T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980 ÖNCESİ KÜLTÜR YAŞAMINDA SANAT EMEĞİ DERGİSİNİN YERİ

YUSUF MERT SARISU
16715012

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. SEZA SİNANLAR USLU

İSTANBUL
2021

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

1980 ÖNCESİ KÜLTÜR YAŞAMINDA SANAT EMEĞİ DERGİSİNİN YERİ

YUSUF MERT SARISU
16715012

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. SEZA SİNANLAR USLU

İSTANBUL
2021

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTUSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
SANAT VE TASARIM YUKSEK LİSANS PROGRAMI

YUKSEK LİSANS TEZİ

1980 ÖNCESİ KÜLTÜR YAŞAMINDA SANAT EMEĞİ DERGİSİ'NİN YERİ

YUSUF MERT SARISU
16715012

Tezin Savunulduğu Tarih:10.06.2021
Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	**: Doç. Dr. Seza SİNANLAR USLU**	
Jüri Uyeleri	**: Dr. Öğr. Uyesi Emine ÖNEL KURT**	
	Prof. Dr. Esra ALİÇAVUŞOĞLU KARAVELİ	

İSTANBUL
TEMMUZ 2021

ÖZ

1980 ÖNCESİ KÜLTÜR YAŞAMINDA SANAT EMEĞİ DERGİSİNİN YERİ

Yusuf Mert Sarısu
Temmuz, 2021

Mart 1978 - Eylül 1980 tarihleri arasında yayımlanmış olan kültür dergisi Sanat Emeği'ni konu edinen bu çalışma, 12 Eylül öncesi dönemde kültür sanat alanının sorunlarını, amaçlarını ve içinde bulunduğu durumu bu dergi ve dergiyi oluşturan bileşenlerin bakış açısından incelemeyi amaçlamaktadır. En keskin örnekleri devrim dönemi Rusya'sında ve Weimar Almanya'sında görülebileceği üzere, ideolojik ihtilaf dönemleri, sanata toplumsal unsurlarla en zengin ilişkileri kurabildiği bağlamları sağlayabilmektedir. Türkiye 1970'ler boyunca benzer bir süreçten geçerken Sanat Emeği, doğrudan ve dolaylı olarak bağlantılı olduğu öncüllerinden, sarsıcı toplumsal koşulların politik bir kültürel üretim penceresinden okunması geleneğini miras almıştır. Bu anlamda Sanat Emeği'nin, Cumhuriyet tarihi boyunca gelişimini sürdüren, 1970'lerde ise görünürlük kazanarak kamusal alanda söz sahibi olan toplumcu geleneğin nihai, popüler ve en olgun taşıyıcısı olduğu söylenebilecektir. Tarihsel avangard gibi bu gelenek de, yalnızca estetik bir proje, sanatsal bir deney olmamış, her zaman toplumsal koşulları değiştirme, gündelik yaşamı dönüştürme, sanatla hayatı birleştirme hedefini yanında taşımıştır. Bu araştırma, Türkiye'de 12 Eylül darbesine varan süreçte sanattaki bu eğilimlerin gelişimini Sanat Emeği üzerinden incelemeyi, derginin ürettiği kültürel ve toplumsal söylemleri dönemin koşulları dahilinde tahlil etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda tez çalışması, derginin tarihsel olduğu kadar teorik arka planını ve temellerini ortaya koymaya, somut toplumsal bağlamıyla kurduğu ilişkileri ve bu ilişkiler sonucunda ortaya koyduğu fikir ve üretimleri değerlendirmeye yönelik olarak hazırlanmıştır. Bu şekilde, Türkiye'de toplumu dönüştürme projeleri ile kültürel pratiklerin çarpıştığı, birleştiği ve ayrıldığı noktalar, popüler bir kültür dergisi aracılığıyla gözlemlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Sanat Emeği, Toplumcu sanat, Marksizm, İşçi sınıfı kültürü, Sosyalist gerçekçilik.

ABSTRACT

CONTEXTUAL POSITION OF SANAT EMEĞİ JOURNAL IN PRE-1980 CULTURAL LIFE

Yusuf Mert Sarısu
July, 2021

This research, which studies the arts and culture journal Sanat Emeği, published between March 1978 and September 1980, aims to examine the problems, objectives and the general state of the arts and culture field before the 1980 Turkish Coup D'état, from the perspective of the journal and its contributors. As the pronounced examples like revolutionary Russia and Weimar Germany shows, periods of ideological conflict can provide arts with the environment in which they can establish the richest connections with social composition. As Turkey was passing through a similar process during the 1970s, Sanat Emeği inherited the tradition of observing distressing social conditions through a political window of cultural production, from its direct and indirect predecessors. In this sense, it can be said that Sanat Emeği is the latest, popular and most established bearer of the socialist tradition, which had continued its development throughout the history of Republic, and gained visibility in the public discourse in 1970s. Like the historical avant-garde, this tradition was not only an aesthetic project, an artistic experiment, but always carried the claim of changing society, transforming everyday life and reuniting art and life. This research aims to examine the these developments in arts and culture in the period up to the 1980 Coup through Sanat Emeği, to analyze the cultural and social discourses produced by the journal within the context of the period. In line with this purpose, the thesis study was prepared to reveal the historical as well as the theoretical background and foundations of the journal, to evaluate the relationships it established with its concrete social context and the ideas and productions it put forth as a result of these relations. In this way, the points where the political projects to transform society and cultural practices collide, merge and diverge observed through a popular culture journal in Turkey.

Key words: Sanat Emeği, Socialist art, Marxism, Working class culture, Socialist realism.

ÖN SÖZ

Bu çalışmanın tüm aşamalarında değerli bilgi birikimini ve tecrübesini ihtiyaç duyduğum her an benimle paylaşan, eleştiri ve önerileriyle çalışmanın mevcut haline gelmesinde aslî bir katkı sunan kıymetli tez danışmanım Doç Dr. Seza SİNANLAR USLU'ya ve yazım süreci boyunca tüm aksiliklerimi eşsiz bir anlayış ve asaletle karşılayan Kanye ve Fomo'ya en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

İstanbul; Temmuz, 2021 Yusuf Mert Sarısu

İÇİNDEKİLER

ÖZ……...……iii
ABSTRACT……iv
ÖN SÖZ……...……v
İÇİNDEKİLER……..vi
ŞEKİLLER LİSTESİ……..viii
KISALTMALAR……...ix
1. GİRİŞ……...1
2. MARKSİST SANAT TEORİSİ……..4
2.1. Marksist Teoride Altyapı ve Üstyapı Kavramları……..7
2.2. Marksist Teoride Yansıtma ve Tipik Kavramları……10
2.3. Politika ve Sanat: Tezli Sanat, Angajman ve Partizanlık……..16
2.4. İdeolojinin Üretimi……..20
3. SANAT EMEĞİ DERGİSİ, ÖNCULLERİ, KÜLTÜREL MİSYONU VE SANATA KURAMSAL BAKIŞI……25
3.1. Sanat Emeği Dergisinin Öncülleri: *Halkın Dostları* ve *Militan*……...25
3.2. Sanat Emeği Dergisinin Ortaya Çıkışı ve Derginin İçerik Özellikleri……..31
3.3. Sanat Emeği: Sanata Devrimci Bir Yaklaşımın Analizi……...40
3.4. Sanat Emeği ve Bir İfade Yöntemi Olarak Sosyalist Gerçekçilik……54
3.5. Sanat Emeği'nde İşçi Sınıfı Sanatı……...62
3.6. Sanat Emeği'nde Biçim, İçerik ve Biçimcilik Tartışmaları……..65
3.7. Sanat Emeği'nde Demokratik Bir Kültür Politikası Üzerine Düşünceler…….69
3.7.1. Kültürün Demokratikleştirilmesi……...69
3.7.2. Demokrasi Yönünde Kurumsal Öneriler……...74
3.7.3. Kültür Alanında Sermaye Grupları……77
3.7.4. Halk Sanatı ve Kitle Kültürü……..89
4. SANAT EMEĞİ DERGİSİNİN DÖNEMİN KÜLTÜREL VE POLİTİK OLAYLARINA BAKIŞI……102
4.1. 42. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti Döneminde Sanat Emeği……...102
4.1.1. Sansür ve Sanatta Özgürlük……103
4.1.2. Özerklik, Bağımsız Kurumlar ve Demokratik Yönetim……...109

4.1.3. Sanatçı Hakları ve Sermaye İlişkileri……...113
4.2. 43. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti Döneminde Sanat Emeği……..117
4.3. Sanat Emeği Sayfalarında Sansür ve TRT Düzenlemeleri…….121
4.4. Sanat Emeği Dergisinde İstanbul Festivali Tartışmaları……133
4.5. Sanat Emeği Sayfalarında TDK Grevi……...144
5. SONUÇ…….147
KAYNAKÇA....…….. 153
EKLER…… 162
Ek 1. Zaman Çizelgesi……...162
Ek 2. Sanat Emeği Yazarları ve Yazıları……165
Ek 3. Sanat Emeği Kapakları.....…….173

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Ant Dergisi 153. Sayı, Aralık 1969 26

Şekil 2: Halkın Dostları 1. Sayı, Mart 1970 27

Şekil 3: Militan 7. Sayı, Temmuz 1975 29

Şekil 4: Sanat Emeği 1. Sayı, Mart 1978 32

Şekil 5: Sanat Emeği Yayınları 34

Şekil 6: John Heartfield Posteri, Sanat Emeği 8. Sayı, Ekim 1978 36

Şekil 7: Resim, Gülsüm Karamustafa, Sanat Emeği 30. Sayı, Ağustos 1980 37

Şekil 8: Orhaniye Cezaevi, 1955, Sanat Emeği 2. Sayı, Nisan 1978 37

Şekil 9: İran'dan Bir Afiş, Sanat Emeği 30. Sayı, Ağustos 1980 38

Şekil 10: Atatürk Kültür Merkezi Müdürlüğü'nün Ankara Sanat Tiyatrosu'na Gönderdiği Yazı, Sanat Emeği 8. Sayı, Ekim 1978 108

Şekil 11: 1972-1979 Yılları Arası Kâğıt Üretim, Tüketim, İthalat ve İhracatı, Sanat Emeği 23. Sayı, Ocak 1980 115

Şekil 12: Büyük Gazetelerin Kâğıt Tüketimi, Sanat Emeği 23. Sayı, Ocak 1980 115

Şekil 13: Uğur Kökden'in Sansürlenen Konuşması, Sanat Emeği 28. Sayı, Haziran 1980 131

Şekil 14: 7. İstanbul Festivali İçeriği, Sanat Emeği 18. Sayı, Ağustos 1979 137

KISALTMALAR

AKM : Atatürk Kültür Merkezi
AP : Adalet Partisi
BANK-SEN : Devrimci Banka ve Sigorta İşçileri Sendikası
CHP : Cumhuriyet Halk Partisi
DEV-GENÇ : Devrimci Gençlik
DİSK : Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
FKP : Fransız Komünist Partisi
GENEL-İ : Türkiye Genel Hizmetler İşçileri Sendikası
GSD : Görsel Sanatçılar Derneği
GSYO : Güzel Sanatlar Yüksek Okulu
İBB : İstanbul Büyükşehir Belediyesi
İKSV : İstanbul Kültür Sanat Vakfı
LEF : Levy Front Iskusstv
MADEN-İ : Türkiye Maden İşçileri Sendikası
MC : Milliyetçi Cephe
OCIC : Organisation Catholique Internationale du Cinéma et de l'Audiovisuel
RAPP : Rossiyskaya Assotsiatsiya Proletarskikh Pisateley
SEKA : Türkiye Selüloz ve Kağıt Fabrikaları A.Ş.
SİNE-SEN : Sinema Emekçileri Sendikası
SSCB : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TDK : Türk Dil Kurumu
TİP : Türkiye İşçi Partisi
Tİ-SAN : Tiyatro Sanatçıları Derneği
TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TRT-DER : TRT Çalışanları Derneği
TÜMAS : Tüm Üniversite Akademi ve Yüksek Okul Asistanları Derneği
TÜSİAD : Türk Sanayicileri ve İş İnsanları Derneği
TYS : Türkiye Yazarlar Sendikası
YAY-DER : Yayıncılar Derneği
YAY-KO : Yayıncılar Kooperatifi

1. GİRİŞ

1970'li yıllar Türkiye'de toplumsal, politik ve kültürel alanlarda köklü değişimlerin ve çatışmaların yaşandığı bir dönemdir. 1961 Anayasasıyla kavuşulan görece özgür düşünce ve ifade ortamı işçi hareketinin ve sol aydınlarının kamusal alanda sesini duyurmaya başlamasını sağlamış, özellikle 1965 sonrasında demokratik talepler ve özgürlükçü kültürel ürünler ülkede görünür hale gelmeye başlamıştır. Parlamentoda temsili olan ilk sosyalist parti olan Türkiye İşçi Partisi (TİP) 1961'de, Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) ise 1967'de kurulmuş, ülke tarihinin en büyük işçi eylemlerinden biri olan 15-16 Haziran olayları ise 1970'de gerçekleşmiştir. Siyasi konjonktürdeki değişim kültürel alanda da hissedilmiş; ülkede yaklaşık 30 yıldır kitapları yasaklanıp bir de vatandaşlıktan dahi çıkarılan Nazım Hikmet'in eserlerinin yeniden basılması 1965'ten sonra mümkün olabilmiştir. Benzer şekilde yine o yıllara kadar yasaklı olup, yeraltında faaliyet göstermek durumunda kalan pek çok gazete, dergi, çeşitli yayın organları ve onların oluşturduğu tartışma ortamı yine 1965 sonrasında görünür olmaya ve gündelik hayata katılmaya başlayabilmiştir. Bu normalleşme içinde 1960'ların sonlarında Marksist ve diğer radikal-sol yazının klasikleri de hızlı bir şekilde Türkçe'ye kazandırılmıştır.

Geç kazanılan ve pek çok eksikliği bulunan bu özgürlük ortamı ülke aydını için, özellikle de sol görüşlü aydınlar için pek çok çelişkiyi de beraberinde getirmiştir. Osmanlı'dan bu yana kendinde restore edici bir rol gören ve kurucu ideolojiyle ilişkisi her zaman çetrefilli olan sol aydının, teorik düzeyde bağlanmaya çalıştığı radikal hareketler pratikte geçerli normlarla ve toplumsal düzenle kavgalıyken, kendisi yıkıcılıktan uzak durarak, gerisine düştüğü modernizmle hesaplaşmasını çok hızlı bir şekilde vermek durumunda kalmıştır. İdeolojik temelini anti-emperyalizm ve ulusal kurtuluş üzerine inşa etmiş olan sosyalist hareket, kurucu ideolojinin halkçı ve devletçi doktrinleriyle olan ilişkisini sorgulamaktan çekinmiş; yıkıcı söylemler geliştirmesinin siyasi yandaş bulmasını engelleyeceği endişesiyle politik ve ekonomik alanda radikal kalırken, toplumsal ve kültürel alanda gelenekçi bir çizgiye bağlı kalmıştır. Sosyalist kültür üretiminde sosyalist gerçekçiliğin 20 yıllık iktidarı Stalin'in ölümünden sonra

sorgulanmaya ve eleştirilmeye açılırken, Türkiye'de sosyalist kültür insanları onun hem kurucu metinleriyle (örneğin Andrey Jdanov) hem de eleştirisiyle (örneğin György Lukacs) aynı anda karşılaşmış; Türkiye'de toplumcu gerçekçiliğin temellerini atan Fethi Naci gibi yazarlar teoriyi bir taraftan kurarken bir taraftan da eleştirisini geliştirmek durumunda kalmıştır (Oktay, 1986, 441). Radikal hareket ve düşünceler kitlesel olmaktan ziyade eğitimli, orta sınıf aydınları arasında oluşurken, reel politikadaki dışlanmışlıkların ve çaresizliklerin yükü kitlelere bilinç aktarma ödevi olarak sanata yüklenmiş, siyasi mücadeleyi sürdürecek ayrı kadroların eksikliğinde entelektüel üretim politik etkiye feda edilmek durumunda kalınmıştır.

Bu şartlar altında oluşturulmuş bir geleneğin 1970'lerin sonunda ortaya çıkardığı Sanat Emeği dergisi, döneminin tüm aciliyetini, hareketin geçmişten aldığı ağır mirasını ve içinde oluştuğu bağlamın çelişkilerini dile getiren bir yayın olmuştur. Bu tez, Türkiye'de sol kültürün ve toplumcu yazının o dönemdeki önemli bir temsilcisi olarak Sanat Emeği dergisini konu alırken, 1970'ler Türkiye'sinde önemli bir görünürlüğe erişen sosyalist düşüncenin ve işçi hareketine kültürel açıdan yaklaşan Sanat Emeği dergisinin dönemi içindeki yerini inceleyerek, 1980 öncesinde kültürel sahada nasıl bir rol üstlendiğini ve yarattığı etkiyi değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Derginin Türkiye'de devrimci hareketin 1960'lardan 12 Eylül darbesine değin gelişimini, değişimini, yükselişe geçtiği ve kendini savunmak durumunda kaldığı anlarını kendi faaliyetlerinde yeniden üretmiş olan -toplumcu sanat şeklinde ifade edilebilecek- bir geleneğin en olgun, kitlesel ve azimli üretimlerinden biri olma gayreti ve temellendiği bağlam da etraflıca ele alınacaktır.

Bu bağlamda tez araştırmasının başlıca kaynağı Sanat Emeği dergisinin baştan sona Mart 1978 – Eylül 1980 arasında yayımlanmış 31 sayısıdır. Derginin bu sayılarına Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı'nın arşivinden dijital olarak ve SALT Araştırma ve Programlar kütüphanesinden fiziksel olarak ulaşılmıştır. Her bir sayıda yer alan İçindekiler kısımları öncelikle tasnif edilerek, derginin 31 sayı boyunca içerdiği yazılar, değindikleri aktüel olaylara ve tartışma başlıklarına göre gruplandırılmıştır. Buna paralel olarak da 1977 başından 12 Eylül 1980'e uzanan süreçte ülkede ses getiren siyasi, toplumsal vb. olaylar tespit edilerek, dergi içeriği ile olaylar arasındaki ilişki analojik bir yaklaşımla incelenmiştir. Sanat Emeği dergisini bir bağlama oturtabilmek için İBB Atatürk Kitaplığı ve SALT Araştırma ve Programlar kütüphanesinde bulunan *Halkın Dostları* ve *Militan* dergileri de incelemeye dahil

edilmiş, böylece Sanat Emeği dergisiyle ondan önce gelen benzer içerikli yayınlar arasında bir bağlantı olup olmadığı gözlemlenebilmiştir.

Bu inceleme dahilinde, Giriş bölümünden sonraki ikinci bölümde Sanat Emeği'nin kendini içinde konumlandırdığı Marksist sanat teorisinin genel hatlarına değinilmiş, derginin kullandığı ve tez dahilinde yardımcı olacak temel kavramlar tanıtılmıştır. Bu bölümde derginin üretiminin temelini oluşturan kuramsal çerçeve anlaşılmaya çalışılarak, sonraki bölümlerde yapılacak değerlendirme için bir zemin hazırlanması planlanmıştır. Üçüncü bölümde Sanat Emeği'nin ortaya çıkma süreci, öncülü olan yayınlarla ilişkisi ve derginin faaliyet gösterdiği dönemde içinde bulunduğu toplumsal, politik ve kültürel bağlama gösterdiği tepkiler konu edilmiş, derginin bu bağlamda üretmeye yöneldiği çözüm yolları ile ilerleme yöntemleri incelenmiştir. Derginin sanatsal üretime kuramsal yaklaşımı kültür alanında oluşturmayı amaçladığı etkiler ve kurmak istediği söylem dördüncü bölümde ele alınırken, bu yaklaşım ikinci bölümde incelenen Marksist sanat teorisi temelinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Derginin materyalist sanat üretimi, Marksist eleştiri ve kültür analizi gibi yöntemleri nasıl yorumladığı ve uygulamaya koyduğu da yine bu bölümde anlaşılmaya çalışılarak işçi sınıfı sanatına ve sanatsal üretimde biçim ve içerik gibi konulara yaklaşımı incelenmiştir. Son olarak Sonuç bölümünde araştırmanın çıktıları biraraya getirilirken, Sanat Emeği dergisinin 1980 öncesi kültür alanındaki yerine dair varılan sonuçlar paylaşılmıştır.

2. MARKSİST SANAT TEORİSİ

Sanat Emeği dergisinin kendisini konumlandırdığı ekseni daha iyi tanıyabilmek amacıyla bu bölümde Marksist düşüncenin ürettiği sanat teorisine dair bazı değinmeler yapılarak, bu düşüncenin kapsamı ortaya konacaktır. Bilindiği gibi Marksist sanat teorisi günümüzde içerisinde pek çok okul barındıran geniş bir araştırma alanını çağrıştırsa da, Marksist düşüncenin temellerini atmış olan Karl Marx (1818-1883) ve Friedrich Engels (1820-1895) sistematik bir sanat ya da estetik teorisi dağarcığı kurmamıştır. Marx ve Engels'in düşünce ve yapıtları aradan geçen 150 yılı aşkın sürede iktisattan pedagojiye, siyasetten psikolojiye kadar geniş bir üretim alanında etkili olduğu gibi sanat ve sanatın yorumlanmasında da etkisini göstermiş, ancak Marksizmin kurucularının, örneğin, iktisattaki gibi temel terimleri, düşünce yapısını ve varılmak istenen sonuçları kendi zamanlarında somutlaştırmış olmamaları, sanat alanında oldukça geniş bir yorumlama çeşitliliğinin, birbiriyle çatışan düşüncelerin ve zengin bir külliyatın oluşmasının önünü açmıştır. Elbette iktisatta ya da siyasette kurucu metinlerin üzerine yeni görüş ve yöntemler eklenmiş, farklı düşünce biçimleri birbiriyle karşı karşıya gelmiştir; ancak sanat ve estetik alanlarında, bu alanların kendi özgül yapılarının da etkisiyle, baskın bir yöntemin bulunduğundan söz etmek dahi çoğu zaman zor olmuştur.

Marx ve Engels'in sanat üzerine görüşleri François Champarnaud'un "değerli kırıntılar" olarak nitelendirdiği bir genişlikte olsa da, Marksizmin bütünlüklü bir düşünce sistemi olarak yapısı, kuramcıların çıkış yapabilecekleri ve geniş Marksist düşünceyle tutarlı bir şekilde ilişkilendirebilecekleri bir köken sağlamaktadır. Berna Moran (1921-1993) Marx ve Engels'in sanat özelinde eser vermemiş olmalarına rağmen Marksist sanat kuramında belirli ortak temalar bulunmasını şöyle anlatmaktadır (Moran, 2005, 42):

> "*Estetik üzerine ne Marx bir eser yazmıştır ne de Engels. Ama genel Marksist kuram içinde sanatı ekonomik yapıya bağlamakla Marksist estetiğin temel ilkesini yerleştirmişlerdir. Bundan başka Marx'ın olsun, Engels'in olsun, çeşitli vesilelerle, başka eserler içinde ya da mektuplarında edebiyatla ilgili olarak söyledikleri sözler (Ve daha sonra Lenin'in ilaveleri) bugün hala Marksist estetikçilerin dayandıkları temel ilkeleri oluşturur.*"

Marksist estetikçilerin dayandığı temel ilkelerin başında ise tarihin ve toplumun materyalist yorumlanışının geldiği söylenebilir. Bu yorumlama sanatın, toplumun somut materyal koşulları ve insan ediminin diğer veçheleri ile bağlantıları dahilinde değerlendirilmesinin önünü açmaktadır.

