek tarihi durumunu görememiş oldukları için ütöpik bir sosyal sanat yaptılar. Okuyucu ile ilgileri kesildi. Kendi içlerine katlandılar, büküldüler, yozlaştılar." (İlhan, 1996: 99). Ocak-Mart 1952 tarihli "Hikâye Üzerine" başlıklı yazısında Attilâ İlhan bu ilkeyi, bu kez Türk hikâyeciliği üzerinden vurgular. Ona göre önce esere değil memlekete "bakılmalı", onun gerçekliği temel alınıp esere gidilmelidir. Böylelikle "gerçekten var olan, etkileyen, yaratıcı ortam" olarak somutlaşan memleket, bütün gerçekliğiyle esere aktarılmalıdır: "Mesele şu: Önce hikâye yazmaya karar verip, sonra memlekete bakmayacağız. Önce memlekete bakacağız, o bize hangi konuyu, nasıl işleyeceğimizi gösterecek. Başlangıçta hikâye fikri değil, memleket fikri var. Memleket, hikâyecinin kapisine bağlı yardımcı bir öge değil. Tersine, o gerçekten var olan, etkileyen, yaratıcı ortam!" (İlhan, 2004: 36).

2.3. Estetik Olana Kapı Açmak

Fakat "aktif realistler"ın Attilâ İlhan nezdinde tek "hata"sı bu mudur? Başka bir şekilde sorarsak; Attilâ İlhan, kendisini "1940 Kuşağı" toplumcu şairlerden ayıran tek yönün Türkiye'nin gerçekliğine yönelim olduğunu mu düşünür? Onun Enis Turgut'un soruşturmasında "1940 Kuşağı" toplumcu şairlere yönelik eleştirisini sürdürme biçimine bakılırsa, tek "hata"nın bu olmadığı görülür. Şöyle der Attilâ İlhan: "(1940 Kuşağı' toplumcu şairler, BG) öbür yandan sanat müessesesinin sosyal olduğu kadar estetik bir yanı olduğunu, sosyal müesseseler arasında spesifik vasıfları ile temayüz ettiğini hesaba katmamışlar, sanatçının sadece sosyal planda hatta daha doğrusu siyasi planda iş görmesini istemekle yetinmişlerdir. Neticede sanat mefhumu ile tenakuz haline düşmüşler, aktif realistler gazete realizmine doğru kaymışlardır." (İlhan, 1996: 99).

Anlaşılmaktadır ki Attilâ İlhan, “1940 Kuşağı” şairlerini salt Türkiye gerçekliğine yönelim göstermemeleri açısından değil, aynı zamanda estetik olanı, biçimsel olanı geri planda bırakmaları ve “gazeteci realizmi”ne kaymaları açısından da eleştirir ki buradan, sosyal realizmin bir başka temel ilkesine, yani estetiğe/biçime vurguyu imleyen ilkeye ulaşabiliriz. Attilâ İlhan bu ilkeyi, içerik-biçim ilişkisi üzerine kaleme aldığı ve ileride yeniden döneceğimiz Haziran 1957 tarihli “Biçimcilik, Özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar” başlıklı yazısında kısmen açıklar. O, söz konusu yazıda içeriği “doğruluk”la, biçimi de “güzellik”le karşılar; ona göre sanat “doğrunun güzellikle birliğidir.” (İlhan, 1996: 38). Dolayısıyla “bir yapıtın başarılı sayılabilmesi için, estetik planda (yazıdaki bağlamıyla “biçimsel planda”, BG), ‘yeni ve orijinal’ olması zorunludur”; çünkü bir sanat yapıtının “gerçek bir sanat yapıtı olabilmesi için (...) öze en uygun gelen biçime sarınması gerektiğini, bu işin de estetik bir eylem olduğunu” düşünür (İlhan, 1996: 38).