Marx ve Engels kendi tarihsel bakış açılarını o zamana kadarki idealist tarih anlayışını eleştirerek oluşturmuştur. Buna göre insan bilincinin, düşüncesinin ve fikirlerinin temelini insanın maddi varlığı ve yeniden üretimi oluşturmaktadır. Georg Lukacs'ın (1885-1971) *Avrupa Gerçekçiliği* başlıklı incelemesinde Marksizm'i "her olayın maddesel köklerini araştırır, onlara kendi tarihî bağları ve devinimleri içinde bakar, bu tür devinimlerin yasalarını araştırır ve köklerden çiçeğe kadar gelişimlerini gösterir; ve böyle yapmakla da, her olayı, coşkusal, akıldışı, gizemci sisten sıyırarak aklın ışığı altına getirir" şeklindeki betimlemesinde görüldüğü gibi, fenomenlerin açıklanmasında somut ilişkilere yönelmiş bir hareket mevcuttur (Lukacs, 1987, 7). Marx ve Engels (2013, 24-25), Alman felsefesini ve insanların düşünsel üretimlerinden somut gerçekliklerine varmayı amaçlayan yöntemleri eleştirdikleri metinlerinde, kendi süreçlerini bunun zıttına yerleştirerek, insanın gerçek varlığından ve somut ediminden ideolojik yapılarını ve bilinç düzeylerini ortaya koymaya çalıştıklarını belirtmektedir. Buna göre idealist olarak adlandırılan eski felsefe, tarihi ve dolayısıyla insanı ve onun edimlerini açıklamaktan acizdir, çünkü insanların gerçek ilişkilerine ve kendilerini yeniden üretme süreçleri yerine bunun sonucu olan fikirlerine, koşullanmış düşünce yapılarına odaklanmıştır. Genelde Hegel diyalektiğinin "ayaklarının üstüne dikilmesi" metaforuyla açıklanan bu tersine çevirme, Frederic Jameson'a göre (2011, 19) insanlık tarihinin ve kültür gibi karmaşık zihinsel üretimlerinin anlaşılmasının yegâne yöntemidir. Siyasetten dine, antik kültürlerden modern şehirciliğe, insan hayatının gizemli ve karmaşık yapıları Marksist düşünürlere göre insan ilişkilerinin işte bu somut gerçekliği üzerinde yükselmektedir.

Marksizmin ayaklarının insanın somut koşullarına ve maddi yaşam şartlarına basması, tarihsel yorumunun bütünsel perspektifini mümkün kılmış, bir yöntem olarak farklı alanlara ve zamanlara uygulanabilmesinin önünü açmıştır. *Alman İdeolojisi*'nde bu (Marx, Engels, 2013, 45), idealist tarih anlayışının farklı araştırma nesnelerine farklı kategorilerin uygulanmasının yarattığı tutarsızlıkla karşıt bir ilişki içinde açıklanmaktadır:

> "*Bu anlayış, idealist tarih görüşü gibi, her tarihsel devir için ayrı bir kategori arayışına çıkmak zorunda kalmaz, aksine daima tarihin gerçek zemini üzerinde durur. Pratiği fikirden hareketle değil, fikirlerin oluşumunu maddi pratikten hareketle açıklar. Dolayısıyla da, bilincin tüm biçim ve ürünlerinin, zihinsel eleştiri yoluyla, 'öz-bilinç'e indirgenmesiyle ya da 'heyula'ya, 'hayaletler'e, 'saplantı'ya vb. dönüştürülmesiyle değil, aksine ancak ve ancak, bu idealist martavalları doğuran gerçek toplumsal ilişkilerin pratik olarak alaşağı edilmesiyle ortadan kaldırılabileceği; tarihin olduğu gibi dinin, felsefenin ve diğer bütün teorilerin itici gücünün eleştiri değil, devrim olduğu sonucuna varır.*"

Marx ve Engels'in kurucu metinleri sistematik bir estetik teori sunmamasına rağmen Marksizmin kendine özgü ve kapsayıcı bir sanat teorisi alanı oluşturabilmesinin nedeni, işte bu somut ilişkilerden doğan ve tutarlı tarih anlayışıdır.

Marx ve Engels insanı diğer hayvanlardan ayıranın, bugün anladığımız anlamda insan yapanın, üretme edimi olduğunu düşünmektedir. İnsan, diğer hayvanlar gibi sadece hayatta kalmak ve neslini sürdürmek için değil, çevresinde daha kompleks yapılar oluşturacak biçimde, doğaya şekil verirken bu eylem sonucunda kendi somut varlığının da şekil aldığı diyalektik bir süreci sürdürecek şekilde üretmektedir. Aile, devlet, toplum gibi devasa kurumları oluşturmuş olan bu üretim süreci, aynı zamanda kültürü ve insanın güzelle olan ilişkisini de belirlemiştir. Yalnızca anlık ve fiziksel ihtiyaçları dahilinde üreten, doğayla olan ilişkisini bu gibi biyolojik zorunluluklar üzerinden kuran diğer canlıların aksine insan, fiziksel ve anlık ihtiyaçlarının ötesinde, tüm toplumu ve dünyayı dönüştürecek biçimde üretmektedir. İnsanın doğayla olan ilişkisi kendi varlığını aşacak şekilde, sadece insanlığı değil çevresindeki diğer canlı ve canlı olmayan varlıkları etkileyecek şekilde gelişmektedir. İnsanın kişisel değil evrensel, sadece fiziksel ihtiyaçları dahilinde değil ancak ve ancak ihtiyaçlar aşıldığında ortaya çıkan bu üretim kapasitesi, Marx'a göre (2013, 81-82) onun güzellik ile olan benzersiz ilişkisinin temelidir. İnsanın çevresiyle ve doğayla olan bu ilişkisi her bir aşamada diyalektik bir biçimde hem insanın hem de doğanın ilerlemesini tetiklemekte, kendi ürettiği nesnel dünya tarafından koşullanan insan, kendi elleriyle biyolojik ve kültürel evrimine biçim vermektedir. Engels'e göre (1980, 18) insanlık tarihinin en nadide ve benzersiz sanat eserleri dahi, insan emeğinin doğayla kurduğu dönüştürücü ilişkisinde temellerini bulmaktadır. İlk araç gereç kullanımından klasik sanatın şaheserlerine uzanan bu süreç, insanın somut üretimi ile doğaya biçim vermesinin yanı sıra, insan bedeninin de dönüşmesi, daha karmaşık üretim süreçlerine uygun fiziksel ve zihinsel kabiliyetlere ulaşması sonucunda mümkün olmuştur.

Görüldüğü üzere Marksist düşünceye göre insan etkinliği, sanat da dahil olmak üzere, insanın özüne ya da bilincine dair bir seçilmişliğinden değil, fiziksel ve somut

emeğinden ileri gelmektedir. Bu emek, onun doğadaki varlığını şekillendirerek toplumsallığını oluşturur ve bunun karşılığında bilinci, bu toplumsallık içinde nesnelleşir. Sanat da bu bilince gelme halinin kendine özgü bir sonucudur (Marx, Engels, Lenin, 1996, 10): "Sanat, bir toplumsal bilinç biçimidir, toplumsal varlıkça koşullu olduğu sürece de, sanatın gelişmesi ve nedenleri, insanın toplumsal varoluşunda aranabilir." Burada güzellik, doğanın içinde nesnel bir şekilde bulunan bir anlam ya da ideaların fiziksel dünyanın ötesinde oluşturduğu bir aşkınlık değil, insanın doğayla ve çevresiyle girdiği ilişkiden çıkardığı, toplumsallık dahilinde biçimlendirip adını koyduğu bir yapıdır. Engels'e göre (1980, 18) güzelliği ve estetiği anlamlandırmayı mümkün kılan duyular işte bu sürecin bir ürünü; insanın kendini nesnelleştirmesi ve doğayı insanileştirmesinin sonucunda kazandığı algılama düzeyleridir. Temel Marksist metinlerin insanın zihinsel üretiminde maddi üretim ilişkilerine verdiği bu öncelik, Marksist ideoloji incelemesinde en çeşitli yorumlamaları beraberinde getiren altyapı – üstyapı tanımlarına ulaşmaktadır. Sanat Emeği'nde kültürel üretim, dil, politika ve eğitim gibi konular ele alınırken tartışmanın eksenlerinden birini de altyapı – üstyapı ilişkileri oluşturduğundan, bu kavramların teorik temellerini göstermek önem kazanmaktadır.

2.1. Marksist Teoride Altyapı ve Üstyapı Kavramları

İnsanın bilincine ve zihinsel aktivitelerine öncelik veren idealist düşünce yapılarının yanlışlığını sıkça vurgulayan Marx, insan düşüncesinin maddi yaşayışını belirlediğini reddederek altyapı ve üstyapı kavramlarını ortaya atmıştır. Buna göre "maddi hayattaki üretim tarzı(nın), genel olarak, toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandır(dığının)" altını çizen Marx (1993, 29), maddi üretim biçimini ve bunun etrafında şekillenen ilişkileri altyapı, bu temelin üzerine inşa edilen politika, hukuk, eğitim, kültür gibi toplumsal yapıları da üstyapı olarak adlandırmıştır. Toplumsal kurumların ve insanın zihinsel etkinliğinin kendi içinde, maddi süreçlerden tamamen bağımsız olarak değerlendirilemeyeceğinin altını çizen altyapı ve üstyapı tanımlamalarına göre, maddi üretim sürecinin içindeki konumlarına göre birbirinden ayrılan toplumsal sınıflar, sınıfsal konumlarına göre üstyapıya tekabül eden ideolojik yapılar ve kurumlar oluşturmaktadır. Baskın olan sınıfların -kapitalist toplum düzeninde burjuvazinin- ezilen sınıflar üzerindeki tahakkümünün gerekçelendirmesini ideolojik yapılarla sağladığını düşünen Lenin bunu şöyle vurgular (1996, 11): "Marks

ve Engels'e göre maddi üretim değişime uğradıkça zihinsel üretimin kendisi de değişime uğramakta; bu arada her çağda egemen olan düşünceler, egemen sınıfların düşünceleri olmaktadır.". Benzer şekilde Terry Eagleton'a göre üstyapı kurumları, toplumdaki iktisadi eşitsizliklere, yani altyapısal ilişkilere meşruiyet kazandırmak için üretilmiş toplumsal kurumlar ve bilinç süreçleridir. Bir toplumun yaşantısını düzenleyen hukuk ve siyaset gibi somut alanların yanı sıra, dünyayı algılama ve toplumsal çevreye tepki gösterme şekillerini belirleyen din, etik ve estetik gibi zihinsel yapılar da, belirli üretim ve dağıtım koşullarının devamlılığını sağlayan üstyapı öğeleridir (Eagleton, 1990, 14). Dolayısıyla maddi üretim araçlarını elinde bulunduran toplumsal gruplar, ilişkilerin mevcut halinin devamlılığını üstyapı kurumlarıyla sağlamaktadır.

Altyapı – Üstyapı tanımlamalarının Marksist teoride görüş ayrılıklarına yol açtığı nokta, üstyapı kurumlarının gelişiminde temelin, yani maddi üretimin baskınlığının niteliği hususunda yaşanagelmiştir. İktisadi altyapının farklı toplumsal üstyapı kurumlarını determinist biçimde belirlediğine dair ekonomist yorum, bu kurumların kendi özgül süreçlerini yok saymakla ve yapılar arasındaki diyalektik ilişkiyi tek yönlü yorumlamakla eleştirilmiştir. İdeolojik inşanın maddi altyapı üzerine kurulduğunu belirtmiş olan Eagleton (1990, 19), ekonomik yapının salt belirleyici olmadığını vurgulamak için yapılar arası ilişkinin "birebir, mekanik bir ilişki olarak" yorumlanamayacağını özellikle eklemektedir. Eagleton Marksizmin kurucu metinlerde altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkinin tek yönlü ve statik olmadığını göstermek için Marx'ın Antik Yunan sanatına dair görüşlerine değinmektedir. Marx'ın Antik Yunan'ın sanatsal gelişimi ile toplumsal gelişimi arasındaki farka vurgu yaptığını gösteren Eagleton, bu farkın Marksist yorumlama için bir istisna değil, kurucu bir özellik olduğunu düşünmektedir. Buna göre kapitalizmin insanı ve toplumsal ilişkilerini parçalara ayıran iş bölümünün henüz gelişmediği, meta fetişizminin toplumsal ilişkileri yozlaştırmadığı Antik Yunan'ın üstün sanatsal üretimi, bu toplumda insanın doğayla kurduğu itidalli, bozulmamış ilişkinin bir sonucudur (Eagleton, 1990, 22). Eagleton'un incelemesinde görüldüğü üzere, sanatsal gelişim ile maddi gelişim arasında doğrudan bir belirleme ilişkisi görülemeyeceği gibi, bu ilişki tam tersi şekilde de işleyebilmektedir.

Burada vurgulanması gereken nokta, maddi üretimin ve zihinsel üretimle kurduğu ilişkinin mutlak ve kapalı bir formül şeklinde algılanmasının diyalektik bir ilişkiden

uzaklaştıracağıdır. Marx'a göre (1996, 89) farklı çağların zihinsel üretimleri gibi maddi üretim yöntemleri de birbirinden son derece ayrışmaktadır ve bu ikisi arasındaki karşılıklı ilişkiyi değerlendirmek ancak maddi üretim kendi tarihselliği içinde ve ortaya çıktığı şartlar dahilinde algılandığında mümkün olmaktadır. Marx'ın belirttiği gibi, incelenen toplumun özgül koşullarından hareket edilmemesi, toplumsal üretime giren oldukça karmaşık süreçlerin basitleştirilmesine ve yanlış sonuçlara varılmasına sebep olmaktadır. Bir toplumun kendi ideolojik kurumlarını oluşturması ve geliştirmesi karşılıklı ilişkilere dayanan çok geniş ve detaylı bir yapıda gerçekleşmektedir. Bu detaylı ağın içinde maddi üretimin rolünü Engels (1996, 33) nihai bir ağırlık noktası olarak görmektedir:

> "*Bütün bir sonsuz rastlantılar, (yani, karşılıklı iç bağıntıları çok az ya da kanıtlanması olanaksız olduğu için yok sayarak gözden çıkarabileceğimiz şeyler ve olaylar) kalabalığı ortasında, ekonomik hareketin önünde sonunda kendini zorunlu olarak göstereceği bütün bu öğelerin karşılıklı bir etkileşimi vardır.*"

Burada Engels'in sözünü ettiği karşılıklı etkileşim Marksist materyalizmi diyalektik yapan öğedir. Toplumsal ideolojik kurumların altyapı üzerinde şekil kazanması, tek yönlü bir biçimde belirlendiğini değil, karşılıklı bir ilişki sonucunda şekillendiğini göstermektedir. Üstyapının estetik, siyaset ve etik gibi farklı kurumları ekonomik temele bağlı olsalar da pasif ve statik yapılar değildir ve hem birbirlerini hem de ekonomik temelin kendisini etkilemekte ve tepki göstermektedir (Marx, Engels, 1980). Görüldüğü gibi Marksizmin kurucu metinleri, altyapı ve üstyapı kavramlarını oluştururken bir yapının neden, diğerlerinin sonuç olduğu bir formül değil, özgül koşullar altında biçimlenen bir ilişkiyi işaret etmektedir. Sanat ve estetik, oldukça özgül araç ve süreçlere sahip alanlar olarak, bu ilişkiselliğin ve diyalektiğin en kendine has şekillerde ortaya çıktığı yapılardan bazılarını oluşturmaktadır.

Bu doğrultuda Marksist yorumlamaya göre sanatsal üretimler, içinden çıktıkları toplumsal çelişkileri ve maddi üretim süreçlerini barındıracak şekilde altyapı tarafından koşullanmaktadır. Buna göre sanat eserleri, toplumsal ilişki kodlarının aktarılması sürecini içinde barındırmaktadır. Altyapı kurumları dahilinde oluşan ideoloji, sanat üretimi sürecine girerek, eserin algılanmasına dair kodları adeta eserin merkezine işlemektedir. Terry Eagleton (2018, 54) ideoloji ile edebiyat arasındaki karşılıklı üretim ilişkilerini incelediği çalışmasında metnin kendi okuyucusunu, okunma ve algılanma şekillerini kendi içinde taşıdığını belirtmektedir. Metnin kendi araçları dahilinde ideoloji üreterek dayandığı altyapıyı içinde kodlamasının yanı sıra, ve bu durumla diyalektik bir ilişki içinde, bir kurum olarak sanatın insanlara ulaşma

ve tüketilme şekli de toplumsal ilişkiler dahilinde koşullanmaktadır. Eagleton'ın tanımlamasına göre kapitalist üretim ilişkileri (*Genel Üretim Tarzı*), üretimin coğrafi dağılımını ve nüfus hareketlerini kontrol ederek, sanatsal üretim ve tüketime katılabilen ve katılamayan grupları birbirinden ayırmaktadır. Örnekleme yazılı sanat üretimi üzerinden yapılacak olursa; okuryazarlığın toplumsal sınıflar ve coğrafyalar arası değişimi, sanatsal üretimden kimlerin yararlanacağını belirlediği gibi, üretilecek metinlerin okuyucu kitlesini şekillendirdiğinden, hangi metinlerin üretilme hakkına sahip olduğunu da belirlemektedir (Eagleton, 2018, 54). Eagleton'ın *Eleştiri ve İdeoloji*'de gösterdiği bu yapı, kültüre ulaşımın maddi şartlarına sahip olan toplumsal kesimlerin kültürün üretiminde de söz hakkı sahibi olabilmesini ve sonuç olarak bu döngüyü devam ettirebilmelerini işaret etmektedir.

Nihayetinde altyapı ve üstyapı kavramları ve aralarındaki ilişki, özgül araçlara sahip kurumlar arasında doğrudan bir temsiliyet ilişkisi olarak algılanmamalıdır. Bu ilişkiler her toplumun kendine özgü mekanizmaları içinde dolayımlanan, dinamik tarihsel ilişkiler olarak görünürlük kazanmaktadır. İktisadi altyapının etkisinin geleceğe yönelmiş, özgül araçlar dahilinde özerk ihtimaller olarak değil, sabit bir belirleme olarak kabul edilmesi, kültür sanatın toplumsal karşılığının gösterilmesi noktasında Sanat Emeği'nde de sıkça başvurulan yansıtma kuramını beraberinde getirmektedir.

2.2. Marksist Teoride Yansıtma ve Tipik Kavramları

Sanatta gerçek hayatın ve toplumsal ilişkilerin yansıtılması tartışmasının, altyapı – üstyapı kavramlarının özel bir okuması sonucunda geliştiği söylenebilir. Yansıtma, Marksist yazında incelenen, yapıtın içinde üretildiği toplumsallığın aslına uygun, gerçekçi bir şekilde sanat yoluyla iletilmesine dayanmaktadır. Eagleton'ın (1990, 70) "Marksist eleştiride yerleşmiş bir eğilimdir; edebiyat yapıtını, tarihten yalıtılmış olarak, kendi sınırlı alanı içine hapseden biçimci edebiyat kuramlarıyla savaşmada bir yöntem olarak kullanıla gelmiştir" şeklinde tanımladığı yansıtma, sanatı toplumun "aynası" olarak gören düşünce okuludur. İdeolojik bir üretim olarak sanat yapıtının işaret ettiği toplumsal yapıya dair içgörü sağlamasının beklenmesi oldukça doğaldır; ancak bu içgörünün üretimi, içinde sosyal gerçekliğin yapıta kopyalanmasını da barındıran farklı yöntemlerle gerçekleşebilmektedir. Engels'in Balzac üzerinden Fransız toplumuna, Lenin'in de Tolstoy üzerinden Rus toplumuna dair çıkarımları,

sanat yapıtının toplumsal bilgi aktarımında kaynak olarak kullanılmasına dair en çok işaret edilen örnekleri oluşturmaktadır.

Engels'in ([22.11.2020]), Marksist sanat yazınında mantra haline gelecek biçimde "Tarihçilerden, ekonomistlerden ve istatikçilerden öğrendiğimden çok daha fazlasını Balzac'tan öğrenmişimdir." şeklinde andığı Balzac 20. yüzyıl gerçekçilerini en çok etkileyen yazarlardan biri olmuştur. Ona göre Balzac'ın yapıtı, 19. yüzyıl Fransız toplum yapısını, burjuvazinin tarihsel pozisyonunu anlamak için adeta bilimsel bir kaynak olmuştur. Balzac'ın kapitalizm öncesi toplum yapısına ve aristokrasiye olan kişisel bağlılığına rağmen bunu başarabilmesi, gerçekçi sanatın toplumu yansıtabilme gücüne bir örnek olarak gösterilmiştir. Engels (1980, 39) Balzac'ın içinde bulunduğu toplumu tüm gerçekliği içinde kavrayabilmesinin, bağlılık duyduğu soyluları tarihsel ilerleme içindeki konumları dolayısıyla eleştirebilmesini, siyasi hasmı olan cumhuriyetçileri ve orta sınıfları ise kahramanlaştırmasını mümkün ve zorunlu kıldığını belirtmektedir. Engels'in yorumunda görülen, sanat yapıtının estetik ideolojisinin sanatçının kişisel bilincini ve ideolojisini aşması, toplumsal gerçeği okuyucunun önünde tarihsel bir netlikle kurmasıdır. Benzer şekilde Lenin de Tolstoy'u, kişisel politik görüşlerini gerici olarak tanımlamasına rağmen, Rus toplumunun derinliklerini yansıtmadaki başarısından dolayı dünya edebiyatının gerçekçi bir dehası olarak görmüştür. Tolstoy'un yapıtını "Rus Devriminin Aynası" olarak tanımlayan Lenin (1996, 188), çarpık olduğunu özellikle vurgulamasına rağmen ayna metaforunu kullanarak, sanatta yansıtma kuramına kendisinden sonra sıkça kullanılacak olan bir temel sağlamış olmaktadır. Çarpık bir aynanın yansıtma işlevini nasıl görebileceğine dair detaylı bir açıklamayı yapma fırsatı bulamamış olsa da, Lenin'in edebiyat alanında ve özellikle Tolstoy üzerine görüşleri yansıtma kuramının temel taşlarından biri haline gelmiştir.

Toplumcu gerçekçiliğin kaynaklarından bir diğerini oluşturacak olan "tipik" kavramı anlatı oluşturmada kullanılan, ayna metaforuyla birlikte ve iç içe geçmiş bir başka yöntemdir. Sanat yapıtının anlatıdaki öğelerin toplumsal kaynaklarına uygun olacak biçimde, yansıttığı durum ve kişilerin karakteristik özelliklerini sergilemesini tanımlayan tipik kavramı, 19. ve 20. yüzyılın büyük gerçekçi yapıtlarının ayırt edici özelliği olarak gösterilmiştir. Balzac örneğinde görüldüğü üzere yazında toplumsal gerçekliği görmeyi bekleyen Engels (1980, 51), Margaret Harkness'ın *City Girl* (Şehir Kızı) romanı için yazdığı incelemesinde bunun ön şartını "tipik durumlarda tipik

kişilerin tipik konumlarda gösterilmesi" olarak tanımlamaktadır. Engels'in burada tanımladığı, yansıtma kavramını ve toplumcu gerçekçiliği daha sonra teorileştirecek olan Lukacs'ın da sırtını dayayacağı tipikliktir. Buna göre tipik durum, karakter ve konumdan biri eksik olduğunda anlatı kendi momentumunu kaybetmektedir. *City Girl* romanında bunu işçi sınıfının edilgen ve yardıma muhtaç olarak gösterilmesi üzerinden örnekleyen Engels (1980, 38-39), romanın geçtiği 1880'li yıllarda işçi sınıfının proleter bilince ulaşmış olduğunu ve tipik olmayan bu anlatının bu yüzden gerçekçi olmadığını vurgulamaktadır. Harkness'ın oluşturduğu karakterleri Marx ve Engels'in "ütopik sosyalistler" olarak tarif ettiği kişilerle özdeşleştirmesi, Engels'in, somut toplumsal ilişkilerin temsilinin o ilişkilere denk düşen tipik öğelerle gerçekleşebileceğini düşündüğünü göstermektedir. Ancak burada vurgulanması gereken, tipikliğin ve yansıtmanın, belirli bir gerçekliğin birebir aktarımı olarak anlaşılmaması gerektiğidir. Marx ve Engels (1980, 37), 1848 devrimi üzerine yazılan iki kitaba dair eleştirilerinde gerçek olay ve kişilerin detaylı betimlemesinin gerçekçilik demek olmayacağını belirtmektedir:

> "*Buradaki iki kitapta, Şubat Devrimi'nin 'büyük adamları'nın şimdiye kadar üzerlerinde görülen tiyatrovari çizmeler ile haleler bir yana bırakılmış. Kitaplar bu insanların özel yaşamlarının içine giriyor, onları çevreleri çeşitli insanlarla dolu bir halde, içyüzleriyle gösteriyor. Yine de buna rağmen kişileri ve olayları gerçek, dürüst bir biçimde göstermenin çok uzağında.*"

Dolayısıyla Marx ve Engels yansıtma ve tipikliği, başka bir deyişle gerçekçiliği, görülen nesnelliğin tüm detaylarıyla betimlenmesi olarak değil, işlenen olayın derinliğine dair tarihsel ve toplumsal öze ulaşılması olarak görmektedir.