Böyle bir ilkeye sahip olmak, şüphesiz, devrindeki toplumcu şairler arasında Attilâ İlhan’ı bambaşka bir konuma taşımaktadır. Çünkü Attilâ İlhan, diğer topluncuların aşırı “içerikçi” tutumu karşısında kısmen Herbert Read’ın sanat, “hoşa giden biçimler yaratma gayretidir” (Read, 1974: 18) ilkesine yaklaşmaktadır. Böylelikle içerik ile biçim arasında bir dengeye doğru gitmekte, estetiği sanat eseri için olmazsa olmaz bir olgu hâlinde tasavvur etmekte ve Yakup Çelik’in ifadesiyle, “estetik endişeyle toplumsal problemlerin kaynaştığı bir toplumcu sanattan yana” (Çelik, 2007: 26) olduğunu göstermektedir.

2.4. İmgeciliğe Doğru

İçeriğin veya toplumsal özün yanında biçimin de öne çıkması Attilâ İlhan için biçimin dayandığı unsur ile alakalıdır ki bu unsur, imgenin tâ kendisidir. İşte buradan sosyal realizmin bir başka ilkesine geliriz: İmgecilik. Türk edebiyatında daha çok biçimci ve bireysel niteliklerin damgasını vurduğu şiir anlayışlarında öne çıkan imge, Attilâ İlhan’la birlikte toplumcu bir ruha bürünür. 15 Eylül 1966 tarihli “Maskeli Beşler” yazısında da belirttiği üzere Attilâ İlhan için “imgeler, sanatı sanat kılan specifique öğeler[dir]!..” (İlhan, 1996: 92). Ona göre “edebiyatı, hele şiiri onlardan tıraşladınız mı, bir rezalet, geriye sadece laf kalır, laf da tekerlemedir, espridir, alaydır, şudur, budur, gelgelelim artistique değildir.” (İlhan, 1996: 92). Fakat böyle bir imgecilik, soyut sanatı veya genel avantgarde şiir anlayışında olduğu gibi içerikten bağımsız, zaman zaman söz oyunları nezdinde türeyen bir yapıyı değil, toplumsal içerikle uyumlu ve onun koşullayıcı etkisi altında, dolayısıyla da özerk bir kategoride değerlendirilemeyecek yapıyı imler. Yine aynı yazıda; bir dönem sık sık eleştirdiği, “Menderes diktası şiiri” (İlhan, 1996: 7) ve “Soğuk Savaş’ın şiiri” (İlhan: 1996:7) olarak nitelediği İkinci Yeni şiiriyle Mavi hareketinin şiiri (ve dolayısıyla da kendi şiiri) arasındaki farkı vurgularken Attilâ İlhan, bu durumu da aydınlatmış olur. Ona göre İkinci Yeni şairleri imgeyi toplumsal

özden, hatta bütün bütün içerikten ayrı, kendi başına buyruk bir biçimde kullanmaktan, “image mekanizmasını boşa işletmek”ten (A. İlhan, 1996: 93) yanadırlar; toplumcu bir şiirde olması gereken ise imgelerin toplumsal bir özün somutlaştırılmasına yardımcı olması, onun içeriğe kadar uzanan “*organique* bütünlüğü ile (birlikte, B.G) kullanılabilmesi”dir (İlhan, 1996: 93).

Burada şu hususu da belirtmek gerekir: Attilâ İlhan, imgeciliğin salt toplumculuğa eklenmesi çerçevesinde değil, aynı zamanda onun Türk şiirinde yeniden canlandırılması çerçevesinde de bir öncü rol üstlendiğinin bilincindedir. O, Şükran Kurdakul ile yaptığı 1 Eylül 1960 tarihli söyleşisinde, “öncüler” (İlhan, 1996: 237) adını verdiği 1940’lı yılların şairlerinin bir kısmının (Garip şairleri) imgeyi kovduğunu, kendisinin ise imgeyi yeniden öne çıkarttığını ve bu açıdan kendisinden sonraki kuşakları, özellikle de toplumculuk adına sık sık eleştirdiği İkinci Yeni şairlerini etkilediğini düşünür. Öyle ki Attilâ İlhan’a göre İkinci Yeni şairleri, imgecilik noktasında “Attilâ İlhan şiirinin okul kaçaklarıdır. Üstelik bunu onlar da pek yadsımazlar.” (İlhan, 1996: 241)