Yansıtma ve tipiklik kavramları Marx, Engels ve Lenin'den sonra kendilerine en çok alanı Sovyetler Birliği sanatında bulmuştur. Sosyalist bir toplumun inşası sürecinde sanatın ideolojik rolüne büyük önem atfedilen devrim sonrası yıllarında sanattan, toplumun içinden geçtiği dönüşümü ifade etmesi beklenmiştir. Önde gelen Sovyet eleştirmenlerinden ve Birliğin ilk Eğitim Komiseri Anatoli Lunaçarski (1875-1933), sanatın bu görevini toplumsal dinamikleri yansıtarak görebileceğini düşünmektedir. Lunaçarski (1993, 32-33) sanat eserlerinin bir şekilde gerçek hayattaki dinamikleri yansıttığını ve Marksist bir sanat üretiminin de hangi gerçekliğin nasıl yansıtılacağının belirlenmesinde ortaya çıktığını düşünmektedir. Lunaçarski yansıtma kuramına değer atfedip Marksist yorumlamanın gereği olarak gördüğü halde fütürizm gibi modern ve yıkıcı akımlara tamamen sırt çevirmemiş olsa da, sonraki yıllarda bu akımlara karşı Sovyet resmi sanatı haline gelecek olan sosyalist gerçekçiliğin dayanacağı temele

destek vermiş olmaktadır. Devrim önderleri arasında sanat üzerine en çok fikir üretenlerden biri olan Leon Troçki ise sanatın nesnel gerçekliğin yansıması olduğu fikrine daha mesafeli yaklaşmıştır. Sovyet fütüristleri ve konstrüktivistler gibi avangard akımlara bağlı sanatçıların kurduğu LEF dergisinin "Sanat, [...] bir ayna değil bir çekiçtir: yansıtmaz, biçim verir" anlayışına şerh düşerek özellikle fotoğraf ve sinema gibi yeni sanatların ayna olarak çekicin yerine geçmekte olduğunu işaret eden Troçki (1976, 126), yine de sanatın yansıtma yerine dönüştürme gücüne daha yakın olmuştur. Troçki'nin sanatsal anlayışını inceleyen Terry Eagleton (2018, 72), onun sanatsal yaratımı "kendine özgü yasalarına uygun olarak gerçekliğin kaydırılması, değiştirilmesi ve dönüştürülmesi"nde gördüğünü belirterek yansıtmaya dayalı sanatsal görüşe karşı çıktığını düşünmektedir. Eagleton'a göre Troçki'nin yaratıcılık anlayışı, yansıtma ve gerçekçiliğe tamamen karşıt bir yorumlama biçimini kurmaktadır. Troçki'nin bu görüşleri üzerinden hareket etmiş olan Pierre Macherey de, sanatın sanat olma işlevini imge kurması ile kazandığını, gerçeği yansıtan bir anlatının ise imge olmaktan çıkacağını öne sürmektedir (Eagleton, 1990, 72). Macherey'in birkaç adım öteye götürdüğü yorumunda Troçki, sanatın toplumsal gerçekliğe ulaşmadaki rolünü sorgulamazken, bunun yansıtma dışı yöntemlerle, hem de sanatsal alanların kendi özgül araçları hesaba katılarak yapılabileceğini göstermektedir.

20. yüzyılda yansıtma ve tipik gibi kavramlar, bilhassa gerçekçilik ile modernist akımlara dair tartışmalarda önemli bir başlık haline gelmiştir. Yenilikçi modern akımlara karşı gerçekçiliğin, özellikle 19. yüzyıl gerçekçiliğinin en ön sıradaki savunucularından birisi olan Georg Lukács, kendi teorisinde yansıtma ve tipik söylemlerine sıkça başvurmuştur. Edebiyatın "nesnel gerçekliğin yansıtıldığı tikel bir form" olduğunu düşünen Lukacs (2018, 48), edebiyatın sadece görüneni yeniden üretmekle yetinmeyip "o gerçekliği olduğu gibi kavramak" zorunda olduğunu belirtmektedir. Lukacs'ın modernizm öncesi kayıp bir bütünlük hissini edebiyatta aradığını düşünen Eagleton (1990, 42-43), Lukacs'ın teorisinde çok sık başvurduğu "tipik", "bütünlük" gibi kavramların, Marx ve Engels bu kavramlara zaman zaman başvurmuş olsa da, Marksist olmaktan çok Hegelci terimler olduğunu göstermiştir. Lukacs'a göre gerçeklik bir bütünken, modern zamanlar onun üzerini parçalı ve kopuk bir örtü ile kapatmıştır adeta ve yazarın görevi, örtünün altındaki bütünlüğü göstermektir. Lukacs'ın önerisi bu noktada sanatın tüm derinliğiyle kavramasını beklediği bütünlüğü tipik karakter ve durumlarla sunmasıdır. Ahmet Oktay (1986,

152) Lukcas'ın bakışının iktisadi altyapı ile metin arasında sıralı bir yansıtma algısı önerdiğini ve bunun da ister istemez gerçekçiliğe çıktığını belirtmektedir:

> "*Sınıfla ideoloji, ideoloji ile metin arasındaki ilişkileri dolayımsızlaştıran ve ikincileri birincilerin ürünü sayan yaklaşım, gerçeğin bütünselliği kavramından yola çıkar. Gerçek bütündür ve bu bütünlüğü içinde betimlenmelidir. Buysa, ayna eğretilemesini kuramsal öncülü durumuna getirmiş bulunan gerçekçi anlatım ile mümkündür. Öz, orda durduğuna, gerçekte tek olduğuna göre, özün giysisi olan biçim de önceden verili bulunmaktadır. Gerçeğin parçalanmasıyla sonuçlanan biçimsel girişimler, işte bu yüzden eleştirilmektedir.*"

Lukacs yorumlamasının temellerini araştırırken yansıtma teorisinin tek yönlü statikliğine değinen Oktay, modernist ve yenilikçi eğilimlere karşı Lukacs'ın temsil ettiği gerçekçi itirazların sebebini de göstermiş olmaktadır.

Gerçekten de Lukacs'ın özellikle dışavurumculuğa karşı acımasız eleştirileri, yansıtma, tipiklik ve yenilikçi üsluplar çevresinde genişleyen Marksizm içi bir tartışmaya sebep olmuştur. Kapitalist bir toplumda sanatın ancak özerk ve kendi araçlarına sadık kalarak sistem tarafından soğurulmaktan kurtulabileceğini düşünen Adorno (2018a, 235), sanatın gerçekliği yansıtan değil, tam aksine, gerçeklik-olmayan olduğunu düşünmektedir:

> "*Lukacs'ın tutumunun en temel zaafı, herhalde, bu ayrımı koruyamaması; bu da onu, bilincin gerçek dünyayla ilişkisini ifade eden kategorileri, sanki ikisi arasında hiç fark yokmuş gibi sanat alanına aktarmaya sevk ediyor. Sanat gerçek dünyada var olur ve bu dünyada bir işleve sahiptir, ikisi arasında çok sayıda dolayımlayıcı bulunur. Yine de sanat, sanat olmaklığıyla, mevcudun anti-tezi olmaya devam eder.*"

Sanat, Adorno'ya göre (2018a, 240), gerçekliğin zıttı olmasıyla, gerçek dünyadaki şeyleşmiş nesneleri kendi içinde şeyleşmeden barındırmakta, tahakkümün ideolojisiyle sarılmış, gizlenmiş anlamın imgesi haline gelerek eleştirelliği mümkün kılmaktadır: "Sanat, gerçekliği fotoğrafik biçimde veya 'belli bir bakış açısından' yansıtarak değil, gerçekliğin aldığı ampirik formla üzeri örtülmüş olanı gözler önüne sererek gerçekliğin bilgisini sunar, bu da sadece sanatın özerk konumu sayesinde mümkün olabilir." Lukacs'ı benzer şekilde idealist Alman felsefesine özgü bir bütünselliğin peşine düşerek kapalı bir gerçekçilik yorumu getirmekle eleştiren Ernst Bloch da, onun eleştirel bir yolda sanatçıların önünü kestiğini düşünmektedir. Bloch'a göre (2018, 34) Lukacs, normatif bir gerçekçilik anlayışına bağlı olduğundan, modernistlerin görünen dünyanın ötesindeki gerçeklere ulaşmak için kullandıkları yıkıcı pratikleri, yıkıma giriştikleri gerçeklik kapitalizm olsa dahi, yozlaşmışlıkla suçlamaktadır. Lukacs'a itiraz geliştiren teorisyenlerin sıkça onun sanat anlayışının farklı girişimleri boğuculuğuna gönderme yapması, yansıtma yönteminin sanat üretimine dar bir alan ve sınırlı araçlar bıraktığını göstermektedir.

Yansıtmaya son itiraz olarak üretim-olarak-sanatı getirmek, daha sonra değinilecek konular için açıklayıcı olacaktır. "Dışsal dünyanın bütün görünüşleri yalnızca insan bilincindeki bir yansımadır" diyerek, nesnellik algısını öznel bir bilinç üretimle bağdaştıran Terry Eagleton (1990, 65), iktisadi altyapı – ideoloji – sanat arasındaki ilişkide yansıma yerine üretime odaklanmaktadır. Sanatın ne maddi dünyanın, ne de maddi dünya çevresinde örülen ideolojinin bir yansıması olduğunu düşünmeyen Eagleton, sanatı ideoloji üretimi olarak ele almaktadır. Eagleton'a göre ideolojinin bir parçası olan sanat diyalektik bir ilişkiyle sürekli o ideolojiyi yeniden üretmektedir. Bunu tiyatro metninden sahneleme üretimine geçişle benzeştiren Eagleton (2018, 73), metin ile üretim arasındaki ilişkiyi bir emek ilişkisi olarak yerleştirir:

> "*Edebi metin ideolojinin 'ifadesi' olmadığı gibi, ideoloji de toplumsal sınıfın 'ifadesi' değildir. Metin, daha ziyade, belli bir ideoloji üretimidir, bunun için onu tiyatro üretimiyle karşılaştırmak bazı bakımlardan aydınlatıcı olur. Tiyatro üretimi, üzerine kurulu olduğu tiyatro metnini 'dışavurmaz', 'yansıtmaz' ya da 'yeniden üretmez'; benzersiz ve indirgenemez bir kendiliğe dönüştürerek metni üretir.*"

Eagleton'a göre sanatın göndergesi gerçek dünyada ya da tarihte değil, onları gizlemek için üretilmiş olan ideolojidedir; böylece sanat, gerçek dünyaya dair bilgisini ideolojinin yanlış gösterdiklerini, bilmediklerini ve üzerini örttüklerini ortaya çıkararak iletmektedir. Eagleton'ın ideolojiyle bağdaştırdığını, Sartre'ı takip ederek, sınıf çatışmasıyla bağdaştıran Frederic Jameson (2013, 317-318), sanatta yansıtmanın ancak çatışmanın imgesel olarak çözüme kavuşturulması anlamında geçerli olduğunu belirtmektedir. Soruna bu şekilde yaklaşıldığında, görece sabit kalan altyapı düzleminde dahi sınıf mücadelesinin şeklinin ve niteliğinin değiştiği; mücadelenin sürdüğü alan olan ideolojinin içindeki ve ideolojiyi üreten sanatın da sabit kalamayacağı görülmektedir.

Sonuç olarak yansıtma ve tipiklik kavramları, sanat üretimlerinin ideoloji üretimi üzerinden somut dünyaya ve maddi üretim süreçlerine dayandığını göstermesi açısından yararlı kavramlardır. Ancak bu terimlerin kelimenin tam manasıyla ve sabit süreçler olarak algılanması, Marksist bir yorumlamanın nüanslarının kaçırılmasına ve sanat üretim yöntemlerinin daralmasına yol açabilmektedir. Bu noktada yansıtma ve tipiklik tartışmasında sıkça dönülen bir başlığa, siyasetin sanatta temsiline değinmek yerinde olacaktır.

2.3. Politika ve Sanat: Tezli Sanat, Angajman ve Partizanlık

Devrimci bir politikanın kaynağı olarak Marksizmin sanat yorumunda politik içerikli sanat, propaganda ve siyasi söylem konuları önemli bir noktada yer almaktadır. Toplumsal sınıf mücadelesinde işçi sınıfının yanında yer alan ya da doğrudan işçi sınıfı içinden çıkan sanatçılar, sanatlarını politik mücadelenin içinde kullanmak istemiş, sanatsal üretimde politik mesajın bir girdi olarak varlığı Marksist teorinin ilgilendiği bir konu başlığı olmuştur. Sovyetlerde sosyalist gerçekçilik, avangard sanatta toplumsal yıkıcılık, Sartre'da angajman, Engels'te tezli sanat olarak kavramlaştırılan ve uygulanan sanatta politik içerik, sanatın devrim doğrultusunda araçsallaştırılmasından tamamen bağımsızlığına kadar değişen şekillerde yorumlanmıştır.

Resmi biçim olarak Sovyetlerde etkili olmuş olan sosyalist gerçekçilik, önceki bölümde incelenen yansıtma ve tipiklik kavramlarının üzerinde yükselmiş, sosyalizmin inşasıyla birlikte toplumdaki çelişkilerin sona erdiği algısı olumlu tipi ortaya çıkarmıştır. Sanatın toplumsal tipleri yansıtma görevinin bir parçası olarak olumlu tip, modernist sanatların küçük burjuva olarak nitelendirilen yıkıcılığına ve karamsarlığına karşıt olarak umutlu, mücadeleden yılmayan, işçi sınıfının toplumsal mücadelede galip geleceğine inancı tam olan karakterleri nitelemektedir. Sovyetlerde ve sonrasında bu geleneğin etkisindeki diğer ülkelerde işçi kitlelerine sınıfsal bilinç taşımanın yöntemi olarak işaret edilen olumlu tip ve sosyalist ya da toplumcu gerçekçiliğin, Marksist sanat yorumu içindeki yeri oldukça tartışmalıdır. Sosyalist gerçekçiliğin bir sanat kuramı olmaktan çok Sovyet parti düşüncesinin sanatsal alandaki uygulaması olduğuna inanan Ahmet Oktay, üslubun resmi sanatsal yöntem haline geldiği 1934'ten önce yaşamış olmasına rağmen Lunaçarski ve benzeri parti yetkililerinin, devrimi korumak amacıyla bu yönde bir sanatsal gelişime katkıda bulunduklarını düşünmektedir. Oktay'a göre (1986, 68-69) sosyalist gerçekçilik, propagandayı sanattan ayrı bir noktada konumlandıran Plehanov gibi Marksist düşünürlere değil, Çernişevski gibi Marksizm dışı kaynaklara dayanmaktadır. Buna göre Plehanov ve Troçki'nin sanatı özerk bir kurum olarak gören görüşleri Marx, Engels ve Lenin'in düşüncelerine çok daha yakınken, sonraki Sovyet parti yöneticileri sanatı araçsallaştırarak propagandaya yaklaştırmış, devrimci romantizm adı altında milliyetçi ve idealist kaynaklara yönelmiştir.

Marx ve Engels'in konu ile ilgili kapsamlı metinleri bulunmasa da elde olanlar, Oktay'ın belirttiği üzere, yapıta siyasi mesajın dışardan sokulmasına karşı olduklarını, mesajın üretimin kendi yapısından çıkması gerektiğini düşündükleri yönündedir. Gerçekliğin, yazarın niyetlerinden bağımsız olarak yapıtta sezilebileceğini düşünen Engels (1996, 54), Margaret Harkness'in romanını incelediği metninde yazarın yapıtında kendi inançlarını duyurmaması gerektiğini belirtirken "yazarın görüşleri ne denli gizli kalırsa sanat yapıtı için o denli iyi" olacağını belirtmektedir. Bilinçlendirme ya da sanat yoluyla bilinç aktarmaktan ziyade toplumsal öğelere ve bunların arasındaki çelişki ilkesine önem veren Engels, sanatı toplumsal yapının içinde özgül bir üretim olarak görmekte ve bu anlamda partizan sanattan daha özerk bir çizgide yer almaktadır. Ona göre sosyalist bir teze sahip olan roman, yazarın toplumsal çelişkilere açık çözümler önerdiği değil, bu çelişkileri gerçekçi bir şekilde ele aldığı ve onları doğal ve değişmez olarak addeden burjuva bakış açısını sarstığı romandır (Marx, Engels, Lenin, 1996, 52). Engels'in tarifinde görüldüğü üzere, devrimci sanat dolaylarındaki tartışmalarda en büyük ortak bölen olan sanatçının taraf tutması dahi bir gereklilik olarak görülmemektedir. Engels'in (1996, 52) özellikle "gerçek koşullara", "yanılsamaların yıkılmasına" ve "iyimserliğin sarsılmasına" yaptığı vurgular sosyalist gerçekçilik ve bu üslubun teorisyenlerinin modernist sanatlara yönlendirdiği bütünlüklü gerçekliğin parçalanması ve karamsarlık eleştirilerinin aksine yönlenmekte gibi görünmektedir. Bilhassa sosyalist gerçekçiliğin üzerinde yükseldiği temellerden biri olan devrimci romantizm anlayışı, Engels'in dile getirdiği çelişkiye dayalı ve iyimserliği sarsan sanat anlayışıyla çelişmektedir. Burada Marx ve Engels için önemli olan yapıtın okuyucuya ya da izleyiciye doğrudan bir söylem geliştirmesi değil, yapıtı oluşturan öğelerin birbiriyle ilişkilenmesi ve anlamın bu ilişkilenmeden ve çelişkilerden kurulmasıdır. Bunu Oktay (1986, 211-212), Marx ve Engels'in "nesnel yandaşlığı" olarak adlandırmaktadır:

> "*Marx ve Engels'in, daha başka yorumlarıyla da desteklenebilecek olan anlayışlarının, nesnel yandaşlık kavramıyla formüle edilebileceğini sanıyorum. Yan tutma, gerçekliğin işleniş yönteminde ortaya çıkar. Metin, olayları, durumları, söylemleri nesnelleştirişinde ve eklemleyişinde, başka bir söyleyişle biçimsel pratiğinde ortaya koyar siyasal yönsemini. Bilerek ya da bilmeyerek. Çünkü, Adorno'nun söyleyişiyle, 'ne denli gizemsel aktarımlarla ortaya çıkmış olursa olsun, sanatsal yaratımın tek bir materyal içeriği, tek bir biçimsel kategorisi yoktur ki, kendisini özgür kılmak için çabaladığı, çırpındığı ampirik realitenin içinde oluşmamış bulunsun.'*"

Oktay'ın nesnel yandaşlık tanımı, Engels'in yazarın kişisel görüşlerinin yapıta dahil edilmemesini savunduğu görüşleriyle örtüşür görünmektedir. Adorno alıntısı ise,

sanatçının somut gerçekliğe açık seçik bir gönderme yapmasına gerek kalmadan, gerçekliğin bir şekilde yapıta sızdığını ifade etmektedir.

Sanat ile siyasetin ilişkisinde Lenin'in en sık tekrarlanan sözlerinden biri partili sanat üzerine olmuştur. *Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı* başlıklı yazısında Lenin (1996, 184), yazarların açıktan sınıf mücadelesine müdahil ve partili olmaları gerektiğini savunmaktadır:

> "*Bu parti edebiyatı ilkesi nedir? Sosyalist proletarya açısından edebiyat, bireyler ya da topluluklar için bir zenginleşme aracı 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.*"

Lenin'in parti edebiyatı üzerine bu sözleri, sanatın ve sanatçıların özerkliği konusunda Marksist literatürde sık sık tekrar eden bir tartışma başlatmıştır. İlk bakışta bu satırlar sanatçıları tamamen parti bünyesine bağlar gibi görünse de, çeşitli yorumcular - Lenin'in eşi Nadejda Krupskaya da dahil olmak üzere- Lenin'in burada sanat dalı olarak edebiyattan değil, parti yazını anlamında "literatürden" bahsettiğini savunmuştur. Terry Eagleton (1990, 59-60), Sovyetler Birliğinde sosyalist gerçekçiliğin resmi üslup haline gelmesinin ateşli savunucuları Jdanov ve benzerlerinin, Lenin'in bu sözlerini kendi amaçları için çarpıttığını belirterek, Lenin'in sanatsal üretimden değil, parti disiplinini ve kitleselliğini sağlayacak yazından söz ettiğini işaret etmiştir. Lenin'in edebiyatın değil kuramcıların parti çizgisinden çıkmamaları gerektiğini düşünmesinin teoriye ne kadar özerklik bıraktığı tartışması bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte, Lenin'in Tolstoy gibi, partili olmamasının ötesinde Bolşevik çizgisine göre oldukça muhafazakar olarak nitelendirilebilecek bir yazarı *Rus Devriminin Aynası Olarak Leo Tolstoy* başlıklı yazısında (1996, 189) "Rus yaşamından benzersiz görüntüler çizmekle kalmayıp, dünya edebiyatına da birinci sınıf katkılarda bulunmuş, büyük bir sanatçı deha" olarak nitelendirmesi, sanatsal alanları parti çizgisi sınırında görmediğinin örnek bir göstergesi olacaktır. Bu noktada Troçki ise (1976, 187), sanatçıların politik heveslerini yapıtlarına fazla aktarmalarının, sanatın gelişimi için doğrudan bir engel teşkil ettiğini düşünmekte; özgül bir üretim yerine devrimci heveslerin ifade aracı olarak algılandığında sanatın araçsallaştırıldığını belirtmektedir. Troçki'nin bu vurgusu, sanatın devrimle birlikte diyalektik gelişimi ile araçsallaşması arasındaki farkı vurgulamaktadır.

Troçki'ye göre Marksist düşüncenin kültür sanat ile olan ilişkisi sanatı toplumsal gelişim ile bağlantılandırmak, gelişim kaynaklarını ortaya koymak ve ideoloji üretiminde ileri adım atabileceği alanları ve bakış açılarını açığa çıkarmaktır. Ona göre (Troçki, 1976, 202-203) Marksist eleştiri sanatın kendine özgü araçları olduğunu ve sanatsal değişimin en nihayetinde bu araçlar aracılığıyla gerçekleşebileceğini unutmamalıdır:

> "*Sanat, partinin komut vermeye çağrıldığı bir alan değildir. Parti, koruyabilir, yardım edebilir ve etmelidir, ama yalnızca dolaylı olarak yönlendirir onu. Devrim'e içtenlikle yaklaşmaya çalışan değişik sanatçı gruplarına, güveninin sınırlı kredisini verebilir ve vermelidir; böylece Devrim'in sanatsal yansımasına da destek olacaktır. Ama ne olursa olsun başka edebiyat gruplarıyla yarışan ve mücadele eden bir edebiyat grubu durumuna girmeyecektir Parti*."

Görüldüğü üzere Troçki siyasetin, ya da bu örnekte partinin, sanat ile olan ilişkisini himaye ve sadece reel ideolojinin dönüştürülmesi ile yönlendirme olarak tanımlamaktadır. Bu, Sovyetler Birliği'nin ve etkisindeki hareketlerin 1934 sonrasında sosyalist gerçekçilik ile sanata yaklaşımıyla temelden ayrışmaktadır.