2.5. Öz, Biçimden Önce Gelir

Daha çok imgeci bir tona dayanan ve sanatsallığı sağlayan biçim vurgusuyla Attilâ İlhan, diğer toplumcu gerçekçi ve hatta devrinin pek çok şairinden farklı bir noktaya ulaşırsa da söz konusu biçimin içerikle olan bağıntısı noktasında tipik Marksist sanat yorumcularının geneliyle aynı hizada buluşur.

İçerik ile biçim üzerine yukarıda da ele aldığımız “Biçimcilik, Özcülük Konusunda Bazı Yanılmalar” başlıklı yazısında görüldüğü üzere; Attilâ İlhan’a göre biçim, estetik açıdan bir sanat eserinin olmazsa olmazı da olsa, son kertede içeriğin koşullayıcı etkisi altında var olur. Özcü bir sanattan yana olduğunu vurgulayan Attilâ İlhan; kendisi gibi özcülerin biçimi, yani “güzelliği” içeriğin, yani “doğru”nun yanında yadsımadığını söylemekle birlikte, onun sanat eserinin “tayin edici unsuru” (İlhan, 1996: 38) olduğunu dile getirir ve biçimin de içerik ile “var olduğunu, önem kazandığını” savunur (İlhan, 1996: 38). Böylelikle sosyal realizmin bir başka temel ilkesini vurgulamış olan Attilâ İlhan’a göre, biçimci sanatçılarda bu ilke tersine işler: “(Biçimciler, BG), sanat yapıtında önemli olanın onun biçimi olduğunu, özün o derece önemli olmadığını savunuyorlar. Hatta özün büsbütün biçimin gereklerine bağlı ‘rastlantısal’ bir şey olduğunu ortaya atan, böylelikle sanat yapıtını bilinçsiz kılan aşırılarıyla da karşılaşırız.” (İlhan, 1996: 38).

Fakat belirtmek gerekir ki Attilâ İlhan, içerik ile biçim karşısında estetik duruşu ontolojik duruşla; bir başka ifadeyle söylersek, estetik bakışı ontolojik bakışla özdeşleştirmekte ve böylelikle de her iki unsurun önemi konusunda tekçi bir bakışa yönelmektedir. Şöyle ki, içeriğin biçimi koşullaması, onu “var eden” bir etkiye sahip olması ontolojik bir meseledir;

ontolojik açıdan içeriğin biçimi koşullayışı onun estetik açıdan da önde olması gerektiği sonucuna ulaştırmaz. Nitekim estetik açıdan öne çıkan, bir mesajı, bir olayı veya bir yargıyı içeren içerik değil; o mesajı, olayı veya yargıyı sunuş tarzı olan biçimdir. Ancak Attilâ İlhan içeriği ve biçimi bu şekilde tekçi bir anlayışla yorumlayarak, ilkinde adeta “mutlak bir iktidar” rolü vermektedir.

2.6. Geleneğe İki Yönlü Yaslanış

Sosyal realizmin bir başka ilkesi, yine genel toplumcu-gerçekçi sanat/edebiyat çizgisinde ve klasik Marksist estetik anlayışta son derece geri planda konumlandırılan gelenek olgusuyla somutlaşır. Fakat bu gelenek anlayışı, iki yönlüdür. İlk yön, Türkiye'nin tarihsel edebiyat birikimine yaslanma tutumunu imler. Şöyle ki Attilâ İlhan, toplumsal gerçeklere yönelen bir sanatçının salt modern Batı sanatının kazanımlarından değil, aynı zamanda Türkiye'nin tarihsel açıdan hayli geniş bir havuza sahip edebiyat birikiminden de faydalanması gerektiğini düşünür. Onun Enis Turgut'un soruşturmasındaki sosyal realizm açıklamalarında, söz konusu hususu alımlamak mümkündür. Attilâ İlhan'a göre, modern dönemlerin “başarılı” eserlerinden, hatta divan ve halk edebiyatlarının geleneklerinden faydalanarak “milli bir sanat yolu”nu somutlaştırır sosyal realizm: “Sosyal realizm milli bir sanat yoludur. Çünkü, geçmiş zamanlarımızın başarılı eserlerini kendi şartlarına göre değerlendirmeyi, bu eserlerden faydalanmayı, gerek halk gerekse de divan edebiyatımızın geleneklerini inceleyip anlamayı kabul etmekte, milli şartlarımıza en uygun düşen eserleri vermeyi düşünmektedir.” (İlhan, 1996: 231). Sosyal realizmde geleneğe yaslanışın ikinci yönü ise, Tanzimat'tan itibaren ortaya çıkan ve toplumsal meseleleri irdeleyen edebiyat geleneğinin sürdürücüsü olmak bağlamında ortaya çıkar. Sosyal realizmi Attilâ İlhan, bu bağlamda, Yeni Osmanlılarla başlayan ve toplumsal meseleler karşısında duyarlı bir profil çizen edebi geleneğin son halkası olarak tasavvur eder. Mart 1955 tarihli “Toplumcu ve Gerçekçi Sanat Geleneğine Saygı” başlıklı yazısına Attilâ İlhan, işte bu hususu açmıyarak başlar. O, Nâmık Kemal'den Tevfik Fikret'e, Mehmet Emin'den Ömer Seyfettin'e kadar topluma yaslı edebiyat geleneğini sürdürenleri savunmakla birlikte sosyal realistlerin söz konusu isimlerin kendi koşulları çerçevesinde yaptıklarını bugünün koşulları çerçevesinde somutlaştırmaktan yana olduğunu vurgular:

“Biz edebiyatımızda, yüz yıldır süregelen aydınlık bir sanat geleneğini; bugünkü toplumsal koşulları, bilimsel verileri göz önünde tutarak yenilemek, ileri götürmek inancındayız. Bizim edebiyatımızda ‘Batılı’ sanat, toplumsal, hatta siyasal bir görevi olan sanat yolunda başlamıştır. Bizim edebiyatımızın en ulu adları; hem sanatları, hem günlük hayattaki çırpınılarıyla, toplumsal bir görev üstlenmiş kimselerin adlarıdır. Şöyle bir düşününüz. Şiirde Namık Kemal, Ziya Paşa, Tevfik Fikret, Mehmet Emin; düzyazıda Ahmed Midhad, Mehmed Murad, Nâbizâde Nâzım, Sami Paşazâde Sezai, Hüseyin Rahmi,

Halid Ziya, Ömer Seyfettin; sanatlarını, bu ulusun yücelmesi için kullanmayı; kimisi toplumsal, kimisi töresel, kimisi bilimsel gerçekleri okuyucularına aktararak, önlerine ışık tutmayı iş edinmiş kalem adları değil midir? Yüz yıllık sanat geleneğimiz toplumsal, ulus hizmetinde bir sanat geleneğidir. Yüz yıldır Türkiye'nin şairleri, romancıları, hikâyecileri; Türk ulusunun mutluluğu için çırpınıyorlar. Bunu kim yadsıyabilir?//Biz, ülkenin mutluluğu için başarılacak toplumcu ve gerçekçi bir sanatı savunurken, aynı zamanda yüz yıllık edebiyat geleneğimizi savunuyor; yeni Türk sanatçıları, geçmiş büyüklerimizin kendi koşulları içerisinde yapmaya çalıştıklarını; bugünkü toplumsal koşulları ve bilimsel verileri göz önünde tutarak yapmaya çağırıyoruz. Bu bakımdan çabamız, tam anlamıyla ulusal bir çabadır. Ulusal bir edebiyata varmak çabasıdır.” (İlhan, 2004: 105-106).