Marx ve Engels'ten Lenin ve Troçki'ye incelenen görüşler, en temelinde, sanatın siyasi araç olarak değerlendirilemeyeceği, basit toplumsal mesaja indirgenen sanat yapıtının, sanatsallığından feragat edeceği noktasında odaklanmaktadır. Buna rağmen 20. yüzyıl boyunca, sosyalist gerçekçiliğin opak kütlesinin de etkisiyle, sanat ile propaganda arasındaki çizgi silikleşmiş, reel siyasetin gerekleri estetiğin kendi yasalarının önüne sık sık geçmiştir. Bu süreçte Marksist sanat yazını içinde sanatın siyasetten bağımsızlığını savunan pek çok teorisyen içinde Theodor Adorno, Lukacs çizgisi gerçekçiliğine karşı modernist ve avangard akımları kuramsallaştırmasıyla önemli bir odağı oluşturmaktadır. Sanatın, tam da sanat olduğu için nesnel gerçeklikten kopmak zorunda olduğunu düşünen Adorno (2018a, 248), toplumsal bir olgu, kolektif bir nesnellik olarak sanatın, sanatçının niyetlerinden bağımsız olduğunu savunmaktadır. Engels'in önermesine yakınsayan Adorno, sanatın bir mesaj dile getirdiğinde değil, herhangi bir önermeyle sonuçlanmayan bir sentez olarak, tikel amaçlar yerine kendine ait araçlarla oluşturduğu dolayımlamalarının bütünlüğünde bir bilgi niteliğine ulaştığını dile getirmektedir. Sartre'ın *Edebiyat Nedir?* kitabında ortaya attığı angajman (Engagement) kavramına karşı çıkan Adorno (2018b, 287) "ancak insana yardım eder gibi yapmasa ona gerçekten yardım edebilecek şeye ihanet ederek insana da ihanet eder" diyerek, sanatın sadece doğrudan politik yararsızlığında bir yarara sahip olabileceğini düşünmektedir: "Sanatta 'mesaj' kavramı, politik açıdan radikal dahi olsa, dünyaya uymayı içerir: Dinleyenlere hitap etme jestinde,

muhataplarla yapılmış gizli bir anlaşma vardır, ama muhatapların yanılsamadan kurtarılmalarının tek yolu bu anlaşmanın iptalidir." Adorno'nun karşı çıktığı bilinç aktarmaya dayanan, ders verici sanat anlayışı, Frederic Jameson'a göre (2018, 306) tam da Brecht'in yabancılaştırma yöntemiyle yıkmaya çalıştığı bakış açısıdır:

> "*Yabancılaştırma uygulaması -olayları sahnelerken, doğal ve değişmez gibi görünen yanlarının aslında tarihsel, dolayısıyla devrimci değişime açık olduğunu somut biçimde göstermek- nicedir, geçmişin politik sanatının büyük ölçüde mahkûm olduğu ajitasyona dayalı didaktizm çıkmazından bir kurtuluş umudu olageldi.*"

Dolayısıyla özerkliği noktasında sanat, bilgi vermeye ya da bilinç kazandırmaya çalıştığında değil, sanatsal araçlarla sanat olduğunda, sanat olarak ideoloji ürettiğinde; başka bir deyişle biçimsel pratiklerin etkileşimiyle siyasal olabilmektedir.

2.4. İdeolojinin Üretimi

Terry Eagleton *Eleştiri ve İdeoloji* başlıklı kitabında, kuramsal tartışmalarda en çok yorulan kelimelerden biri olan ideolojiyi, indirgemeci anlamlarından temizlemeye girişir (2018, 79): "İdeoloji, altyapının gördüğü kötü rüyadan ibaret değildir: gerçeği çarpıtarak 'üretmesi'yle, her şeye karşın içinde gerçeklik unsurları taşır." Eagleton'ın itirazı, ideolojinin sınıfsal konum dolayısıyla çabasız, otomatik ve sabit bir şekilde oluşup gelişen bir algılar bütünü olarak düşünülmesinedir; ona göre her bireyin tarihe katılma şeklini ifaden eden ve her bir katılımla kendisi de dönüşen ideolojinin doğru yorumlanması, sanatın toplumdaki pozisyonunun anlaşılmasında başat niteliğe sahiptir.

Marksist yorumlamada sanat genelde maddi üretim süreçleri ve araçlarının toplumsal dağılımı temelinde yükselen ideolojik kurumlardan biri olarak görülmektedir. İdeolojinin baskın tanımı Marksist düşünce tarihinde dönemden döneme birtakım farklılıklar göstermiş, farklı Marksist ekoller birbirinden farklı ideoloji tanımlarına sahip olmuştur. İktisadi altyapı ile zihinsel üstyapı kurumları arasında doğrudan bir belirleme ve yansıma ilişkisi gören, genelde Sovyetler ile ilişkilendirilen "Ortodoks Marksizm", örneğin, ideolojiyi gerçekle, hayatın özüyle insanın arasına girmiş yanlış bilinç perdesi olarak görmüştür. Bu, ideolojinin, Eagleton'ın da karşı çıktığı, basitleştirilmiş bir yorumudur: ideolojiyi, insanların kendi çıkarlarını görmemeleri için uygulanan bir aldatma mekanizması olarak görmektedir. Sınıfsal pozisyonlar, ideolojinin bu tanımından hareketle, belirli düşünce yapılarına oldukça temiz ve doğrudan bir şekilde tekabül etmektedir. İdeolojilerin geliştirilmesinde sınıfsal

mücadelenin rolü vardır elbette; Marx (2013, 52-53), maddi üretim araçlarını hakimiyetinde bulunduran sınıfların zihinsel üretim araçlarına da hâkim olacağını, bu sebeple toplumdaki baskın düşüncelerin baskın sınıfların düşünceleri olacağını, dolayısıyla düşünsel hakimiyetin maddi hakimiyetin kaçınılmaz sonucu ve sürdürülme alanı olduğunu vurgulamaktadır. Yine de toplumsal alanda taşlaşmış ve ebedi sınıflardan değil sınıf *mücadelesinden* bahsedildiği gibi, ideoloji alanı da mutlak fikirlerin bitmiş konfigürasyonunu değil, sınıfsallaşmış topluma ve tarihe katılım şekillerini ifade etmektedir. Bu anlamda toplumbilimsel sınıf ve ideoloji kavramları ile Marksist olanlar birbirinden mutlaka ayrılmalıdır: sosyoloji için farklı sınıflar toplumsal çıkarımların kategorilere ayrıldığı sabit birimler olarak işlev görürken, Marksist anlamda sınıflar sürekli bir değişim, etkileşim ve nihayetinde mücadele halindedir; ideoloji de bu mücadelenin alanını ve araçlarını ifade etmektedir (Jameson, 2013, 316). İdeolojiyi bir sınıf üyelerine dışarıdan aktarılan bilinç olarak görmek, bu mücadele zeminini kaybetmek anlamına gelmektedir. Oysa ki ideoloji, toplumsal sınıfların kendilerini ayrıştırdığı, tahakküm ilişkilerinin kurulduğu ve direnildiği, yabancılaşılan bir dünyada değerlerin tekrar kazanılmaya çalışıldığı bir alandır. Sınıf ve ideolojinin içine kapalı ve izole yorumlarının kökeni Marksizm'den ziyade bu toplumbilimi anlayışında aranmalıdır; Marksizm toplumu diyalektik yöntemle sürekli hareket ve dönüşüm halinde gördüğünden, sınıf ve ideolojiler de daima yeni sentezlere varacak ilişkilerin içinde bulunmalıdır.

İdeoloji ve sanatsal sorunlara daha stratejik ve politik bir noktadan yaklaşmış olan Lenin'in konu üzerindeki düşünceleri her şeye rağmen Marx ve Engels'e yakın bir noktada konumlanmaktadır. Egemen sınıfların kültürel baskınlığını gösterirken, bunu değişime kapalı bir denklem olarak değil, mücadelenin unsurlarını içeren bir alan olarak ele almaktadır (Marx, Engels, Lenin, 1976, 102):

> "*Her ulusal kültür, pek az gelişmiş olsa bile, demokratik ve sosyalist bir kültürün unsurlarını içerir. Çünkü her ulusta sömürülen bir emekçi yığını vardır. Bu kitlenin yaşam koşulları zorunlu olarak demokratik ve sosyalist bir ideolojiyi doğuracaktır. Ama her ulusta aynı zamanda (çoğunlukla aşırı gerici ve yobaz bir nitelik taşıyan) bir burjuva kültürü de vardır; üstelik bu kültür yalnızca 'unsurlar' şeklinde değil egemen kültür şeklinde yaşar. Bu bakımdan 'ulusal kültür' genel olarak büyük toprak sahiplerinin, papazların ve burjuvazinin kültürüdür.*"

Buradan hareketle Lenin, sanatsal üretimlerden sınıfların ideolojisini anlamaya çalışmakta, bireylerin ideolojik yönelimlerini nasıl ifade ettiklerini görmek istemektedir. Buna rağmen Lenin (1976, 123), yazarın kişisel ideolojisi ile yapıtın ürettiği ideolojiyi -Marx ve Engels'in Balzac için gösterdiği gibi- birbirinden ayrı

tutmaktadır: “Yazarların sübjektif düşünceleri yazılarının objektif manasına her zaman uymaz.” Lenin’in burada yaptığı ayrım (1976, 171), Engels’in yazarın öznel niyetini metnin yapısından ayırdığı görüşleriyle paralel konumlanmakta, aynı zamanda çelişki ilkesine vurgu yaparak sanatın nesnel bir ideoloji üretimi olarak ele alınmasını mümkün kılmaktadır: “Tolstoy’un öğretisi, hiç hilafsız hayalci, muhtevası ise kelimenin tam manasıyla gericidir. Ama bunlar, bu doktrin ileri sınıfların eğitim ve öğrenimi için değerli malzemeler verebilecek birçok tenkit unsurlarını ihtiva etmiyor manası çıkarılamaz.” Lenin’in Tolstoy üzerine yorumları sınıfsallık, ideoloji ve sanat arasında keskin çizgilerle belirlenmiş yansıma ilişkisini aşarak, tarihin çelişkilerle ilerleyen diyalektik yapısını kavramaktadır.

Belirli bir toplumsal sınıfın temsilcisi olan bireyler, o sınıfın ideolojisini sadece miras almaz, onu aktif olarak şekillendirirler. Birkaç kelimeyle özetlenen tanımlı ideolojiler, aslında bütün bir sınıfın sürekli, durmadan müzakere ettiği, geniş toplumsal pozisyona göre, sınıfsal mücadelenin aşamasına göre evrimleşen tarihi görme şekilleridir. Sanat da benzer şekilde ideoloji alanının içinde bulunması dolayısıyla, ideoloji üreterek genel ideolojiyi şekillendirmektedir. Bu yüzden sanatçılar “kendini bir ideolojinin temsilcisi saydığı anda bile o ideolojinin ötesinde bir ideolojik üretimin eyleyeni” olmaktadır (Oktay, 1986, 164). Altyapının, maddi üretim süreçlerinin ve onun yansıması olarak ideolojinin diğer toplumsal alanlar üzerinde aşkınlaştırılması, her bir bireyin o ideolojinin kurucusu konumunda olmasını göz ardı etmektedir. Terry Eagleton’a göre (2018, 79), Georg Lukacs’ın 19. yüzyıl gerçekçiliğine olan düşkünlüğü ve dolayısıyla modernist sanat akımlarına karşı kuşkusu, ideolojinin yanlış bilinç olarak bu yanlış yorumlanmasından kaynaklanmaktadır:

> “*Bu anlayış indirgemecidir, zira ideolojiyi bireyleri muhtelif yollarla tarihe katmak suretiyle, o tarihe çeşitli biçimlerde ve derecelerde erişmeye olanak veren, doğası gereği karmaşık bir oluşum olarak kavramayı başaramaz. Ve bu görüş bazı ideolojilerin ve ideoloji düzeylerinin diğerlerinden daha yanlış olduğu gerçeğini kavrayamaz.*”

İdeolojiyi yanlış bilinç, nesnel gerçekliği de hayatın özünü barındıran bir bütünlük olarak gören Lukacs, bu nedenle, ideolojik araçlardan mahrum ettiği bireyleri, ulaşamayacakları bir bütünsel nesnelliğe doğru yolculuğa davet etmiş olmaktadır. Louis Althusser’e göre (1975, 49), Brecht ile Lukacs arasındaki tartışmanın sebebi de, Lukacs’ın burjuva estetiğiyle toplumcu bir üslubun etrafını sarmasıydı: “Bireyci burjuva sanatı, hayatın bütününü, bireyin bilinçliliğine sığdırır. Brecht de, Lukacs’a, bunu tekrarlamayı önerdiği için kızıyordu. Çünkü bireyin bilinçliliği son analizde ideolojik’tir.” Sanatın biçim ile ideoloji üretimi yerine gerçekliğin özünün yansıtılması

olarak, ideolojinin de insanların nesnel hayatla sembolik ilişkileri yerine yanlış bilinç olarak nitelendirilmesi, sanatta toplumsal ilişkilerin temsilini görmek yerine, Engels'in uyarılarının aksine, dışarıdan bilinç sokulması gereken bir alan olarak değerlendirilmesi sonucunu doğurmuştur.

Terry Eagleton'ın metin ile ideoloji arasındaki ilişkiyi, tiyatro metni ile tiyatro üretimi arasındaki ilişkiye benzettiği daha önce belirtilmişti. Eagleton'a göre (2018, 79) metin, ideolojinin içinde yer alırken ideoloji üreten bir süreç olarak, kendi çelişkilerini metinsel olarak çözmeye çabalarken, ideoloji ile tarih arasındaki çelişkileri açığa çıkarmaktadır:

> "*Bu demek oluyor ki, edebi metin (kendisi de bir ürün olan) ideolojiyi, tiyatro üretiminin tiyatro metni üzerindeki işlemlerine benzer bir şekilde üretir. Nasıl tiyatro üretiminin metniyle ilişkisi, metnin kendi kurduğu biçimiyle 'dünya'sıyla iç ilişkilerini açığa çıkarıyorsa; edebi metnin ideolojiyle ilişkisi de öyle o ideolojiyi tarihle olan ilişkisini ortaya çıkaracak biçimde kurar.*"

Nesnel gerçeklikten ideolojiye, ideolojiden sanat ürününe akan bu süreç, bir yandan tüm bir sınıfın, bir yandan da sanatçının kısıtlanmış da olsa eyleyiciliğini barındırdığından, içinde bulunduğu toplumsal ilişkileri tamamen aşması, azletmesi mümkün olmasa da, o ilişkilerdeki çelişkileri kendi özgül araçlarıyla çok daha karmaşık yöntemlerle üretecektir. Bedrettin Cömert (1981, 271) *Sanatta Yanlış Devrimcilik* başlıklı yazısında bu durumu şöyle ifade etmektedir:

> "*Hiç bir sanat ürünü, en açık-seçik, en çizgisel olanı bile, hiç bir zaman basit bir alt yapı-üst yapı kolaycılığıyla, belirtisi olduğu sınıfsal ideolojiye dolaysızca indirgenemez. Çünkü sanatsal gösteriyle, sanatın yansıttığı dünya görüşü arasında, akıl almaz griftlikte bir karşıt ilişkiler alanı uzanır.*"

Cömert'in itirazı, maddi üretim sürecinden ideolojiye kısa yoldan yapılan atlamayı işaret etmektedir. Sanatın biçimsel araçlarıyla ürettiği ideoloji, ön tanımlamalarla sınırlandırılabilir değildir. Sanatın yaratıcı öğesi de, kendinden önce var olan ideolojiye yeni biçimler vermesi, ideolojiyi kendinin dahi farkında olmadığı şekillerde ifade ederek gerçeklik ile arasındaki çelişkileri ifşa edebilmesidir (Eagleton, 2018, 92). İdeoloji ile sanat arasındaki ilişkileri doğru yerine oturtmak, sanatı olduğu şey olarak görüp yorumlamanın önemli bir aşamasıdır: sanat "yansıma", "dışavurum", "ifade" vb. değil, başlı başına bir üretim sürecidir: "bir yerinden oyun kartını çıkartan hokkabaz gibi değil, sandalye üreten marangoz gibi" üretilir (Eagleton, 2018, 74). Marksist sanat okumasının niteliği, tarih ile sanat arasında müphem bağlantılar kurduğunda değil, onu somut, ideoloji biçimleyen bir üretim olarak gördüğünde ortaya çıkmaktadır.

Marksist kuramın kültür sanat üretimi ve toplumdaki işlevleri üzerinde işaret ettiği bu kavramlar, Sanat Emeği'nde sadece üzerine tartışılan konu başlıkları değil, derginin tüm üretiminin niteliğini şekillendiren ve ortaya çıkan fikirler üzerinde izi sürülebilen gerilim noktalarını oluşturmuştur. Derginin çeşitli bileşenlerinin bu kavramlarla farklı nitelikteki ilişkilenmeleri sonucu ortaya koydukları tez ve incelemeler sınanırken, bu bölümde oluşturulması amaçlanan teorik altyapı bir referans noktası olarak işlev görecektir.

3. SANAT EMEĞİ DERGİSİ, ÖNCULLERİ, KÜLTÜREL MİSYONU VE SANATA KURAMSAL YAKLAŞIMI

1978 yılının Mart ayında ilk sayısı çıkan Sanat Emeği dergisinin sahibi Barış Pirhasan, sorumlu yayın yönetmeni ise Turgay Fişekçi'ydi. 12 Eylül 1980'deki askeri darbeye kadar aylık kültür sanat dergisi olarak yayımlanan derginin tam adı *Devrimci Savaşımda Sanat Emeği* idi. Döneminde yayımlanan pek çok sosyalist dergiden biri olmakla beraber, 1970'lerin toplumsal gelişiminin, toplumcu sanatın varlığının ve çelişkilerinin izinin sürülebildiği bir geleneğin son ve en somut parçası olarak tanımlanabilir. Bu bölümde, Sanat Emeği'nin ortaya çıkış koşullarının incelenmesinin ardından dergi içerik özellikleriyle birlikte detaylı olarak tanıtılacak ve üzerine kurulduğu teorik altyapı incelenecektir.

3.1. Sanat Emeği Dergisinin Öncülleri: "Halkın Dostları" ve "Militan"

Türkiye siyasi yaşamı ve işçi hareketi için kritik bir dönem olan 1970'lerin sonunda yayımlanmaya başlayan Sanat Emeği için, 1970'lerin başında yayımlanan Halkın Dostları dergisinin kulvarında ilerlemiştir denebilir. Nitekim Sanat Emeği'nin yazı kurulunda yer alacak olan Ataol Behramoğlu, İsmet Özel ile birlikte Mart 1970 – Eylül 1971 arasında Halkın Dostları dergisini çıkarmış, derginin 18 sayılık kısa yayın hayatına rağmen, ülkedeki yazın ekseninin toplumcu bir çizgiye yaklaşmasında önemli katkılar sunmuştur. *Gerici Sanata Hücum* başlıklı, başta İkinci Yeni olmak üzere 1950 ve 1960'ların "bireyci" şiirine meydan okuyan radikal bir baş yazıyla yayın hayatına başlayan Halkın Dostları dergisi, 1970'lere girilirken dönüşmekte olan sanat dünyasının kavşağında, önemli bir tanıklık sergilemiştir.

Aylık Devrimci Sanat ve Kültür Dergisi ön adıyla yayınlanan Halkın Dostları'nın ortaya çıkışının Ant Dergisi'nin 2, 9 ve 16 Aralık 1969 tarihli sayılarında yayınlanan *Devrimci Genç Şairler Savaş Açıyor* söyleşisine dayandığı söylenebilir (Bkz. Şekil 1). Öyle ki, Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, Özkan Mert ve İsmet Özel'le yapılan söyleşide, Halkın Dostları'nın çıkış yaptığı *Gerici Sanata Hücum* başlıklı yazının



SANAT SORUŞTURMASI

Devrimci genç şairler savaş açıyor

Osman S. AROLAT

● *Türkiye'de son yıllarda kavganın içinden gelen, yaşadığı olaylarla soluklanan genç sanatçılar güçlü sesleriyle kuşaklarının sesini duyurmaktadırlar. Arkadaşımız Osman S. Arolat'ın bu genç sanatçılardan Ataol Behramoğlu, Süreyya Berfe, Özkan Mert ve İsmet Özel ile devrimci sanatçıların buğünkü sorunları, sanatın görevi ve de işlevi üzerine yaptığı bir konuşmayı sunuyoruz.*

Ataol BEHRAMOĞLU

Süreyya BERFE

Özkan MERT

İsmet ÖZEL

biyat anlayışının varlığı görülmektedir. Bu da kendini hayatla yenileyemeyen, hayat tarafından eskitildiği için gerici olan

Halktan uzaklaşmış, onun değerlerine yabancılaşmış olan bir sanat ister istemez emperyalizmin aleti olmak zorunda

Berfe: Türkiye edebiyatı bugün her alanda bir batak içindedir. Bunun başlıca nedeni, Tanzimat'tan beri süregelen köksüz

Şekil 1: Ant Dergisi 153. Sayı, Aralık 1969

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]

içeriğiyle büyük benzerlikler gösterdiği ve derginin yöneldiği çizginin belirlendiği görülmektedir. Edip Cansever, Turgut Uyar, Cemal Süreyya gibi şairlerin "gerici bir sanat anlayışını" temsil ettiğini iddia eden, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi yazarları da "yanlış bir toplumculuk anlayışı" ifade ettikleri için reddeden söyleşi (Berfe ve diğ., 1969, 14), Türkiye toplumunun içinde bulunduğu değişimi bu sanat anlayışlarının karşılayamadığını ileri sürerek geniş halk kitlelerinin sorunlarına cevap verebilecek yeni bir sanat anlayışının gerekliliğini işaret etmektedir. Birçok toplumcu ve sosyalist yayın gibi ardında devrimci bir kitle, önünde ise devrim olduğunu kabul ederek hareket eden Halkın Dostları'nın kurucu ekibine göre 1930'ların Kemalist sanatı, 1940'ların toplumcu gerçekçiliği ve 1950'lerin İkinci Yenici estetiği 1970'ler insanını temsil ve ifade edebilme vasfını yitirmiş ve yeni toplumcu sanatçı halkı işçi sınıfı dünya görüşü yönünde bilinçlendirmekle mükelleftir (Kurtuluş, 1987, 2). Döneminin genç şairleri özellikle karşı bir hareket olarak çıktıkları İkinci Yeniyi Türkiye toplumunun gelenek ve değerlerini görmezden gelmekle itham etmekte, bunun karşısına niteliğini halk kitlelerinden ve değerlerinden alan bir sanatı koymayı amaçlamaktadır.

Halkın Dostları'nın çıkış yazısı olan *Gerici Sanata Hücum*'da ilan ederek kendini üzerine kurduğu İkinci Yeni karşıtlığı ve gerçekçi, yalın bir anlatıma yönelik özlemi

yalnızca 10 yıl sonra Sanat Emeği'nin temelleneceği sanatsal ve politik duyarlılığı şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda 1970'lerin sanatında önemli bir odak haline gelecek bir yönelimin sinyallerini de kendinde göstermiştir (Bkz. Şekil 2). Halkın Dostları'nın sanata yaklaşımında açıkça görülen ve Sanat Emeği'ne kadar da sürdürülen devrimci tavır, halka ve özellikle işçi sınıfına karşı bir görev bilincini, sanatsal olanı yönlendiren bir toplumsal duyarlılığı ön plana çıkarmıştır. Zira radikal bir çıkış yapan ve bolca tartışmaya yol açan Halkın Dostları, sınırları belli bir sanatsal ifade ya da yeni bir biçim önermemiş, toplumcu gerçekçiliğin halihazırda yerleşmiş ve Türkiye'de de pratik edilmiş kategorilerini dile getirmiştir. Bu açıdan bakıldığında Halkın Dostları'nın önerdiği, yeni bir sanatsal teoriden ziyade bir politika, estetik olan ile etik olanı birbiri içinde eriten bir yöntem olarak görünmekte; yeni bir toplumcu jenerasyonun zamanının ihtiyaçlarına karşılık verebilme arayışı olarak



1 halkın dostları

GERİCİ SANATA HÜCUM

Bugünkü Türkiye edebiyatı geri kalmış bir edebiyattır. Çünkü Türkiye insanının çağdaş gerçekliğini ifade edememektedir geri, bu yüzden de gerici edebiyatı belli başlı iki grupta toplamak gerektiği kanısındayız. Bunlardan birincisi sağcı, idealist, düşüncenin uzantısı kokuşmuş bir edebiyattır ve düzenle bütünüyle uzlaşma halindedir. Bir de gerici gibi görünmediği halde gerici olan bir başka edebiyat vardır ki,

Bu da kendini hayatta yenileyemeyen, hayat tarafından eskitildiği için gerici olan edebiyattır. Bugün hâlâ egemenliklerini sürdüren «sanatçıların» Türkiye'deki devrimci mücadeleye pasif tutum takınmaları bizim edebiyat alanındaki devrimci mücadelemize hız vermiştir.