Belirtmek gerekir ki; gerek Türk edebiyatının tarihsel açıdan geniş edebiyat birikiminden faydalanmak açısından gerekse de toplumsal meseleler üzerine eğilen edebiyatın son halkası olarak konumlanmak açısından olsun, sosyal realizmin geleneğe yaslanmış ilkesi, onun Türkiye'nin özgün toplumsal gerçekliğine ışık tutma ilkesiyle birlikte “yerli” niteliğini imler. Bir başka ifadeyle; Türk toplumunun gerçeklerini kavrama çabası ile birlikte sosyal realizmi “yerli” bir temele dayandıran bir başka unsur, geleneğe yönelimdir. Bu iki unsur, Attilâ İlhan'ın sanat ve edebiyat anlayışını diğer toplumcu-gerçekçilerin anlayışı karşısında “muhafazakâr” bir konuma oturtur.

2.7. Toplumu “Ayağa Kaldıran” Edebiyat

Sosyal realizmin bir başka ilkesi de sanatın toplumsal işlevi etrafında düğümlenir. Bu, sadece Attilâ İlhan'da ve diğer toplumcu-gerçekçilerde değil, aynı zamanda, Jean Paul Sartre'ın *bağlanma* (Sartre, 1948: 7-37) adını verdiği tutuma, yani ideolojik bir sanat gâyesi gütmeye anlayışına yash olarak toplumsal meselelere eğilen bütün şair ve yazarlarda görülen ilkedir ki; eleştirel bir gözle bakılan toplumsal gerçekliğin değiştirilmesine yönelik reçeteci anlayışla halkı bilinçlendirmek ekseninde somutlaşır. Söz konusu toplumsal işlev ilkesi, Attilâ İlhan'ın yine Enis Turgut'un soruşturmasına verdiği yanıtta şöyle betimlenir: “Sosyal realizm sosyal bir sanat yoludur. Çünkü, memleketin saadeti için sosyal planda programlı olarak çalışmak gerektiğini öne sürmektedir. Bu çalışmaları milletin büyük çoğunluğunu teşkil eden işçilerin, köylülerin, dar geçimli şehir halkının yürüteceğine, bu arada sanatın yol gösterici bir görevi olduğuna inanmaktadır.” (İlhan, 1996: 232). Temmuz 1952 tarihli “Sanat Sorunları: 1” başlıklı yazısında da Attilâ İlhan, sanatın toplumdan doğup yeniden topluma döndüğünü, fakat bu topluma dönüş sırasında bir yol ayrımı olduğunu, kimilerinin toplum karşısında sanatın özerkliğinden yana bir tutum aldığını, kiminin ise toplumsal ilerleme için bir fayda sağlamak amacıyla estetiğini oluşturduğunu vurgularken “sanatçının toplumsal görevi, koşulların gereklerini göz önünde tutarak, yaşadığı toplumu, tarihsel bakımdan ileri bir konağa götürmek için, ilerlemeci, gelişmeci bir yol tutmasını gerektirir”

(İlhan, 2004: 61) cümlesiyle ikinci yolu, yani toplumsal işlev ilkesini benimsediğini net bir şekilde belirtir. Ekim 1954 tarihli “Yeni Bir Sanatçı Tipi” başlıklı yazısında Attilâ İlhan, yine söz konusu ilkeyi bambaşka bir bağlam etrafında dile getirir. Ona göre Türk edebiyatında sadece estetiğe meyleden ve toplumsal işlev konusunda geri planda duran eski sanatçı tipine karşı yeni bir sanatçı tipi doğduğunu, bu tipin toplumsal meseleler karşısında halkı aydınlatmayı görev saydığını belirttikten sonra “Biz bu yeni sanatçı tipine güveniyoruz” (İlhan, 2004: 95) diyerek kendi sanat anlayışının durduğu konumu net bir şekilde bildirmiş olur.