Biz bu pasif tutuma karşı tepkiyiz. Yeni şartların, devrimci mücadelenin bir sonucuyuz.

Halktan uzaklaşmış, onun değerlerine yabancılaşmış olan bir sanat ister istemez emperyalizmin aleti olmak zorunda kalacaktır.

Oysa Türkiye her alanda canını dişine takarak, varolma savaşını verme dönemindedir. Bu yüzden Edebiyatçı olarak sanat alanında girişeceğimiz mücadele de, aslında devrimci hareketin bir parçası olacaktır.

rundadır. Bizlerin, bu görevleri yerine getiremiyecek olan gerici, dejenere edebiyata karşı çıkarken getirdiğimiz, yeni değerler vardır.

Burada bize kaynaklık edecek olan şeylerin başında halkımızın değerleri gelmektedir. Emperyalizmin kültür alanındaki saldırısına karşı koyabil için buna başvurmak zorundayız.

Karşı olduğumuz, dergileri doldurdukları için de başat gibi görünen şiir ve edebiyat anlayışının ilerici olmak bir yana iyi olma niteliğini de taşımadıkları kanısındayız.

Çünkü bağlarını hayattan ve toplumdan koparmışlardır. Batı edebiyatını gayri meşru çocuğu gibidirler. Batı toplumları ise alabildiğine çıkmaz içindedir. Batının başkaldırma biçimi bizimkinden ayrıdır. Ama Türkiye'de hedefler bellidir. Neye karşı, nasıl savaşılacağını ana hatlarıyla bilmekteyiz. Oysa batılı insan çıkmaz içindedir. Çünkü emperyalist bir devletin yurttaşıdır. Mücadelesi bir bakıma kendi kendisiyledir. Batılı bir Hipi bir ölçüde belki bağışlanabilir, Ama Türkiyeli Hipi gericidir. Son çözümlemede emperyalizmin aletidir. Bu paralelliği sanatta da kurabiliriz. Batının bunalımcı sanatı Batı için ilerici bir nitelik taşıyabilir. Ama Türkiyeli sanatçı onu bunalıma iten ko-

gil, derinliğinedir. Bunun yanı sıra, sanat sadece bugünü anlatmakla kalmaz, içinde geleceğin tohumlarını da taşır.

Bizim ajitasyon ve propaganda derken anladığımız şudur:

— Devrimin öncü kesimlerini belli bir duyarlığa itmek.

— Onları duygularında terbiye etmek.

— Onları diri tutmak.

Bizi kaygılandıran şeyler, günlük politikanın durmadan değişen sorunları olmamalıdır. Bizler sanatçı kişiler olarak, insanları insan varlığının olumlu değerleriyle kaynaşık kılmak başka bir deyişle onları hayat karşısında uyanık kılmakla yükümlüyüz.

Namık Kemal: Aşk ve Evlilik Üzerine

MURAT BELGE

1.

Edebiyatçının, özellikle eleştirmenin tarihle içli dışlı olmasını zorunlu kılan bir dönemde yaşıyoruz Türkiye'de. Tarihçiler, sosyologlar tarihle yeterince içli dışlı olamadıkları için böy-

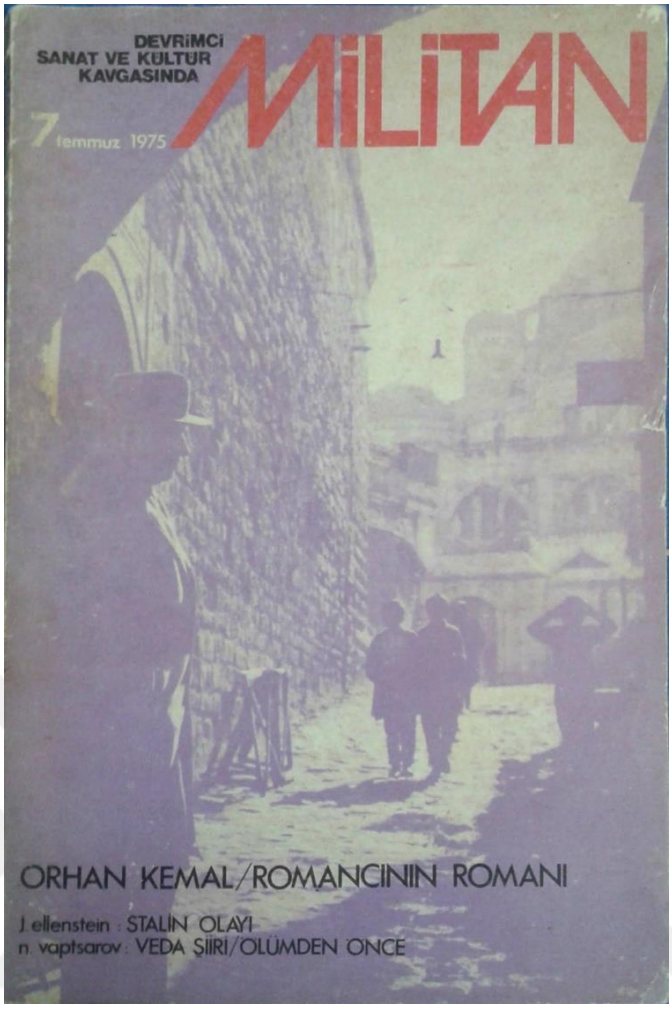
Şekil 2: Halkın Dostları 1. Sayı, Mart 1970

Eski Eserler, http://www.eskieserler.com/ [21.12.2020]

değerlendirilebilmektedir. Söylemsel bir yıkıcılık öneren Halkın Dostları'nın ortaya çıkışı ve attığı temel, ekonomik ve politik anlamda oldukça radikal bir kaynaktan geliyor olsa da, halkın gelenek ve değerlerine yapılan vurgu toplumsal ve estetik bir yıkıcılığı ve bu anlamda bir öncülüğü değil, koruyucu ve tepkisel bir yaklaşımı göstermektedir. Dergi, döneminin işçi sınıfı hareketliliğini ve 1968 kuşağının kahramanlık eksenli devrimciliğini retorik anlamda taşısa da, uluslararası akranlarının benimsediği avangard etkilere sınıfsal bir şüpheyle yaklaşmakta, onların üzerinde yükseldiği toplumsal yıkıcılığı küçük burjuva radikalizmi olarak görmektedir. Bu anlamda, Halkın Dostları dergisinin kurucuları olan Ataol Behramoğlu ve İsmet Özel ilerleyen yıllarda birbirine zıt politik kutuplarda konumlanmış olsalar da, halkın geleneklerine ve ulusal sanata yaptıkları yoğun vurgu noktasında benzer söylemler geliştirmişlerdir. Politik ayrımı belirsizleştiren bu anti-emperyalist tavır, dönemin sosyalist söylemine dair önemli bir bakış açısı sağlamıştır denebilir.

1961 anayasasının Türkiye'de sol düşünceye getirdiği kısmî ve kısa süreli rahatlamanın birikiminin bir sonucu olan Halkın Dostları'nın özgürlüğü kısa sürmüş ve dergi 12 Mart döneminde Sıkıyönetim tarafından kapatılmıştır. Halkın Dostları'nı yaklaşık 3 yıl sonra Ocak 1975'te *Devrimci Sanat ve Kültür Kavgasında Militan* dergisi takip etmiştir (Bkz. Şekil 3). Yine Ataol Behramoğlu tarafından, bu kez İsmet Özel yerine Behramoğlu'nun kardeşi Nihat Behram ile çıkarılan Militan, Halkın Dostları ile aynı geleneği sürdürse de nicel ve nitel farklılıklar taşımıştır. Halkın Dostları'nın söylemindeki radikalliğini daha olgun bir şekilde özümsemiş olan Militan dergisi, hem hacim ve boyut gibi biçimsel açılardan hem de yazar kadrosu ve içerik yelpazesi açısından selefine göre çok daha doyurucu bir dergi haline gelmiştir. İkinci Yeniye karşı gösterilen düşmanlık tamamen aşılmamış olsa da -ki Sanat Emeği'nde dahi aşılacağı söylenemez- Militan'ın mücadele etme kararlılığı gösterdiği sanatsal ifadeler genişlemiş, bu mücadelenin temeli görece derinleştirilmiş, bu anlamda derginin kendine güveni artmıştır. Dergi bu güven ve kararlılığını ilk sayısındaki çıkış yazısında şöyle ifade etmektedir (Çıkarken, 1975, 3):

> "*Militan uzun bir hazırlık döneminden sonra çıkmaya başlıyor. Bir bakıma, Halkın Dostları dergisinin sıkıyönetimce kapatıldığı Eylül 1971 tarihine kadar uzanıyor bu hazırlık dönemi [...] Dönemin biçimci, kaçak, küçük burjuva edebiyat akımlarına karşı bu derginin 'Gerici Sanata Hücum' sloganıyla başlattığı kavga, 12 Mart sonrasında daha bir kesinlik ve anlam kazanmış, Halkın Dostları bütün bir devrimci kuşağın, en geniş sayıda edebiyat okuyucusunun özlemlerini yansıtan bir sanat-kültür dergisi olmuştu. Militan, Halkın Dostları'nın yürüttüğü kavgayı, yaşanan bunca şeyin ardından, daha net, daha kesin ve bu kez gücünün çok daha bilincinde sürdürmek üzere çıkıyor*."



Şekil 3: Militan 7. Sayı, Temmuz 1975

Militan çıkış sayısında Halkın Dostları ile olan bağlantısını bizzat kabul ederken, Halkın Dostları gibi kendinden öncesine dair bir kopuşu dile getirmemesiyle ve kendi hazırlığını Halkın Dostları'nın kapatılışına dayandırmasıyla oluşturulmakta olan geleneği net bir şekilde ifade etmektedir.

Militan'ın yöntemsel olarak öncülüne kıyasla gösterdiği olgunluk, dayandığı toplumsal yapıya dair bir gösterge niteliğindedir: işçi sınıfı 1975'e gelindiğinde 27 Mayıs sonrasının ve 1968 kuşağının romantizmini geride bırakmış, 12 Mart süreci ordu kaynaklı bir devrim ihtimaline olan inancı ve orduya yüklenen ilerici anlamları büyük ölçüde yıkmıştır. Dergi, fevri söylemlerinden tamamen sıyrılmış olmasa da, artık Halkın Dostları gibi kökten bir reddedişi dile getirmemekte; sanat ile politika arasında kurulan bağlardan vazgeçilmezken görece daha temellendirilmiş ve olgun bir ilişki şekilde kurulmaktadır.

Militan dergisi Halkın Dostları'na göre ayakları daha yere basan bir yapıda ve daha derli toplu bir oluşum olmasına rağmen yayın hayatının uzunluğu yine de selefini aşamamıştır. Haziran 1976'da yayınlanan 18. sayısıyla yayın hayatını sonlandıran Militan'ın kapanma sebebini Turgay Fişekçi ([05.12.2020]) derginin kendini içinde yaşatacağı sanatsal ve toplumsal ortamın henüz yeterince olgunlaşamamış olmasına bağlar:

> "*Militan dergisi Haziran 1976 tarihli kapanış sayısında derginin kapanma gerekçesi olarak iki temel neden açıklıyordu: Birincisi, 2000 satışa karşın yönetim-dağıtım sorunlarının profesyonelce, kurumsal bir yapıya kavuşamamış olması; ikicisi de kadrolaşma sorununun, ortak bir sanat kültür anlayışının tutarlı ve sürekli bir yazar kadrosu oluşturmaya yetmemesi. Yani Militan dergisi, yayıncısı Ataol Behramoğlu ile kardeşi Nihat Behram'ın kişisel çabalarının bir ürünü olarak kalmıştı. Derginin zengin içeriği, dönemin örgütlü kitleleri arasında kök salmasını sağlayamamıştı.*"

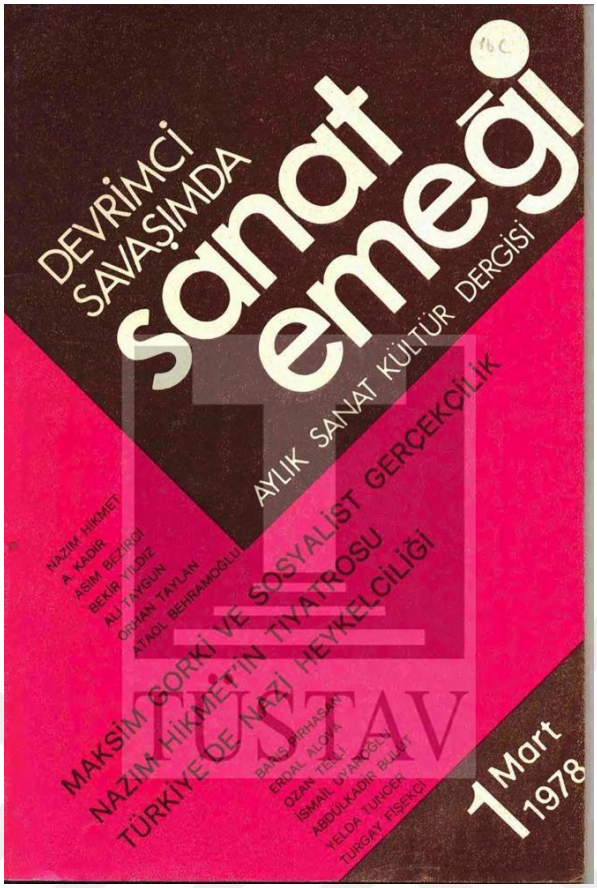
Buradan anlaşılan, Militan'ın Halkın Dostları'ndaki tecrübesiz gençliği ve dağınıklığı aşabilmesine rağmen, Türkiye toplumcu sanat yazınının uzun soluklu bir dergiyi üretim noktasında sürekli kılabilecek bir örgütlülüğe ulaşamadığıdır.

Fişekçi'nin örgütlülüğe ve kadrolaşmaya yaptığı vurgu önemlidir, çünkü Sanat Emeği'ni Militan'dan farklı kılan özelliği tam olarak bu kavramlarda ortaya çıkmaktadır. Militan'ın kapanmasıyla Sanat Emeği'nin yayına başlaması arasındaki yaklaşık iki yıl, Türkiye işçi hareketini ve demokrasi kadrolarını etkileyen ve şekillendiren önemli bir süreç olmuştur. Sosyalist hareketi olduğu kadar tüm sanat ortamını ve aydınları yoğun bir baskı altında tutan iki Milliyetçi Cephe Hükümeti sürecinden geçilmiş, politik cinayetler ve aşırı sağ terörü gündemi sık sık meşgul eden olgular haline gelmiştir. 34 kişinin öldürüldüğü Kanlı 1 Mayıs 1977 gibi olaylarda kristalize olan çatışma dönemi bir yandan işçi hareketini baskı altında tutarken, diğer yandan direncini de artırmıştır. Aydın suikastlarının da sıkça yaşandığı dönemde sanat çevresi hem işçi hareketiyle daha da yakınlaşmış, hem de baskıya karşı kendi içinde daha sıkı direnç noktaları oluşturmuştur. Türkiye Yazarlar Sendikası ve Görsel Sanatçılar Derneği gibi sanatçı meslek örgütlerinin kurulup kitleselleştiği dönem, Militan dergisinde eksikliği görülen kadrolaşmanın ve örgütlülüğün oluşabileceği koşulları mümkün kılmıştır. Kendini işçi sınıfı çizgisinde konumlandıran toplumcu dergilerin uzun soluklu kitle yayınları haline gelebileceği şartlar bu dönemde olgunlaşmıştır.

3.2. Sanat Emeği Dergisinin Ortaya Çıkışı ve Derginin İçerik Özellikleri

Bu dönemde sanatsal üretimin de solcu değerleri ön plana çıkaran, toplumcu bir çizgiye yaklaştığı görülmektedir. İkinci Yeni dönemi çoktan geride kalmışken, toplumcu sanat çizgisi artık Halkın Dostları'nın çıkışı gibi radikal bir hareketlilik olmaktan çıkmış, sanatın birçok alanını etkisi altına almıştır. Ataol Behramoğlu *Son Yüzyılın Büyük Türk Şiiri Antolojisi* kitabında (2001, 15-16) Behçet Necatigil, Gülten Akın, Kemal Özer, Özdemir İnce, Ahmet Oktay gibi, 1960'larda İkinci Yeni etkisinde üretimler yapmış şairlerin 1970'lerle birlikte toplumcu gelenekten ve Nazım Hikmet gibi şairlerden etkilenerek toplumsal konulara ve halk şiiri biçimlerine yöneldiğini belirtmekte; Edip Cansever gibi Halkın Dostları'nı oluşturan grubun gerici olmakla suçlayacak kadar ileri gittiği şairlerin dahi toplumculuk tartışmasının içinde yer aldığını göstermektedir. Behramoğlu'nun şiir alanında işaret ettiği sola ve emek hareketine yönelen sanat üretimi kendini sinemada Yılmaz Güney ve Ömer Kavur, müzikte Ruhi Su ve Zülfü Livaneli, tiyatroda Vasıf Öngören ve Ali Taygun, görsel sanatlarda Orhan Taylan ve Yusuf Taktak gibi isimlerde göstermektedir.

Sanat Emeği işte böyle bir dönemde, Mart 1978'de ilk sayısını çıkarmıştır (Bkz. Şekil 4). Ataol Behramoğlu'nun yanında bu kez farklı alanlardan gelen daha geniş bir kadro bulunmaktadır. Barış Pirhasan'ın sahip olduğu ve yönetimini Turgay Fişekçi'nin sürdürdüğü *Devrimci Savaşımda Sanat Emeği*'nin yazı kurulunda Nihat Behram'ın kurucuları arasında bulunduğu Türkiye Yazarlar Sendikasının Genel Sekreterliğini ve Genel Başkanlığını yapmış olan Ataol Behramoğlu'nun yanısıra, 1 Mayıs 1976'da AKM'ye asılan büyük 1 Mayıs afişi ile ikonlaşan Görsel Sanatçılar Derneği Başkanı Orhan Taylan, Türkiye'de toplumcu gerçekçi yazın teorisinin temellerini atan önceki nesil toplumcu yazarlarından Asım Bezirci, 1940 toplumcularından A. Kadir de bulunurken, Tiyatro Sanatçıları Derneği kurucusu ve Genel Sekreteri Ali Taygun ile birlikte bazıları ilk ürünlerini Militan'da yayınlanmış olan Erdal Alova, Yaşar Miraç ve Engin Ergönültaş gibi isimler derginin üretiminde rol almıştır (Fişekçi, [05.12.2020]). Kurucuları ve yazı kurulundan anlaşılacağı üzere Militan'ın eksikliğini çektiği örgütlü sanat çevresi Sanat Emeği'nin doğrudan bileşenlerini oluştururken, dergi aynı zamanda ilk eserlerini bu gelenek dahilinde veren genç yazarlarla 1940 kuşağı toplumcu yazarlarını da biraraya getirmiştir.



Şekil 4: Sanat Emeği 1. Sayı, Mart 1978

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]

Sanat Emeği'nin farklı bileşenlere dayanan bu yapısı, geleneğin diğer ucunda bulunan Halkın Dostları'ndan itibaren toplumcu sanat alanında yaşanan değişiklikleri yansıtmaktadır. Halkın Dostları farklılaşmayı ön plana çıkaran, radikal bir çıkış yapmış, daha katı çizgilere sahip bir dergiyken, aradaki 10 yıl içinde yaşanan toplumsal ve politik süreçlerden sonra Sanat Emeği'nin vurgusu tam aksine birleştiricilik ve ortak bir cephe kurmak üstüne olacaktır. Dergi hemen ilk sayısında ortak demokratik bir cephe gereksinimine ve örgütlülüğe şu sözlerle vurgu yapar ('Sanat Emeği'nden, 1978a, 3):

> "*Ülkemiz sanat kültür ortamına baktığımızda, emperyalizmin ve yoz burjuva kültürünün, özellikle yığınsal haberleşme araçları yoluyla, henüz feodal değer yargılarının tüm geçerliliğini koruduğu bölgelere varıncaya kadar geniş halk yığınlarına propaganda edildiğini görüyoruz. Bu yığınsal yozlaştırma olgusu, en azından, öncü kesimleri daha uyanık kılmak; onları devrimci düşüncenin, devrimci sanat ve kültürün değerleriyle kaynaştırmak gerekliliğini ertelenemez bir görev durumuna getiriyor. Bu görevin başarıyla yerine getirilebilmesi için, işçi sınıfı hareketine yakınlık duyan sanatçıların toplu bir güç olarak ortaya çıkmaları; çalışmalarını daha etkili, planlı ve disiplinli geliştirmeleri gerektiği inancındayız.*"

Gerçekten de Sanat Emeği neredeyse her sayısında Türkiye Yazarlar Sendikası, Tiyatro Sanatçıları Derneği, Sinema Emekçileri Sendikası, Karikatürcüler Derneği, Görsel Sanatçılar Derneği, Türkiye Barış Komitesi gibi örgütlerin haber, bildiri ve etkinliklerine yer vermiş, Halkın Dostları'nın toplumculuk anlayışını reddettiği Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi önceki kuşak yazarları sık sık sayfalarına taşımış, sol düşüncenin birçok farklı gruplara ayrıştığı bir dönemde birleştirici, ortak bir yayın olmaya çalışmıştır.

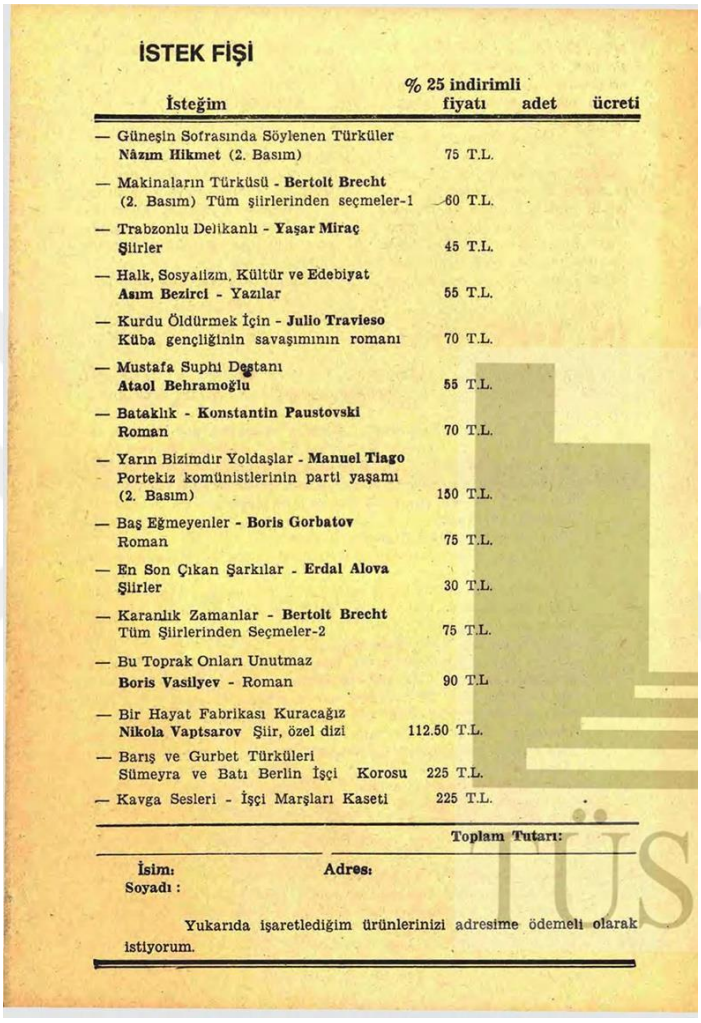
Dergi içeriğinin ve özellikle de her sayıda yer alan baş yazıların detaylı bir şekilde incelenmesinin ardından, Sanat Emeği'nin kendine biçtiği misyon ve ulaşmaya çabaladığı amaçlar aşağıda yer alan beş başlıkta toplanmıştır:

- Tüm demokrat kültür emekçilerini ve işçi sınıfını, kuşak ve klik ayrımı gözetmeden gerici güçler karşısında, ortak demokratik prensipler tabanında biraraya getirip enternasyonalist, planlı ve disiplinli bir hareket oluşturmak.
- Toplumcu bir sanat kanonunun oluşturulmasına katkı sağlamak.
- Kültürün demokratikleştirilmesi amacıyla tabandan, emekçilerin öncülüğünde, ilerici bir kültür politikası tahayyül etmek.
- Genç militan kadroları görünür kılmak, tecrübeli örnekleri onlara taşımak, pratik bilgiler sunarak örgütlenme konusunda yol gösterici olmak.
- Güncel kültürel ve toplumsal olaylara, ilerici pencereden yorumlar getirmek.

Sanat Emeği bu amaçlarını öncelikle ilk sayısı olmak üzere çeşitli sayılarındaki baş yazılarında dile getirmiş, ilk yılını tamamlamasıyla 13. sayısında bu amaçlara ne kadar ulaşabildiğinin ve nasıl devam etmesi gerektiğinin muhasebesini yapmıştır (Yeni Bir Yıla Başlarken, 1979, 4-6). Derginin sayıları genelde belli bir başlığa sadık kalınarak oluşturulmamış olsa da, bazı sayıların *Kıbrıslı Şairler Barış ve Bağımsızlık Savaşımında Omuz Omuza* (15. Sayı), *Sanatçılarımız Baskı Yasalarına Karşı* (24. Sayı), *Tekelci Sermaye ve Kültür Alanı* (28. Sayı) gibi başlıklara yer verdiği görülmektedir. Bu sayılarda başlığa taşınan konulara dair çeşitli biçimlerde içeriklere yer verilirken, sayıların tamamının bu başlıklar çevresinde oluşturulduğu söylenemez.

Mart 1978'de başlayıp, Eylül 1980'deki son sayısının ardından 12 Eylül darbesiyle kapatılmasına kadar her ay kesintisiz olmak üzere 31 sayısı yayınlanmış olan Sanat Emeği ilk 9 sayısında 5 forma (80 sayfa), 10. sayısından itibaren 6 forma (96 sayfa) olarak yayınlanmıştır. İlk sayısı 20 liraya satılan derginin son sayıda fiyatı kağıt krizi

ve enflasyon sebepleriyle 75 liraya çıkmış; Turgay Fişekçi'nin aktardığına göre ([05.12.2020]) 5000 baskı sayısını büyük oranda korumuş, hatta kısa bir süre 6000 rakamını da görmesine rağmen 12 Eylül'e yaklaşılan dönemde tiraj 3000'e kadar düşmüştür. Derginin faal olduğu bu dönemde kurulan Sanat Emeği Yayınları da 15 kitap basmayı başarmıştır (Bkz. Şekil 5).



İSTEK FİŞİ

İsteğim	% 25 indirimli fiyatı	adet	ücreti
— Güneşin Sofrasında Söylenen Türküler **Nâzım Hikmet** (2. Basım)	75 T.L.		
— Makinaların Türküsü - **Bertolt Brecht** (2. Basım) Tüm şiirlerinden seçmeler-1	60 T.L.		
— Trabzonlu Delikanlı - **Yaşar Miraç** Şiirler	45 T.L.		
— Halk, Sosyalizm, Kültür ve Edebiyat **Asım Bezirci** - Yazılar	55 T.L.		
— Kurdu Öldürmek İçin - **Julio Travieso** Küba gençliğinin savaşımının romanı	70 T.L.		
— Mustafa Suphi Destanı **Ataol Behramoğlu**	55 T.L.		
— Bataklık - **Konstantin Paustovski** Roman	70 T.L.		
— Yarın Bizimdir Yoldaşlar - **Manuel Tiago** Portekiz komünistlerinin parti yaşamı (2. Basım)	150 T.L.		
— Baş Eğmeyenler - **Boris Gorbatov** Roman	75 T.L.		
— En Son Çıkan Şarkılar - **Erdal Alova** Şiirler	30 T.L.		
— Karanlık Zamanlar - **Bertolt Brecht** Tüm Şiirlerinden Seçmeler-2	75 T.L.		
— Bu Toprak Onları Unutmaz **Boris Vasilyev** - Roman	90 T.L		
— Bir Hayat Fabrikası Kuracağız **Nikola Vaptsarov** Şiir, özel dizi	112.50 T.L.		
— Barış ve Gurbet Türküleri Sümeyra ve Batı Berlin İşçi Korosu	225 T.L.		
— Kavga Sesleri - İşçi Marşları Kaseti	225 T.L.		
		Toplam Tutarı:	

İsim: Adres:
Soyadı :

Yukarıda işaretlediğim ürünlerinizi adresime ödemeli olarak istiyorum.

Şekil 5: Sanat Emeği Yayınları

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı,
https://www.tustav.org/[21.12.2020]

Sanat Emeği'nde yayınlanan içerikler, derginin sayılarda kullandığı bölümlendirme ve her 6 sayıda bir oluşturduğu cilt dizinlerindeki isimlendirme de dikkate alınarak 7 başlıkta incelenebilecektir: inceleme, deneme ve bildiriler; söyleşi, anı ve mektuplar; kitap tanıtımları; şiirler ve hikayeler; haberler, olaylar ve yorumlar; kaynakçalar; resim, heykel, desen ve posterler olarak gruplanabilir. Küçük değişiklikler dışında yayın hayatı boyunca sabit bir içerik yapılanmasını takip eden dergi her sayıda o

sayının içeriğini kısaca tanıtan ve güncel toplumsal-politik-kültürel olaylara kısaca değinen imzasız bir baş yazıyla açılmakta, bunu aralarına şiirlerin ve genelde sayı başına bir hikâyenin yerleştirildiği inceleme, deneme ve bildiri türünde yazılar ile söyleşi, anı ve mektuplar takip etmektedir. Sayıların son 20-25 sayfası ise "Olaylar-Yorumlar", "Sanat Kültür Haberleri" gibi başlıklarla aktüel konulara, "Kitaplar" başlığıyla eleştiri ve tanıtım yazılarına ve son birkaç sayfada sayıların İngilizce özetlerine ayrılmıştır.

Her sayısında poster eki bulunan dergide John Heartfield, Orhan Taylan ve Vladimir Tatlin gibi sanatçıların yapıtlarının görselleri ve röprodüksiyonları dahil edilmiştir (Bkz. Şekil 6). Yayınlanan hikayelere sıkça bir sanatçının desenlerinin eşlik ettiği dergide Mehmet Aksoy, Ben Shaan, Alvaro Cunhal, Abidin Dino, Engin Ergönültaş, Francisco Goya, Kate Kollwitz, Gülsüm Karamustafa, Tan Oral, Yusuf Taktak, Orhan Taylan ve Yüksel Arslan gibi isimlerin desen ve resim görsellerine yer vermiştir (Bkz. Şekil 7). Tüm sayılarda işlenen konular dahilinde çeşitli fotoğraflar yer almış; Nazım Hikmet ve Sabahattin Ali gibi sanatçıların yoğun biçimde işlendiği sayılara bu sanatçıların fotoğrafları, söyleşi türü yazılara söyleşen kişilerin ya da söyleştikleri konularla ilgili fotoğraflar eşlik etmiştir (Bkz. Şekil 8). Benzer şekilde 11. sayıdaki *Küba Afişleri ve Afişçilikte Militan Tavır*, 30. sayıdaki *İran Devrimci Afişleri* ve 31. sayıdaki *Barış Afişleri* başlıklı yazılarda farklı afişler, yine 11. Sayıdaki *Çok Satışlı Mizah Dergileri Üstüne* gibi yazılarda çeşitli karikatürler kullanılmıştır (Bkz. Şekil 9).



Şekil 6: John Heartfield Posteri, Sanat Emeği 8. Sayı, Ekim 1978

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]



Şekil 7: Resim, Gülsüm Karamustafa, Sanat Emeği 30. Sayı, Ağustos 1980

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]



Şekil 8: Orhaniye Cezaevi, 1955, Sanat Emeği 2. Sayı, Nisan 1978

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]



Şekil 9: İran'dan Bir Afiş, Sanat Emeği 30. Sayı, Ağustos 1980

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]

Sanat Emeği sayılarının kapaklarında ise derginin tüm sayılarında aynı şablonun kullanıldığı görülür. Sayfanın diyagonal bir şekilde kullanıldığı kapaklarda sayfanın üst kısmında derginin adı ve jeneriği yer alırken, sağ alt köşede sayı numarası ve tarih, orta bölümde de öne çıkan yazı ve yazarların listesi verilmiştir. İlk 6 sayının kapağında herhangi bir görsel bulunmazken, sonraki sayıların tümünde sayı içeriğinde öne çıkan bir konuya dair fotoğraf, montaj, afiş ya da illüstrasyon kullanılmıştır. Tüm sayılarda içerik ve görsel dışında kapaklardaki tek değişiklik kullanılan zemin renginde görülür. Kapakta dergi adının bulunduğu üst taraf ve tarihinin bulunduğu sağ alt köşede siyah arka planın üzerine beyaz harfler kullanılırken; içeriğin, yazarların ve görselin bulunduğu orta kısmın arka plan rengi her sayıda değişiklik göstermektedir. Tüm kapaklara bakıldığında belirli bir rengin baskın olmadığı, küçük ton değişiklikleriyle farklılık yaratıldığı görülmektedir. Kapak düzeni renk, font ve öğelerin yerleşimi açısından, derginin içeriğinde takip ettiği realist ve betimleyici bir çizgiden çok, farklı vesilelerle eleştirdiği modernist akımları andıran, sade, keskin ve dinamik bir dil kurmaktadır. Bu dinamik ve grafik yapısıyla derginin kapak şablonu 1920'lerin başında, Ekim Devrimi'nin hemen ardından Sovyetlerde görülebilecek bir yapıdadır.

Sanat Emeği'nin 31 sayıya yayılan yayın hayatında dergiye toplam 257 yazar ve çizer katkıda bulunmuştur. Bu yazarlardan 141'inin katkıları, tez çalışmasının odaklandığı inceleme, deneme, bildiri, söyleşi, kitap eleştirisi ve yorum kategorisindeki kurmaca olmayan yazılardır. Derginin yazı kurulunda bulunan Ataol Behramoğlu, Asım Bezirci, Barış Pirhasan ve yazı kurulunda adı geçmese dahi sayı içeriklerinin belirlenmesinde emek vermiş olan Turgay Fişekçi, Ali Taygun, Erdal Alova ve Yaşar Miraç gibi yazarlar, aynı zamanda dergide en çok metni yayınlanmış kişiler arasında olmuştur. Ataol Behramoğlu 19, Asım Bezirci 17, Barış Pirhasan 14, Ali Taygun 12, Hasan İzzettin Dinamo ve Turgay Fişekçi de 10'ar metinle, kurmaca olmayan düzyazı kategorisinde en çok içerik üreten yazarlar olmuştur. Bu yazarlardan Dinamo ve Fişekçi kitap incelemeleriyle, Pirhasan ise söyleşi türünde içeriklerle ön plana çıkmıştır. Bunun yanında yine derginin yazı kurulunda bulunan Orhan Taylan, 6 inceleme yazısının yanı sıra 4 desen çalışmasıyla dergiye katkıda bulunmuştur. Yazı kurulunda adı geçen yazarlardan A. Kadir, haftalık kurul toplantılarına katılmamış, dergiye 1 inceleme yazısı ve 6 şiiriyle katkıda bulunmuştur.

12 Eylül ile birlikte yayın hayatının sonuna gelen dergiyle ilgili olarak Turgay Fişekçi ([05.12.2020]) darbenin hemen ardından yaşananları şöyle özetlemiştir:

> "*1980'e gelindiğinde artan terör ortamı dergi çalışmalarını da etkiliyordu. Barış Pirhasan ölüm tehditleri aldığı için gizlenmek zorunda kalmıştı. Derginin malî işleri de dahil hemen bütün işleri tek başıma benim üzerime kalmıştı. Yine de derginin yayını aksamadan sürdü. Son sayı olarak yayımlanan 31. sayısının tarihi Eylül 1980'dir. 12 Eylül günü darbe olup sokağa çıkma yasağı ilan edilmişti. Yasağın sona erdiği günün sabahında derginin Divanyolu, Klodfarer caddesi 38 numara 1. kattaki bürosuna geldiğimde kapının mühürlenmiş olduğunu gördüm.*"

Darbe sonrasında yalnızca dergi kapatılmakla kalmamış, yazarlar ve yazı kurulu üyeleri de tutuklamalar ve yargılamalarla karşılaşmıştır. Fişekçi ([05.12.2020]) o günleri daha sonra şu şekilde aktaracaktır:

> "*Dergi yazı kurulu üyelerinden, o tarihte 63 yaşında olan A. Kadir'in 12 Eylül sabahı evi basıldı. İki ay askerî cezaevinde tutulduktan sonra bırakıldı. Orhan Taylan, Ataol Behramoğlu, Ali Taygun, Barış Derneği yönetim kurulunda oldukları için uzun süre tutuklu olarak yargılandı. Derginin yazı işleri sorumlusu Turgay Fişekçi, Eylül 1978 tarihli 7. sayıda yayımlanan 'Sovyetler Birliği Komünist Partisi Programında Kültür Sorunu' başlıklı yazı nedeniyle 1981'de İstanbul Sıkıyönetim Komutanlığı Askeri Mahkemesi'nce 'komünizmi övme' suçunu işlediği gerekçesiyle 1,5 yıl ağır hapis cezasına çarptırıldı.*"

Bu cezalara ve süren davalara rağmen dergi yazarlarının bir kısmı *Yazko Edebiyat* ve *Bilim ve Sanat* gibi yayınlarda yazmaya devam etseler de, darbenin ülkede ve sol harekette yarattığı kopuşla birlikte Halkın Dostları ile başlayıp Militan ile sürdürülen gelenek Sanat Emeği ile birlikte sona ermiştir. 1970'lerde özellikle sol hareketin gelişimini kendi bünyesinde üreten bu gelenekte, Halkın Dostları on yılın başında

solun umutlu aşırılığını işaret ederken, Sanat Emeği zor şartlar altında kazanılmış vakur ve dayanışmacı tavrı göstermektedir. Sanat Emeği'nin üzerine kurulduğu ilke ve amaçlar darbe ile sona ermiş değildir, ancak Türkiye ve dünyada değişen koşullar, 1980'lerde sol hareketin ve sol prensiplerin etkilediği sanatsal biçimleri çok daha farklı noktalara taşımıştır.

3.3. Sanat Emeği: Sanata Devrimci Bir Yaklaşımın Analizi

Sanat Emeği dergisinin teorik olarak sanata bakışını incelerken beraberinde derginin içinde bulunduğu şartları da hatırlatmak gerekir. Zira yayında olduğu yılların toplumsal, politik olayları ve sınıf mücadelesinin güncel durumu derginin amaçlarını, sanatsal yöntemlerini ve vizyonunu derinden etkilemiştir. 1970'li yıllarda Milliyetçi Cephe hükümetlerine ve aşırı sağ örgütlerin şiddet eylemlerine rağmen ülkedeki işçi sınıfı etkinliğinin yıldan yıla güçlenmesi sol çevreleri bir mücadele ve aciliyet hissiyatı altında düşünmeye ve hareket etmeye yöneltir. Ülke gündeminin artan gerginliği bir taraftan savunma halini kalıcı kılarken, diğer taraftan da baskı ortamına rağmen güçlenen devrimci hareketin baskının kırılması durumundaki muhtemel kazanımlarına dair beklentileri artırmaktadır. Öyle ki Sanat Emeği çıkmaya başladığında, derginin yazarları ve bileşenleri kendilerini hayati bir mücadelenin ortasında, devrim ihtimalinin eşiğinde görmektedir. Ayrıca şu da belirtilmelidir ki, toplumcu kültür insanlarını kendi çatısı altında toplamayı hedefleyerek yola çıkan dergi bu amacında görece başarılı olarak, kısa yayın hayatında dönemin kültürel meslek örgütlerinin temsilcileri de dahil olmak oldukça geniş bir yazar kadrosunu bünyesinde toplayabilmiştir. Her ne kadar derginin bütün bir dönemi temsil etmesi beklenemeyecek olsa da, bu denli geniş ve çeşitli yazar kadrosuna bakarak, dönemin sol yazınına dair dergi merkezinde gelişen anlayışı da okumak mümkündür.

Derginin ve dönemin toplumcu sanatçılarının içinde bulunduğu bu mücadele ve aciliyet psikolojisi, tüm etkinliklerini işçi hareketine katkısı düzeyinde değerlendirmesi ve bu amaca doğrudan katkı sağlamadığını düşündüğü kültürel tartışmaları ikincil olarak görmesi sonucunu doğurmuştur. Bu "sanat toplum içindir" gibi bir anlayışın ortam şartlarından ötürü görmezden gelinemez bir olgu, hayati bir ilke haline gelmesi gibi yorumlanabilir. Dergi yazarlarının pozisyonu, üzerindeki kuramsal etkisi de göz önüne alınarak, 1917 dönemi Rus sanatçılara benzetilebilir: tarihin akışının sonsuza kadar değişme ihtimalinin olduğu şartlarda sanat, o güne kadar

olduğundan çok daha farklı görünecektir. Bu noktanın altını çizmek önemlidir, çünkü dergi zaman zaman sanata dair araçsal bir bakış açısına sahip olduğu kuşkusunu uyandırsa da, kendini tarihin sonunda ve devrimin arifesinde gören bir grup insanın, sanatın önemi ve değerine dair farklı algılara sahip olmaları şaşırtıcı bir durum değildir (Türkali, 1978, 53):

> "*Bugün, insanoğlunun kölelikten kurtulmak için yaptığı savaşın, tarih boyu düşünülürse, sonlarına doğruyuz. [...] Halbuki gerçek sanatçı, her şeyden önce, toplum içindeki vazifesini bilen, tarihi sorumluluğunu kavramış bir inkılâpçı, ileri, üstün, aydın bir toplumun uğruna gözden çıkaramıyacağı hiçbir şeyi olmayan bir insandır. Bu insan, insanoğlunun dâvasına en çok şiirle faydalı olabildiği için şair, en çok romanla faydalı olabildiği için romancı, en çok resimle faydalı olabildiği için ressamdır.*"

Bu tabii ki dergiyi teorik eleştiriden muaf kılmayacaktır. Sanatçı için sanat değiştirilemez bir ifade aracı, varoluşsal bir üretim biçimidir; şair, yazar, ressam olmanın öncelikli işlevi devrime hizmet etmek olsa da günün sonunda hâlâ şiir, roman ve resim medyumlarında üretim yapmaktadır.

Sanat Emeği'nin işçi sınıfıyla kurmaya çalıştığı ilişki bağlamında en doğrudan hamlelerinden biri olan İşçiler Arası Anlatı Yarışması'ndan beklentisi hem derginin sanatı devrime koşma halini, hem de bunu yaparken sanatta beklentisini görmeyi sağlamaktadır. Dergi, yarışmaya katılan "roman, öykü ve anlatıların, değerinin sanatsal üstünlüğünden çok, yaşamdan çıkmasında, kavganın sıcaklığını taşımasında" aradığını özellikle belirterek sanatsal odağını ifade etmekte; ancak sanatsal değeri yaşamın içinden gelmekle ayrı düşünmesi, bu iki fikri barıştıramaması, dergiyi yayın hayatı boyunca takip eden bir boşluğu görünür kılmaktadır (İşçi Arkadaş; Roman-Öykü-Anlatı Yarışmamıza Sen De Katıl..., 1979, 56). Dergi, ileride görüleceği üzere, bu boşluğu biçimci yel değirmenleriyle savaşarak, resmi sosyalizmin 1970'lerin sonuna gelindiğinde çoktan yıpranmış denklemlerine yaslanarak kapatmaya çalışsa da, hiçbir zaman kuramsal bir bütünlüğe ulaşamamıştır. Vedat Türkali (1979, 35) yanlış ideolojiden güzel sanat çıkabileceğini kabul edip, Türkiye'nin 1979'da "yanlış ideolojilere dayanan sanat yapıtlarına tahammülü" olmadığını söylemekte haklı olsa da; ancak bu, sanatsal üretimlerin, ideoloji ile sanat arasındaki ilişkilerin geçerli şekilde kurulmadığı bir düzlemde eleştirilmesini haklı çıkarmayacaktır.

Sanat Emeği'nin kültürü ele alışına dair çelişkilerini anlayabilmek için, kendini üzerine kurmaya çalıştığı kuramsal altyapısına ve olguları incelerken dayandığı ön kabullere bakmak gerekli olacaktır. Ali Taygun'un derginin ilk sayısındaki yazısına göre (1978a, 55) "Ama marksist sanatçı olabilmek için bilimsel sosyalizmin dünya

görüşüyle hayata bakmak, diyalektik maddecilikle 'mücehhez' olmak, araçlanmak zorunludur.". Dergide çok sık tekrarlanan bilimsel sosyalizm ve diyalektik maddecilik gibi kavramlar çoğu zaman herhangi bir açıklamaya gerek duyulmadan, öznel durumla bağlantısı verilmeden, neredeyse kullanıma hazır birer nesne gibi ortaya atılırken, birçok yapıt ve teorinin Marksizmin vülgarize edilmiş bir yorumlamasına feda edilmesi, dergi yazarlarının kendilerini çok sıkı bağlı hissettikleri teorik yöntemlerle aralarındaki sallantılı ilişkiyi önemli kılmaktadır.

Derginin Sorumlu Yönetmeni Turgay Fişekçi'nin 17. sayıdaki kitap eleştirisi bu duruma aydınlatıcı bir örnek oluşturur. İlya Ehrenburg'un *Dipten Gelen Dalga* adlı romanını değerlendiren Fişekçi kitabı şöyle över (1979a, 80): "Ehrenburg romanını öylesine geniş ve evrensel boyutlarda işlemiş ki, kişiler sadece bir sınıfı temsil etmenin ötesinde çeşitli yaşamların da örneği oluyorlar. Sözgelimi Ehrenburg burjuvaları anlatırken tek bir prototip burjuva çizmiyor." Turgay Fişekçi'nin, kitabı övüyor olmasına rağmen, roman karakterlerinde belli sınıf temsiliyetlerini birebir bulamamayı şaşkınlıkla karşılaması Sanat Emeği'ndeki baskın bir bakışı özetlemektedir. Kişiler ne gerçek hayatta, ne de sanat yapıtlarında fikirlerden oluşan idealist sınıf modellerinin içine sığmaz. İnsanlar -gerçek ya da kurmaca- sosyo-ekonomik olarak bağlı bulundukları sınıf karakteristiklerini kendi hayatlarında üretir, performe ederler. Sınıf denilen kavram, insanların dünyaya katılımlarına dair yalnızca maddesel bir dış kabuk, ihtimaller kümesi oluşturabilir; kişiler bu kabuğun içindeki sonsuz kombinasyonlarda kendi varlıklarını özgürce oluşturur. Kâğıt üzerinde oluşturulmuş bir sınıf modelini roman karakterinde birebir bulmak, romanın sosyolojik tanımlamalar üzerinden şematik yapılandırıldığını gösterecektir.