Fakat Attilâ İlhan için böyle bir ilke, estetik açıdan basit bir tercih meselesi değildir; son derece önemli bir zorunluluk meselesidir. O, Ekim 1954 tarihli “Kesin Söz Korkusu” başlıklı yazısında işte bu noktayı ele alır. Attilâ İlhan, söz konusu yazıda, Türk toplumunun “esenliğe kavuşma” sürecinde sanatçının inisiyatif alması gerektiğini dile getirerek sosyal realizmin toplumsal işlev ilkesini bir başka şekilde açıklarken, inisiyatif alma zorunluluğunun yerçekimi yasası gibi mutlak bir yasa şeklinde somutluk kazandığını vurgular:

“(...) Bu ülke halkının esenliğe kavuşması ve bunun zorunluluğu tarihsel bir gerçektir. Tarihsel ve toplumsal. Sanatçıların bu çabaya –sanatçı olarak eseriyle- katılmaları gereği, bir gerçektir. Memleketinin gerçek mutluluğu için çalışmak istemeyen, ‘Ben kişiliğimi mutlu azınlık için döküyorum’ diyen sanatçı, o mutlu azınlıkla birlikte, gerçek mutluluğuna da karşıdır. Bu da bilimsel, tarihsel ve su götürmez bir gerçektir. Çekim yasası ne kadar kesin ve su götürmezse, bu da o kadar kesin ve su götürmez. Birincisinin önünde kesin sözden korkan, sorular sormaya kalkışan ne kadar gülünç, ne kadar acayipse; ikincisi önünde sorular sormaya kalkan, kuşkulanan da o derece acayip ve gülünçtür. Kuşkusu o derece yapıcı değil yıkıcı, olumlu değil olumsuz; ve kendisi, memleketinin mutluluğu söz konusu oldu mu işi güürültüye boğan bir laf ebesi, bir eksik ‘anarşist’tir (anarchiste manqué).” (İlhan, 2004: 98-99)

Belirtmek gerekir ki Attilâ İlhan’ın sosyal realizm anlayışındaki bu ilke, her ne kadar “zorunlu” bir niteliğe de sahip olsa, yukarıda da gördüğümüz gibi, ondaki imgeciliğe, görece biçimsel estetiğe yöneliştten ötürü toplumcu veya toplumcu-gerçekçi şairlerin/yazarların genelindeki gibi içerik ve propaganda öncelikli, dolayısıyla da biçimi yadsıyan, doğrudan toplumu “aydınlatma”ya çabalayan bir estetik tutum olarak belirmez. Nitekim Ağustos 1952 tarihli “Sanat Sorunları: II” başlıklı yazısındaki şu satırlarda da bunu bizzat doğrular gibidir: “(...) Sanatı toplumsal iş görmek amacına bağlı bir propaganda aracı,, sadece propaganda aracı saymak isteyenler, estetik planda almadıkları disiplinli bir sanat çıkmazına düşmekle, sanatı hiç anlamadıklarını göstermiş olurlar. Sanatın toplumsal bir görevi, bir sorumluluğu vardır der demez; sanat bu sorumluluğu, bu görevi, *sanat kalarak* yerine getirmekle görevlidir demeliyiz.” (İlhan, 2004: 63). İşte bütün bunları göz önünde tutarak;

ideolojik olandan ayrılıp kendine dönen, Gregory Jusdanis tarafından *özerklik estetiği* olarak adlandırılan estetik tutumdan⁹ ayrılrsa da Attilâ İlhan'ın, baskın olarak konulandırılmış toplumsal işlevi estetik işlevle bir arada yürütmekten, dolayısıyla sert bir toplumsal propagandist tutum takınmaktan yana olmadığını söyleyebiliriz.