Benzer bir yöntem dergi yazarı Ataman Tangör'de de görülmektedir. Kendisi psikiyatri doktoru olmasına rağmen, özellikle Freudçu psikanaliz üzerine tekrar eden yazılarıyla dergiye kuramsal katkılarda bulunan Tangör, derginin maddeci kategoriler noktasında yaşadığı kafa karışıklığını simgeleyen bir isimdir. Derginin 17. sayısında yazdığı yazıda (Tangör, 1979a, 38) Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* romanı üzerinden Freudçu psikanalizi eleştirirken, kendi sahip olduğu bir küçük burjuva fikriyle metindeki karakterleri eşitlemeye çalışıp, yardımına "idealist Freud'u" koşmaktadır:

> "*Kısa, anlık mutluluklar dışında boş, geleceği güvensiz, sevgisiz, yalnız insanlar yığını. Bu olumsuz özellikler tüm insanlığa mı, yoksa bir sınıfın insanlarına mı özgü? Freudçu idealist felsefe anlayışına göre uygarlık insanlığın düşmanı olup; uygarlık geliştiği ölçüde insan*

> *yalnızlığa, sevgisizliğe ve de mutsuzluğa itilir. Yani bu özellikler tüm insanlığın kaderidir. Maddeci tarih anlayışından yoksun bu görüş tüm insanlığın kaderidir. Maddeci tarih anlayışından yoksun bu görüş tüm insanlığı 'evrensel ruh hastalığı' (nevroz)na mahkûm ettiği gibi, aynı zamanda bu olgunun insanlığın üretkenlikten kopmuş, yok olmak zorundaki ufak bir kitlesine, yani küçük burjuva'ya ve kısmen de burjuvaya ait olduğunu görmek istemez. Çünkü olaya bu biçimde bakmak kendi varlığının yadsınması anlamını taşıyacaktır.*"

Freud psikanalizine yönelik bireysellik ya da idealizm yorumları dar ve statik bir tarihsel materyalist bakış açısının göstergeleridir. İnsanın bir özne olarak gelişimine dair iç görü sunan Freud psikanalizi bilinçdışının kolektif oluşumunu da göz önüne alır ve Freud'un özellikle geç çalışmaları teorisinin toplumsal kullanımını içerirken, materyalist tabanlı bir tarih okumasını kendi içinde dışlamaz (Eagleton, 2014, 172-173):

> "*Sol kanattan halen duyulan bir eleştiri ise Freud'un bireyci olması, yani toplumsal ve tarihsel neden ve açıklamaların yerine 'kişisel' psikolojik neden ve açıklamaları koymasıdır. Bu suçlama da Freudcu kuramı fena halde yanlış anlaşılmasından kaynaklanır. Tamam, toplumsal ve tarihsel etkenlerin bilinçdışı ile nasıl ilişkiye girdiğiyle ilgili gerçek bir sorun vardır; ama Freud'un eseri, insan bireyinin gelişmesini toplumsal ve tarihsel açıdan incelememize imkân sağlamaktadır. Aslına bakılacak olursa Freud insan öznesinin oluşumuna dair materyalist bir kuram üretmiştir.*"

Burada niyet elbette psikanaliz savunusuna girişmek değildir; anlaşılmaya çalışılan, Sanat Emeği'nin teorik birikimini üzerine kurduğu temellerin zayıf olan noktalarıdır. Tangör'ün dergideki yazıları, derginin katılaştırdığı bir teorik gövdeyi farklı düşünme şekillerinin -o gövdeyle çatışmıyor olsa bile- üzerine kapatması ve her kilidi tek ve uzlaşmaz bir anahtarla açmaya çalışmasının tipik örneklerini oluşturmaktadır. Bu tavır salt kuramsal metinlerde izole edilebilir sorunlar yaratır gibi görünse de, oluşturduğu sorunlu birikim kültürel materyallerin yorumlanmasına geldiğinde çığ gibi büyüyüp temel algılama hatalarına sebep olmaktadır.

Derginin sosyalist gerçekçilikle ilgili görüşlerinin tartışılacağı bölümde de görülecek olan sorunlarının temelinde bu vülgerleştirilmiş Marksist kavramlar kümesi yatmaktadır. Kavramların kendisinin muğlak ve lekelenmiş olması, uygulandığı olguları da bozma tehlikesine sahiptir. Tangör'ün *'Yüzyüze', Bergman ve Freud* başlıklı yazısında (1979b, 17), kendi idealize edilmiş küçük burjuva ve psikanaliz kavram setlerini filmin kendisine empoze etmesi, filmin içinden çıktığı toplumu ifade etmesini dahi sorunlu bulmasına sebep olmaktadır:

> "*İsveç; batının özgür refah toplumu; özgür, ancak özgürlüğü oranında da hasta bir toplum; bunalımlı, sıkıntılı, yalnız insanlar, eşcinseller, cinsel sapıklar, alkol ve uyuşturucu ilaçlardan yardım uman çaresiz aydınlar vs. vs... Bergman bu hasta toplumu ve onun hasta insanını 'Yüzyüze'de çok iyi gözler önüne serer. Ancak bu 'hastalığın' nedenine inme ve çözüm getirme konusunda Freud'un idealist mantığına yapışır kalır.*"

Eleştiriye hazır getirilen kısa yollar, farklı ifade şekillerinin ve var olma biçimlerinin aynı kategorilere atılmasına sebep olmaktadır. Burada eşcinselliğin ve cinsel sapıklığın kapitalizmin zararları olarak yan yana kullanılması buna örnek oluşturan talihsiz bir ifade olarak kalmıştır. Tangör'ün Ingmar Bergman ve Adalet Ağaoğlu üzerine yorumları, Sanat Emeği'nin birçok yazarı için -ve hatta döneminin pek çok sosyalist aydını için- bariz bir şekilde toplumcu olmayan kültürel üretimlere karşı yaklaşımın taslağını oluşturmakta ve Frederic Jameson'ın Altona Mahpusları üzerine yaptığı düzeltme (2013, 188), tüm bu yorumlar için de geçerlilik kazanmaktadır:

> "*Böylece Valery'yi bir küçük burjuva olarak gören […] vülger Marksist çözümleme, gerçekte kılık değiştirmiş bir idealizm olduğundan, kabul edilemez. Valery'nin somut yapıtı, böyle bir çözümlemede, soyut bir fikre birleştirilmekte ve ona dönüştürülmektedir. Yani, küçük burjuva kavramına, gerçekte bu düşünce tarzının çağdaşı olan Alman Geisttesgeschichte'sindeki herhangi bir şey kadar Platoncu ve hiç eskimeyen bir kavramla.*"

Jameson'ı farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse, tikel ve özgün nesnelerden hareket etmek yerine idealize modellerden başlayan eleştiri, nesnenin gerçekten anlaşılmasını olanak dışı kılarken, modelin kendisini de muğlaklaştırmaktadır.

Bütün 20. yüzyıl boyunca kullanımlarıyla ağırlaşmış kavramlar, Sanat Emeği'nde de açıklanmadan, özgül durumlar üzerinden değerlendirilmeden tekrar tekrar kullanılmasıyla, açıklayıcı olmaktan ziyade muğlaklaştırıcı etkiler kazanmaktadır. Maddi üretim ilişkilerinin tarihin akışındaki belirleyiciliği diğer tüm ilişki şekillerini gölgelerken, diyalektik süreç karşılıklı etkileşimin yeni olasılıklar oluşturmasından ziyade basit bir neden sonuç ilişkisine indirgenmektedir. Dilin özne oluşumundaki önemine getirilen itiraz "Oysa; tarihsel-diyalektik materyalizm, insanı hayvansal özünden ayıran şeyin temelde, emek-üretim ilişkisinin olduğunu açıkça ortaya koyar." şeklinde ifade bulduğunda, üretim ilişkilerinin gelişimiyle insanın dil kullanımı arasındaki karşılıklı ilişkinin tüm nüansları ezilmekte, "tarihsel-diyalektik materyalizm" maddi üretimi vurgulayan herhangi bir argümanı temize çıkarabilen bir birime dönüştürülmektedir (Tangör, 1980, 17).

Öznel durumlarda değerlendirilmeden hazır kullanıldığında içine girdiği argümanı bayağılaştıran bir başka Marksist kavram çifti de altyapı – üstyapı olmuştur. Karl Marx'ın Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı metninin önsözünde (1993, 25), insanların toplumsal varlığını belirleyenin düşünceleri değil, düşüncelerini belirleyenin toplumsal varlıkları olduğunu belirtmek için; düşünsel, manevi, siyasi, dini vb. kurumların oluşturduğu üstyapının, üretim ilişkilerinin belirlediği ve sınıflı toplum yapısının temelini oluşturan altyapı üzerinde yükseldiği şeklinde kullandığı

altyapı üstyapı kavramları, ekonomik ilişkileri diğer tüm alanlardan, kültür sanattan, tarihten, felsefeden önemli görmenin payandası haline gelmiştir. Bu kavramların kullanımının maksadını aştığını Friedrich Engels (1996, 101) kendi zamanında dahi fark etmiştir:

> "*Materyalist tarih anlayışına göre, tarihte en sonu belirleyici öge, gerçek hayatın üretimi ve yeniden üretimidir. Ne Marx ne de ben bundan fazlasını hiçbir zaman öne sürmedik. Böyle olunca, eğer birisi, ekonomik etmenin biricik belirleyici öge olduğunu söyleyerek sorunu çarpıtırsa, bu önermeyi, anlamsız, soyut ve budalaca bir ifadeye dönüştürmüş olur*."

Görüldüğü üzere altyapı – üstyapı kavramları, birinin ötekini salt belirlediği bir nedenselliği değil, diyalektik bir ilişkinin kutuplarını oluşturmaktadır.

Buna rağmen kavramlar -bazen Engels'in sözleri girizgâh yapılarak- her kapıyı açması beklenen bir anahtara dönüşerek zaman içinde tanınmaz hale gelmiştir. Çoğu zaman neyi ifade etmesi gerektiği açıklanmadan ortaya atılan kavram çifti incelenen konuya anlamlı bir katkı yapmadan Marksizm sinyali gibi işlev görmüş, prefabrik görüşlerin paketlenmesinde kullanılmıştır. Sanat Emeği yayın kurulu üyesi ve tecrübeli edebiyat eleştirmeni Asım Bezirci *Yeni Türk Şiirinde Solun Tarihçesi* başlıklı yazısına (1978, 16-17) "Aşağı yukarı yüzyıldır biliniyor: Toplumun ideolojik üst yapısı ekonomik alt yapısına dayanır." şeklinde başlarken, metin boyunca bu başlangıca uygun düşecek somut bir çıkarımda bulunmamakta, bunun yerine bir mantık sıçramasıyla "burjuva edebiyatının genellikle gerici ve aldatıcı, proleter edebiyatının ise ilerici ve gerçekçi olmak zorunda kalacağı anlaşılır." sonucuna varmaktadır. Burada öncül argümanın da (üstyapının altyapıya dayanması) varılan sonucun da (proleter edebiyatının ilerici olma zorunluluğu) doğru olması, ikisi arasında herhangi bir dolaylamanın yapılmamasını, materyalist bir klişenin varılmak istenen sonuca desteğe koşulmasını mazur göstermeyecektir. Daha tehlikeli olanı ise varılan sonucun doğru olmamasıdır, ki yukarıdaki bunun örneğidir: işçi edebiyatı ilerici olmak zorunda değildir, işçi sınıfının kendisinin ilerici olmasının dahi bir zorunluluk olmadığı gibi; sınıf mücadelesinde işçi sınıfı tarafından ya da onun adına üretilen edebiyatın, yani ideolojinin, üretim ilişkilerini daha ileri bir seviyeye taşımasına katkısı olması ön şartı onu ilerici yapmaktadır. Bu da kendi içinde altyapının üstyapıyı doğrudan belirlemediği bir duruma örnek oluşturmaktadır.

Sanat Emeği'nde altyapı - üstyapı kavram setinin kendinden menkul kullanımına bir diğer örnek de dil konusu üzerinden görülmektedir. Yaşar Çolakoğlu ve R. Tınmaz'ın birbirinden bir yıl arayla yayınlanan iki yazısı *Dil ve Türk Dil Kurumu Üzerine* ve *Dil*

Politikası (Çolakoğlu, 1978, 67; Tınmaz, 1979, 91), birbirine çok benzer terimlerle dilin altyapı unsuru mu üstyapı unsuru mu olduğuna dair görüş bildirme gereği duyarak, Stalin dönemi Sovyetlerinden ithal edilen tabirlerle bu görüşleri "sağ sapma" ve "sol sapma" olarak değerlendirmektedir. Yazıların ikisi de ulusal dil politikası üzerine önemli bilgi ve öneriler içeriyor olsa da, içeriklerinin büyük çoğunluğunu etkilemeyen bir meseleyi, neredeyse birbiriyle aynı şekilde, Stalin'den alınan tabirlerle etiketleyerek dahil etmeleri dikkat çekicidir. Bu, hem kavramların hazır nesneler gibi, değişim değerleri dolayısıyla kullanımına, hem de Sanat Emeği'nin yaşadığı kavram kargaşasını resmi sosyalizme olan entelektüel bağlılığına borçlu olmasına örnek oluşturmaktadır.

Derginin tamamına yansımasa da devamlı yazarlarının büyük çoğunluğunda görülen bu entelektüel kısa yollar sanatın, tarihin ve toplumun tartışmalı yorumlamalarına yol açmaktadır. 26. Sayıda heykeltıraş Mehmet Aksoy'un çalışmalarından bahseden bir yazı şöyle sonlandırılmaktadır (Tuncer, 1980, 73):

> "*Bu nedenle bu yazıda Mehmet Aksoy'un heykelleri karşısında gördüklerimi, duyduklarımı ve düşündüklerimi yazın dilinin olanaklarıyla ve becerebildiğim kadar aktarmaya çalıştım. İzleyici ile yapıt arasına izinsiz girmem hoş görülsün. Bu sevimsiz konumumun sorumlusu ben değil, toplumdaki görsel duyarlılığı ve bilinci dumura uğratan bu insana düşman düzenin sorumlularıdır.*"

Eleştirmenin ya da sanat yazarının doğal işini yapıtla izleyici arasına girmek olarak gören bu cümlelerin bir kültür sanat yayınında bulunması, varılmak istenen düzen eleştirisinin geçerliliğini sorgulatmaktadır. Eğer öne sürülen devrimle birlikte izleyicilerin sanatsal üretimleri anlayabilecek seviyeye ulaşacağı ve eleştirinin işlevinin biteceği ise, bu kadar dar bir eleştiri tanımı -izleyiciye yapıtı anlatmak olarak sanat eleştirisi- yer aldığı derginin misyonunu da tartışmalı kılmaktadır.

1970'li yılların toplumcu yazarlarında sık görülen bir alışkanlık, sanatsal alanların kendine özgü dil ve araçlarına yeterince önem atfedilmemesi gibi görünmektedir. Buna göre bir üstyapı unsuru olarak görülen kültür sanatın, ekonomik altyapıdan doğrudan etkilendiği varsayıldığından, onun özgül niteliklerinin varlığı ve etkisi görmezden gelinebilmektedir. Eleştiri örneğinden devam edilecek olursa; eleştirinin görevi sanatçı ile sanatsever arasında ekonomik altyapı tarafından engellenmiş iletişimi kurmak olarak adlandırıldığında, bu disipline kendi kuralları ve niteliklerine sahip olduğu özerk bir alan tanınmamış olur. Nihayetinde sınıfsallık disiplinin kendi alfabesinde değil, ekonomik altyapının ifadeleriyle sağlandığında eleştiri -ya da başka

örneklerde sanatın kendisi- üretim olmaktan çıkar, sadece bir kolaylaştırıcıya indirgenmiş olur. Terry Eagleton bu ayrımı netleştirmektedir (2018, 196):

> "*Elbette sanatta da bir sınıf ölçütümüz vardır, ama bu sınıf ölçütü sanatsal olarak, yani ölçütümüzü uyguladığımız yaratıcılık alanının hali özgül nitelikleriyle uyumlu biçimde yansıtılmalıdır. Mayakovski o güçlü Onüç Havari'sini siyasal olarak en tutkulu gününde, yavan diye nitelenebilecek 150 Milyon'u ise proleter bakış açısından üretmiştir.*"

Sanat gibi ideolojik alanlar bu şekilde tek taraflı bir etkileşimin alıcısı durumunda görüldüğünde tüm varlıkları üretim ilişkilerini yansıtma işlevine indirilmektedir.

Sanat Emeği'nde bu konuda çelişkili ifadeler, bazen aynı yazının içinde bile görülebilmektedir. 20. Sayıdaki Avnez Zis'in (1979, 66) *Marksçi Leninci Estetiğin Konusu* başlıklı çevirisi sanatsal alanların özerk konumlarını tanıyan bir şekilde yorumlamayla başlayıp, birkaç sayfa ardından sanatçılara izlenmesi gereken tarifler veren bir havaya bürünmektedir:

> "*Estetiğin ilkeleri nesnel yasaları yansıtırlar. Bunların dışına çıkılmak sanatçıyı doğadan, hayatın can alıcı görevlerinden uzaklaştırır. Bu noktadan varılacak sonuç ta, estetiğin salt kendi alanı içine giren maddenin konusuna bir açıklık kazandırmakla kalmadığı; aynı zamanda nesnesini bilinçli ve etkin bir biçimde etkilediği olacaktır. Markscı-Leninci estetik, sanatsal uygulamaya ideolojik ve estetik kıstaslar sağlar.*"

Sanat yazını -bu alıntıda görüldüğü üzere- yapıtı incelemekten, sanatın kendine özgü çatışmalarını değerlendirmekten yapıtın önüne geçmeye, sanatçılara tarif ve direktifler vermeye geçtiğinde hem sanatın hem de bir yazın alanı olarak kendinin bağımsızlığını feda etmiş olur. Ancak Hüseyin Ferhad (1979, 35) derginin 16. sayısında tam da bunun aksini -Ernst Fischer alıntısıyla- savunmaktadır:

> "*Her şeyden önce, 'uyumlu bir toplumun ve ilerlemeyi engellemeyen bir sınıfın sanatçısı kendine birtakım ilkelerin önerilmesini yaratma özgürlüğünün kısıtlanması saymaz'... Sosyalist gerçekçi bakış açısıyla insan-doğa ikilemini çözümlerken; natüralizmi dıştalayan, eklektizm üzerine kurulu olmasına karşın, biçimsel olarak doğru olan Fischer'in bu yaklaşımının altını çizmek gerekir. Çünkü, bir sosyalist gerçekçi sanatçı ya da sanat gözlemcisi, genelde kimi ilkelere uysa bile, özelde, ortaya koyacağı ürün yine özgül ve başlıbaşınadır.*"

Fischer'ın cümlesi, en azından burada alıntılandığı haliyle, ilerlemeyi engellemeyen bir sınıfın kendi sanatçısına neden ilke önermesi gerekeceğine dair bir bilgi vermemekte, ancak Hüseyin Ferhad'ın sanatçının özgürlüğüne kâfi gördüğü tekilliği yalnızca sosyalist geçekçi sanatçılara tanıması dile getirilen bağımsızlık sorununun ciddiyetini göstermektedir. Marksist yazarların sanatı, eleştiriyi ve kuramı sınıf mücadelesinin bir parçası olarak görmesi son derece doğaldır, Asım Bezirci *Marksçı Eleştiri* başlıklı yazısında (1980a, 44) bunu haklı olarak dile getirir:

> "*Burjuva eleştirisi ya açıktan açığa kapitalist sınıfın savunmasını üstlenir ya da, çoğunlukla, eser ile yazarını çağma ve çevresine bağlamayarak onları güya ekonomik, politik, ideolojik sınıf savaşımının dışında tutmaya/göstermeye çalışır. Marksçı eleştiri ise bunun tersini yapmayı*

> *amaçlar: Her eserin ve yazarının; sınıfsal kavgaların çok uzağındaymış gibi göründükleri anda bile, son çözümlemede ancak bu kavgalarla açıklanabileceğini ortaya koyar; çeşitli düşüncelerin, duyguların, inançların bu kavgaların ideolojik anlatımları olduklarını ve onların evrimini bu kavgaların belirlediğini gösterir.*"

Ancak bu belirlemeyi basitleştirilmiş sosyolojik yorumlar üzerinden göstermek, sanatı bir üretim alanı değil, maddi üretim ilişkilerinin sanal kopyaları olarak değerlendirmek, başlığa taşınan Marksist ilkelerin üzerine inşa edildiği temelleri sarsmak anlamına gelmektedir.

Dergide bu tavır özellikle "burjuva sanatı" olarak nitelendirilen, genellikle modernist akımlar ve sonrasını kapsayan sanatsal ifadelere karşı görülmektedir. Dergi çevresi tarafından gerçekçilik sanat tarihinin sonu, ulaşabileceği en ileri nokta olarak görüldüğü için, bunun dışında kalan tüm biçimler gerici olmakla suçlanma potansiyeline sahiptir. Bu akımların neredeyse hiçbirine dair detaylı, somut bir inceleme sunulmadığı için, okuyucu onların küçük burjuva sanatı, emperyalizmin kültür alanındaki ifadeleri, gerçekçiliğe karşı kapitalist dünyanın oluşturduğu silahlar gibi muğlak, skolastik açıklamalarla yetinmek durumunda kalmaktadır. Modernist sanatların gerçekçiliğe göre daha düşük ifade biçimleri olduğu elbette ilk kez Sanat Emeği'nde dile getirilmiş değildir. György Lukács'ın bu konuda Theodor Adorno ve Bertolt Brecht ile tartışmaları, estetik kuramı üzerine öncü metinler haline gelmiştir. Ancak Sanat Emeği kendi ilhamını bu metinlerden değil -zira bu metinler 1980'lere kadar Türkçeye çevrilmemiştir- yine Stalin dönemi Sovyetler Birliği'nde kültürel üretimin temelini şekillendiren ve sosyalist gerçekçiliği kurumsallaştıran Andrey Jdanov'dan almış görünmektedir. Bu yüzden gerçekçiliğin diğer modern akımlardan üstünlüğü somut örneklerden değil, resmi bir dille kurulan muğlak genellemelerden çıkarılmaktadır.

29. Sayıda Salvador Dali'nin bir sergisi üzerine L. Tokarev (1980, 54) tarafından hasmane bir dille yazılan inceleme buna sarih bir örnek oluşturmaktadır. Sanatçının kendisi ve gerçeküstücülüğe dair çeşitli yargılarda bulunulmasına rağmen, sunulan sebepler sanatçının kendi ifadeleri ve gerçeküstücülüğe dair klişelerden öteye gitmemektedir:

> "*Dali 1927 yılında ilk kez Paris'e gelir ve burada o sıralarda sanatta modanın son çığlığı olan gerçeküstücülüğü keşfeder. Gerçeküstücülüğün ana estetik programı sağduyuya karşı nefret ve sanatı bilinçaltı güçlerine, denetlenmez bir düş gücüne, 'mutlak' özgür bir çağrışımlar oyununa indirgemektir.*"

Gerçeküstücülüğün çok sayıda popüler bildirisinden daha basitleştirilmiş olan buna benzer yorumlar görüldüğü üzere akımın ortaya çıktığı döneme, içinde bulunduğu

toplumda cevap olduğu fenomenlere, yapıtların ürettiği ideolojiye dair, yani materyalist bir eleştiriden beklenecek hiçbir çıkarımda bulunmamaktadır. Aynı durum Dali'nin kendisi için de geçerlidir. Dali'nin çeşitli beyanları üzerinden ne kadar gerici bir sanatçı olduğu çıkarımında bulunulurken, sanat yazınının öncelikli meşguliyeti es geçilerek, ürettiği işlere dair hiçbir şey söylenmemektedir. Bu durumda varılan sonucun bilimsel bir argümandan çok kişisel bir dileğe dönüşmesi şaşırtıcı değildir (Tokarev, 1980, 57): "Ama Salvador Dali'nin 'paranoidal' sanatının geleceği olmadığını, bu sanatın kendisini doğuran toplumla birlikte öleceğini söylemek için kâhin olmaya gerek yoktur." Sanatlar onları doğuran toplumların tarihin belirli noktasında sahip olduğu maddi ve zihinsel araçlar ile üretildiği için gerçekten de toplumlarla birlikte tarihe karışabilir. Örneğin Antik Yunan'ın özgül toplumsal koşulları modern çağda tekrarlanamayacağı için, o koşulların sunduğu sanatsal araçları kullanan Yunan tragedyası da aynı şekilde tekrarlanmayacaktır. Ancak bu, tragedyanın bugün hala sanatları etkilemesini engellememektedir; hem de onu üreten sanatçıların iyi ya da kötü, ilerici ya da gerici insanlar olmalarından bağımsız olarak. Dolayısıyla gerçeküstücülüğün içinde bulunduğu toplumla birlikte öleceği, sebebini kendi içinde taşıyan bir argüman olduğu gibi, sanatların toplumsallığını da yadırgamaktadır.