2.8. Bireyin Doğuşu

Sosyal realizm, son kertede toplumcu ve “bağlanmacı” bir sanat anlayışı yolunda ilerlediği için, “toplumsal olan-bireysel olan” diyalektiğinde ilk tarafın ağırlığıyla somutlaşır. Ancak bu, bireysel olanın her zaman paranteze alınacağı, onun her koşulda toplumsalın gölgesinde silik bir konum elde edeceği anlamına gelmez. Dolayısıyla sosyal realizm, toplumsal olana son kertede ağırlık verse de toplumcu-gerçekçilikte veya temel meselelerini toplumdan alan edebiyat anlayışlarında olanın aksine bireye de açılım gösterir. Bir başka ifadeyle; sosyal realizmde birey, toplumcu-gerçekçi ve çeşitli toplumcu edebiyatların aksine, bireysel olana daha fazla imkân tanır. İşte bu ilkeyi Attilâ İlhan, 6 Ocak 1967 tarihli “Tehlikeli Bir Zorlama” başlıklı yazısında, ilk şiir kitabı olan *Duvar*'la ilgili olarak dönemindeki bir toplumcu-gerçekçi yazarın ifadesinde geçen ve “canını sıkıttığını” söylediği cümlelere cevap verirken açıklar. O, bu açıklamada, toplumculuk adına bireyin silinmesi gibi bir zorunluluktan yana olmadığını, gerçek toplumcu sanatın bireysel olanı da kapsamaması gerektiğini vurgular:

“Toplumcu gerçekçilik (réalisme socialiste) dendi mi akan suların durduğu o ortamda, saygı duyduğum, düşüncesine önem verdiğim bir yazarın, kitabım için söyledikleri hayli canımı sıkıyor: //'-Duvar'da, diyor, sağlam toplumcu şiirler var, neden onların arasına, o aşk şiirlerini de koymak zorunu duydun?//Oysa bir türlü, toplumcu bir sanat yapacak sanatçının, bireysel yaşantı ve heyecanlarını eserlerinden silmesi zorunluluğuna inanmıyorum ben; bu bana tehlikeli bir zorlama, aşırı bir gayretkeşlik gibi görünüyor. Daha o zamandan belki billurlaştırmadığım ama iyice sezinlediğim şey, gerçek toplumsal sanatın bireysel özü atması değil kapsamaması, toplumsal gerçek içine sindirmesi! Tersine davranışlar gözümü şu ilkele indirgemek, çarpım cetveli mantığına sokmak gibi geliyor.” (İlhan, 1996: 219).

Şüphesiz Attilâ İlhan'ın toplumcu sanat çizgisindeki bu birey açılımı, onun gerçekliğe bakışından kaynaklı bir durumdur. Attilâ İlhan, gerçeklik algısı söz konusu olduğunda sığ teorik tutumlara karşı bir tutum sergiler; çünkü o, gerçekliğin bütün imkânı ve “görüntü”süyle bir arada alınması gerektiği düşüncesindedir. Daha sonraları okuma fırsatı bulduğu Avrupalı “güvenilir” (ifade Attilâ İlhan'ındır) yazarların ilgili alanda kaleme aldıklarıyla pekişen bu düşüncesini “sanatçılar, şu ya da bu öğretisi adına,

⁹ Özerklik estetiği, Jusdanis'in terminolojisinde “bağlanmacı” yaklaşımı paranteze alan bir estetik yönelişi imler (Jusdanis, 2015: 136-144).

toplumsal ve bireysel gerçeklerin şemalaştırılmasına karşı durmalıdır; soyut kesinlemelere, basit indirgemelere, gerçeğin çok ağızlı bıçağıyla karşı çıkmalıdır. Bu da onun, genel tutumuyla, ilerleme ve gelişmeden yana olan davranışlara uymasını gerektirdiği kadar; özel tutumuyla, uygulama düzeyindeki bütün aşırılıkların karşısına, en azından bir soru işareti koymasını zorunlu kılar.” (İlhan, 1996: 219) cümleleriyle açıklar.

3.Sonuç

Attilâ İlhan'ın kendisine özgü ve “yerli” bir anlayışla geliştirdiği, fakat daha çok çeşitli tartışmalar etrafında öne sürdüğü için net bir şekilde betimleme imkânına kavuşturamadığı sosyal realizme “içgörülü” bir bakışla baktığımızda sekiz ilke saptamış oluruz. Bunları; reçeteci/müdahaleci gerçekçilik, Türkiye pratiğine eğilme, estetik veya biçimsel olanın görece değerlendirilmesi, imgecilik, özcülük, geleneğe “yaslanma”, toplumsal işlevcilik ve bireysel olana kapı aralama olarak sıralayabiliriz.

Burada şu iki hususu da eklemek gerekir. İlkin; sosyal realizmdeki ilkelerin üçü, yani reçeteci/müdahaleci gerçekçilik, özcülük ve toplumsal işlevselcilik esasında genel toplumcu-gerçekçi anlayışta da somutluk kazanan ilkelerdir. Fakat diğer ilkeler, Attilâ İlhan'ın sosyal realizm anlayışını oldukça özgün kılan birer unsur olarak somutlaşmaktadır. İkinci olarak; Attilâ İlhan'ın özgün ilkelerinin bir kısmı, bir başka ifadeyle sosyal realizmin bireysel, estetik ve imgesel olana doğru gösterdiği açılım, şüphesiz, modernist toplumcular zamanında daha büyük bir yankı bulmuş, hâliyle de modernist toplumcuların eserlerinde modern şehir hayatının koşulladığı parçalı, bunalımlı bir zihnin imgelemi ile birey, toplumcu özün çerçevesinde, ancak görece yoğun bir estetik duyarlılıkla ele alınabilmiştir. Bu konuda Attilâ İlhan ile modernist toplumcular arasında bir etkileşim olup olmadığı elbette başka bir araştırmanın konusudur; ancak bu çalışmada ortaya konulanlar ışığında diyebiliriz ki, her iki tarafta beliren sanat ve edebiyat anlayışı arasında ilgili hususlarda bir süreklilik ilişkisinin belirdiği su götürmez bir gerçektir.

KAYNAKÇA

- [BEYATLI], Yahya Kemal (2017). *Edebiyâta Dâir*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- ÇELİK, Yakup (2007). *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- de MAN, Paul (2008). *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*. (Çev.: Ferit Burak Aydar-Cem Soydemir), İstanbul: Metis Yayınları.
- EMİROĞLU, Öztürk (2011). *Türkiye’de Edebiyat Toplulukları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İLHAN, Attilâ (1996). *İkinci Yeni’ Savaşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

- İLHAN, Attilâ (2004). *Gerçekçilik Savaşı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- JUSDANİS, Gregory (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. (Çev.: Tuncay Birkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- KAHRAMAN, Nazan (2016). "Türkiye Solunda Bir Figür Olarak Attilâ İlhan". *İlef Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 1, s. 91-119.
- MARX, Karl - ENGELS, Friedrich (2009). *Yazın ve Sanat Üzerine*. (Haz.: Muzaffer İlhan Erdost), Ankara: Sol Yayınları.
- MORAN, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- OKTAY, Ahmet (2000). *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İstanbul: Tüm Zamanlar Yayıncılık.
- ÖZGÜL, M. Kayahan (2000). *Arayışlar Devri Türk Şiiri Antolojisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- PLEKHANOV, G. V. (1967). *Sanat ve Sosyalizm*. (Çev.: Selim Mimoğlu), İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- POSPELOV, Gennady (2005). *Edebiyat Bilimi*. (Çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- [RAN], Nâzım Hikmet (2015). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*. (Çev.: Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları.
- READ, Herbert (1974). *Sanatın Anlamı*. (Çev.: Güner İnal - Nuşin Asgari), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SARTRE, Jean Paul (1948). *What is Literature?*. (Translate: Bernard Frechtman), New York: Philosophical Library.