Buna karşılık sanat yapıtlarının kendi araçlarıyla ürettikleri ifade ve ideolojilerden yola çıkan yorumlar, yapıtın kendisine ve toplumsallığına dair daha derin ve nüanslı çıkarımları mümkün kılmaktadır. Orhan İyiler'in derginin 5. sayısındaki *Antik Çağın İlk Büyük Diyalektik Gerçekçisi Aiskhulos* başlıklı yazısı, Aiskhulos'un "diyalektik gerçekçiliğine" dair ikna edici bir çerçeve oluşturamasa da, anlatı, üretim biçimleri ve çağın toplumsallığına dair daha sağlıklı bir temel oluşturmaktadır. Antik Yunan sanatının toplumcu aydınlar tarafından sahiplenilmesi, burjuva hümanizmine bırakılmamasını savunan yazı, bunu, yapıtların kendi dönemindeki egemen toplumsallığın sürdürülmesi doğrultusundaki araçsal işlevine rağmen, kültür tarihinin genelindeki rolüne dayanarak savunmaktadır (İyiler, 1978, 11). Nihayetinde materyalist eleştiri, toplumcu ya da ilerici olmayan sanatçıları ayıplayan değil, yapıt yoluyla üretilen ideolojinin işlevini, sınıfsal çelişkilerini, yerine geçtiği gerçek bilgide gizlediği noktaları ortaya çıkaran eleştiridir (Troçki, 1976, 157'den aktaran Oktay, 1980, 29):

> "*Marksizm, bilimsel araştırmanın düzleminde kalarak (..) bir şairi dışa vurduğu düşünceler ve duygular yüzünden 'suçlamaya' kalkmaz, ama çok daha derin bir anlam taşıyan sorular ortaya*

> *atar, bütün özgüllüğü içinde belli bir sanat yapıtının hangi duygular düzenine ait olduğunu sorar. Bu düşünce ve duyguların toplumsal koşullarının neler olduğunu sorar. Bunların, bir toplumun ve sınıfın gelişiminde tuttuğu yeri araştırır.*"

Materyalist eleştiri sanatın toplumsal algılanışında bir değişime işaret ediyorsa işte burada, metnin ideolojik işlevinin kendi araçları üzerinden ortaya çıkarılmasında yatar, burjuva ya da toplumcu olarak etiketlendirilmesinde değil.

Sanat Emeği'nde Marksist estetik kuramına dair daha detaylı ve toplu bir metin 29. sayıda Aziz Çalışlar'ın kaleminden yazılmıştır. *Marx-Engels-Lenin: Sanat ve Edebiyat* başlıklı metinde Çalışlar, sanatın ideolojiyi, ideolojinin de sınıfsal durumu yansıttığını düşünen, daha ortodoks bir yorumlama üzerinden ilerlemektedir. Dergide bu çizgiyi takip eden yazarların değinmediği bağlantıları kurduğu söylenebilecek bu metne göre Marksist yorumlamanın diğer okullardan farkı, sanatı maddeci bir temelde, toplumsal dönüşüme bağlı bir şekilde açıklamasıdır (Çalışlar, 1980, 60):

> "*Sanatı fiili gerçeklikten ve insanın toplumsal varoluşundan ayıran marksizm-öncesi estetik için sanatın kökeni ve gelişmesi, kavranılmaz şeyler olarak kalmıştır. Oysa, Marx ve Engels'e göre, salt kendi iç yasalarından yola çıkarak sanat ve edebiyatı anlamak kesinlikle olanaksızdır. Böyle bir şey, ancak üretim ilişkileriyle üretici güçler arasındaki karşılıklı karmaşık ilişkilerin belirleyiciliğinde toplumun bir bütün olarak çözümlenişi sonucu anlaşılabilirdi; bir başka deyişle, sanat bir toplumsal bilinç biçimiydi, toplumsal varlıkça koşullu olduğu sürece de sanatın gelişmesi ve nedenleri, insanın toplumsal varoluşunda aranabilirdi ancak. [...] Demek, bir zihinsel üretim biçimi olarak sanat da hem maddi alt yapıyla bağımlıdır, hem de onun üzerinde yükselen ideolojinin yansıma biçimlerinden biridir.*"

Çalışlar'ın metni her ne kadar benzerlerine göre entelektüel açıdan çok daha yüklü ve argümanlarını sebepleriyle birlikte açıklıyor olsa da, özerk bir alan olarak sanata bıraktığı eylemlilik oldukça dar görünmektedir. Sanatın "kendi iç yasalarının" onu açıklamaya yeterli görülmemesinin sebebi, bu yasaların "üretici güçler arasındaki karşılıklı karmaşık ilişkilerden" izole anlaşılmasında yatmaktadır; başka bir deyişle, sanat ile üretici güçler arasındaki bağlantıyı kurmak adına, onun yasalarının aynı güçlerle halihazırda sahip olduğu bağlantılar silinmektedir. Bu durum maddi üretim ile sanat arasındaki ideoloji üzerinden ilerleyen karmaşık bağlantıyı, birinin diğerine dikte ettiği basit bir sürece dönüştürürken aradaki tüm nüansları kaybetme riskini taşımaktadır. Ardından bu basitleştirilmiş yöntem yorumlamadan ziyade tarife dönüştürüldüğünde de -ki Çalışlar'ın yazısında böyle bir girişim söz konusu olmasa da, daha önce gösterildiği gibi, Sanat Emeği'nin çeşitli yazarlarında sıkça görülmektedir- sanatçının ellerini bağlayan bir niteliğe bürünür.

Sanatın toplumdaki konumu ve işlevine dair toplumcu yazarların farklılaşan görüşlerinin temeli, maddi üretim – ideoloji – sanat arasındaki ilişkilerin doğasına dair kavrayışta yatmaktadır. Sanat Emeği'nin Aziz Çalışlar, Asım Bezirci, Demirtaş

Ceyhun gibi yazarları bu ilişkileri daha doğrudan, birbirinin yansıması şeklinde görürken, Ahmet Oktay (1980b, 26) bunu bir üretim ilişkisi olarak görür:

> "*Yazınsal üretim hem en genel anlamda ideolojinin içinde gerçekleştirildiğinden, hem de doğrudan doğruya ideoloji ürettiğinden son kertede sınıf mücadelesinin en özgül düzeylerinden birini oluşturur. [...] Genel anlamda sanat, özel anlamda yazın işçi sınıfına dünyanın ve kendisinin durumuna dışardan bakma olanağını verir, o durum üzerinde durup düşünmesini sağlar. Buysa, marksist bir yazara yazın'ın ideolojik işlevinin daha bilinçli biçimde gerçekleştirilmesi yolunda bir görev yükler.*"

Burada önemli olan ve Ahmet Oktay'ı diğer Sanat Emeği yazarlarından ayıran nokta, Oktay'ın sanat yapıtını ideolojiyi yansıtan bir birim olarak değil, hem ideoloji dahilinde üretilen, hem de kendisi bizzat ideoloji üreten bir yapı olarak anlamasıdır.

Bireyin maddi üretim sürecinin içinde bulunduğu konum, tarihe katılmanın kendine has bir şeklini sunar, bu katılım şekli -ki ona ideoloji de denmektedir- karşılığında bireyin zihni üretimlerinin araçlarını şekillendirir; sanatçının örneğinde bu yapıtın üretimidir. Bu şekilde bakıldığında maddi üretim ile bireyin zihinsel üretimi arasında kopmayan bir bağ varken, bu bağ sanıldığı kadar doğrudan ve tek yönlü değildir. Terry Eagleton (2018, 93) ideoloji ile yapıt arasındaki karşılıklı üretimin, onları oluşturan hammaddeler düzeyinde olduğunu düşünür:

> "*Bir ideolojinin kategorileri metnin dolaysız hammaddelerini oluşturan bir dizi ideolojik anlam üretir; bu anlamlar ideolojik kategorilerin somut bir 'üretimi' olarak görülebilir. Metnin incelenmesi, bu tür kategorilerin üretiminin incelenmesidir - ideolojik üretimin karesinin analizidir.*"

Sanata sınıfsallığını veren de işte ideoloji ve yapıtın birbirine girdi sağladığı bu geri bildirim döngüsüdür ve bu süreci diyalektik kılan da budur.

İdeoloji – sanat sürecine dair görüş ayrılığı, Sanat Emeği'nde sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkinin algılanmasına dair bir gerilim oluşturur. Sosyalist gerçekçi – Jdanov çizgisinde olan yazarlar ideolojiyi yanlış bilinç, düzeltilmesi gereken algılar bütünü olarak algıladıklarından, sanatçıya izleyiciye gerçeği gösterme, bilincini doğrultma görevi biçer. Buna göre işçi sınıfı, içinde bulunduğu sömürüyü fark edip ayaklanmaması için, burjuvazi tarafından kaderini kabulleneceği şekilde yanlış bilinçle donatılmıştır ve aydının görevi bu bilincin yanlışlığını göstermek, onun arkasındaki gerçekliğe inandırmaktır. Sosyalist gerçekçiliğin temelinin buna dayandığı söylenebilir, kapitalist sahteliğin ifşa edilmesi. Bu yaklaşım sanatçı ile algılayıcı arasında eşit olmayan bir seviyeyi varsayar; sanatçı, bireyi yanlış bilinçten kurtaracak araçlara sahiptir. Yapıtı algılayan tarafı pasif bir konuma çeken bu anlayış, aynı zamanda hem sanatçı hem de izleyici üzerinde bir baskı kurar. Asım Bezirci

(1980b, 38) halk ile ilişki kuran sanatçıyı tanımlarken, halkı idare eden bir yöneticiyi betimler gibi görünmektedir:

> "*Halktan öğreneceklerimiz belki çoğunlukla dağınık, tutarsız, sistemsiz olacaktır. Öyle de olsa, onları öğrenmek, ayıklamak, düzeltmek, geliştirmek, birleştirmek, genelleştirmek, kısacası 'sistemleştirmek' zorundayız. Yani onlardan yararlanarak, onları aşarak yeni, ileri, doğru, güzel birleşimler (sentezler) kurmak... Bunu yaparken halkın durumunu (şartlarını, ihtiyaçlarım, olanaklarını) göz önünde tutmak... Halkın kavrayamayacağı, kaldıramayacağı, kullanamayacağı önerilerden kaçınmak... Gerçeklikten ayrılmamak...*"

Bu bakış açısından sanatçı sanatsal ifadeden dolayımlanmayan didaktik bir görevle kuşatılmakta, izleyicinin ise tüm toplumsal yaşamının sonucu olan dünyayı idrak etme şekilleri ders verilerek değiştirilmeye çalışılmaktadır. Nihayetinde iki taraf da sanattan ziyade ajit-prop'la muhatap olacaktır.

Ahmet Oktay (1980b, 27-28) bu yaklaşımı "telkin-inandırma" olarak adlandırıp karşısına Brecht'in yöntemini koyar: "Bilincin 'telkin-inandırma' yoluyla değil ancak 'Kavrama-anlama' yoluyla dönüştürülebileceğine inandığından, telkin yoluyla bastırılan eğilimin bilinçaltında yaşamaya devam edebileceğini gördüğünden 'devrimci romantizme' daima uzak durmuştur Brecht.". Sosyalist gerçekçilikle birlikte ön plana gelmiş olan devrimci romantizm kavramı, yanlış bilinç çevresinde oluşan sanatçı – izleyici ilişkisinin temelini oluşturmaktadır. Sanatçı bilinçlendirme noktasında, algılayıcı da bu bilinçlenmeyle işçi sınıfının mücadelesine katılma noktasında devrimci romantizmle tanımlanır. Sosyalist gerçekçiliğin cesur, kahraman, ümitli işçi karakterlerinin içine üflenen devrimci romantizm, Oktay'a göre (1980b, 28) yarardan çok zarara neden olmuştur:

> "*İşçi sınıfını bilinçlendirmek amacıyla yazınsal üretime doğrudan siyasal bir işlev yüklemeyi isteyen Gorki, terimi ilk kullandığında ne yazık ki ona doğru dürüst bir kuramsal taban oluşturamamış, bu bulanıklık Sovyetlerde ipe sapa gelmez binlerce kitap yazılmasına yol açmıştır. Böylece 'işçi sınıfı yazını' deyince de akla Marksizmin ilkelerini sıralayan bir yazın gelmeye başlamıştır. Ya da insan üstü bireyler.*"

Sosyalist yazarların burjuva tiyatrosunda, sinemasında, edebiyatında en çok eleştirdiği niteliklerden biri olan baş kahramanla özdeşleşilmesi üzerinden izleyicinin geçici bir katarsise ulaştırılması izleği, devrimci romantizm üzerinden tekrar toplumcu sanata girmiş olur.

Bununla farklılaşan diğer bir yöntem ise, Sanat Emeği yazarlarının ismini sık sık andığı, sosyalist gerçekçilik ve devrimci romantizm gibi kavramlarla hayatı boyunca anlaşamamış olmasına rağmen yapay bir şekilde bu kategorilere sığdırılmaya çalışılan Bertolt Brecht olmuştur. Hüseyin Ferhad daha önce anılan yazısında (1979, 43-46), Brecht ile Nazım Hikmet'i sosyalist gerçekçi tabanda biraraya getirmek için sayfalar

harcayıp, nihayetinde Brecht'in teorik alıntılarıyla Nazım'ın *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* şiirinden parçaları alt alta sıralamakla yetinmek durumunda kalmaktadır. Ahmet Oktay'a göre (1980a, 58) Brecht, Marksist bir sanatın ana hatlarını, işçiyi materyal ve zihinsel gelişim araçlarından dışlayan mevcut toplumsal ilişkileri doğrulayan egemen söyleme karşı bir söylem üretmek olarak çizmiştir. Brecht'te bunun yöntemi Oktay'ın "kavrama" olarak nitelendirdiği, bireyleri hayatlarını çevreleyen ideolojik söylemin dışını görebilecekleri, kendi hayatlarına ve dünyaya bakmanın alternatif bir halini sezdirecek durumlara müdahil etmektir. Buna göre bireylerin içinde bulundukları toplum tarafından biçimlendirilen bilinçlerinin eleştirisi, bu biçimlendirmenin zemini olan mevcut estetik kategorilerden çıkmayı gerektirecektir.

Brecht'in karakterleri bu yüzden özdeşleşilecek kahramanlar değildir, izleyiciye hazır olan toplumsal ideoloji onların gelişimini sağlayamayacaktır (Oktay, 1980a, 62):

> "*Oyunlarında da, şiirlerinde de, romanlarında da ister dolaylı ister dolaysız biçimde olsun, karşımıza çıkanlar karmaşık iç-dünyalarının betimlemesini yapan burjuva yazınının eyleyenleri değildir. Tam tersine: Ne yapmaları gerektiğini araştıran aldatılmışlar, ezilmişlerdir. Gelgelelim bu eyleyenler, kendiliğinden yazın ideolojisinin biçim ve biçemiyle dile getirmezler çaresizliklerini, aldatılmışlıklarını. Getiremezler: Çünkü kendi somut toplumsal konumlarından ötürü yazın'ın bütün izleksel düzeyini de baştan aşağı değiştirirler.*"

Brecht yanlış bilince sahip izleyiciye doğruyu gösteren ilahi konumdaki sanatçı değildir; o izleyicinin önceden tanımlı ideolojisiyle gününü çıkarabileceği senaryoların önünü kapatır, gerçek hayatta izleyiciye sağlanan ideolojik kısa yollar Brecht'in yapıtlarında yerlerinden sökülmüştür. İzleyici kendisine ideolojinin süzgecinden geçmiş hissiyatların verilmediği yalın ve yabancı durumların sunulduğu yapıtın içinde kendi yolunu bulmak, dünyaya farklı bakmak durumundadır (Oktay, 1980a, 65): "İşçi sınıfı Boğaz'daki 'mehtaba' Tanpınar gibi baktığı, duyduğu, konuştuğu an partiyi yitirmiş demektir, oynayacağı öteki partileri de. Öznesi, son kertede işçi sınıfı olan bir yazın, amacının mülkiyet ilişkilerinin değiştirilmesi olduğunu hiç mi hiç aklından çıkarmayacaktır bu bağlamda." Farklı bakan, aynı zamanda farklı hisseder de: hüzün, aşk, cesaret, korku vb. duygular mevcut ideolojinin içinden hissedilmediğinde yıkıcılaşmakta, verili estetik aygıtların içinden üretilmeyen anlatı verili olmayan ideolojik katılımlara yol açmaktadır.

Ali Taygun ise toplumcu bir sanatın inşasına doğru ortodoks estetik yargıları, sanatın, üretimin kullanım değeri üzerinden değerlendirildiği ve sömürünün olmadığı bir toplumun üretim ilişkilerinin öncüsü olmasını vurgulayarak aşmaya girişir. Piyasa

odaklı olmayan sanatsal emeğin kendi için üretim, kullanıldığında azalmayan üretim olduğunu düşünen Taygun (1979b, 31), *İdeoloji Çalışmaları İçin Bir Model: Sanat Emeği* yazısında sanat üretiminin meta üretmeyen üretim olarak bir model oluşturduğunu savunur. Buna göre sanatsal üretimin karakteri, kendi iç süreci, toplumun ve tarihin kalanından esirgenen bir imtiyazın tadına varır. Taygun'a göre (1980a, 83) sanatın bu yapısını, yaratıma varan üretimi hoşgörüsüz bir şekilde kısıtlanmanın aksine, hayatın diğer alanlarına uygulanması için çabalanmalıdır. Taygun burjuva sanatına karşı oluşturulan yöntemlerde tepkiselliğe katılmamaktadır: eski sanat estetik ideolojisini büyük anlatılarla, gösterişli biçimlerle üretiyorsa, yeni sanata düşen bunun tersi olmak için sessizleşmek, sofulaşmak olmamalıdır. Büyük ve renkli anlatılar devrim için orta sınıfların tekeline bırakılamayacak kadar değerlidir (Taygun, 1980b, 36):

> "*Bize gerçekten çok yabancı gelen —ve yabancı gelmesi için her önlem alınmış olan— opera sanatını daha yakından tanımamız gerekiyor. Bu tat kaynağından, dram ile müziğin tekleştiği, insan sesinin güzelliğiyle bezenmiş bu sanat dalından halkımızın yararlanmasını sağlamamız gerekiyor. İlericilerin marşlar, tek sesli türkülerden ibaret bir işitsel dağarcığa hapsolmalarına karşı çıkmamız gerekiyor. Çünkü bu daracık alan bizim anlatmak istediklerimizi söylemeye yetmez. Çok seslilik, uzun solukluluk, büyük müzik gerek devrimci duyarlığa.*"

Büyük ve renkli biçimlerin sahiplenilişi, onların işçi sınıfı gerçekliğine uymadığı ve -genelde açıkça getirilmese de- burjuva addedilen modernist akımlar tarafından kullanımından ötürü reddedildiği sosyalist gerçekçiliğin çıplak biçimlerine meydan okumaktadır.

3.4. Sanat Emeği ve Bir İfade Yöntemi Olarak Sosyalist Gerçekçilik

20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Rusya'da fütürizm ve konstrüktivizmin başı çektiği modernist eğilimler Sovyetler Birliğinin ilk yıllarında, Lenin liderliğindeki Yeni Ekonomi Politikası döneminde sanat dünyasında ve devrim saflarında aktif bir şekilde faaliyet gösteriyorken, iç savaşın bittiği Lenin'in ölümünden sonraki dönemde gelenekçi görüşler ön plana çıkmaya başlamıştır. Eleştirel gerçekçilik olarak da anılan 19. Yüzyıl gerçekçiliğine bağlı olup toplum yaşamının sahih temsiline önem veren gerçekçilerin yeni sosyalist yaşama uygun olacağını düşündükleri şekilde geliştirdikleri sosyalist gerçekçilik, Maxim Gorki'nin 1933 tarihli *Sosyalist Gerçekçilik* makalesiyle büyük oranda formuna kavuşmuş, Sovyet Yazarlar Birliği'nin 1934 tarihli kurultayıyla birlikte Andrey Jdanov öncülüğünde Sovyet Kültürünün resmi biçimi olarak desteklenmeye başlamıştır (Oktay, 1986, 105-107). Sosyalist

değerlerin, yaşam şeklinin, işçi sınıfının romantik yüceltisine dayanan sosyalist realizm, 20. Yüzyıl boyunca Sovyetler Birliği ile birlikte diğer sosyalist ülkelerde olduğu gibi, farklı ülkelerdeki sosyalist çevrelerde de etkili bir akım haline gelmiştir.

Sanat Emeği yazarlarının çoğunluğunun devrimci kültürün çıkış noktası olarak gördüğü sosyalist gerçekçilik derginin daha ilk sayısında, amaçlanan kültürel ve toplumsal hedeflerin gerçekleştirilmesinde benimsenen yöntem olarak ilan edilmiştir ('Sanat Emeği'nden, 1978a, 4):

> "*Bu yöntem bize, bireysel ve toplumsal olanın diyalektik bütünlük ve ileriye dönük hareketliliği içinde kavranması gerektiğini, sanatsal yaratının toplumsal ilerleme ve siyasal ödevlerle bağıntısını öğretmektedir. Yine bu yöntem, küçük burjuva ve kimi zaman sol sanat akımları içindeki şemacı, slogancı, natüralist, popülist, uvriyerist, bireyci, gizemci v.b. idealist ve tutucu anlayışların eleştirilmesi için gerekli ölçütleri sağlamaktadır.*"

İşçi sınıfının kültür alanında temsil edilme şeklinin doğru yöntemi olarak görülen sosyalist gerçekçilik politik bildiriye sahip olması, bireyci anlatılar yerine toplumcu bir bakış açısından üretilmesi ve sosyalizm yönünde umutlu bir gelecek tahayyül etmesi üzerinden tanımlanmaktadır. Yapıtın politik bildiriye sahip olması farklı yazarlar tarafından güncel toplumsal olaylara değinmesinden, anlatıyı oluşturan çatışmanın temellerinin toplumsal değişimlere dayanmasına kadar pek çok farklı şekilde yorumlanmaktadır.

Derginin tüm yazarları sanat yapıtının politik bildiriye dönüşmemesi gerektiğini kabul etse de, bu görüş farklılıkları, toplumsal içeriğin yapıtın metnine nasıl yedirilmesi gerektiğine dair anlayış farklarından kaynaklanmaktadır. Aziz Çalışlar (1980, 64) yapıtın üzerine kurulduğu merkezi düğümün sınıfsal çelişkilerden kaynaklanması gerektiğini düşünmekte, Marx ve Engels'in tezli sanattan anladığının bu olduğunu belirtmektedir. Sovyet Yazarlar Birliği'nden önce aktif olan ve Birlik kurulmadan önce kapatılan sanatçı örgütlerinden biri olan RAPP, Proleter Yazarlar Rusya Birliği'nin salt siyasal işleve dayalı bir anlatıyı savunarak kaba bir toplumsal yönteme kaydığını belirten Ataol Behramoğlu da (1979, 40), 20. yüzyıl gerçekçiliğinin eski anlatılar ile farkını toplumsala dayanması üzerinden tanımlamaktadır: "Eskiden destanlarda bunu yaratan bilinmeyen güçlerdi. Tanrılardı. Burada ise, çağdaş sanatçı, toplumsal nedeni görüyor. Bu, bir sanat yapıtının gerçekçi olması bakımından çok önemli." Sosyalist anlatının bu yorumlamasına göre, sanatçının içerikte oluşturduğu dünyada açıktan taraf olması beklenmemekte; temsil edilen durumların momentumunu sağlayan olgunun sınıfsallığı aranmaktadır.

Buna karşın Sanat Emeği daha açıktan siyasi taraf olma halini bekleyen eleştirilere de ev sahipliği yapmıştır. Bu eleştiriler yapıtın içinde, üretilen sanat ile ekonomik altyapı arasındaki tüm bağlantıyı metinde görmek istemektedir. Derginin 6. Sayısındaki roman eleştirisinde Nazım Yıldırım (1978, 68), Selçuk Baran'ın *Anaların Hakkı* adlı kitabını değerlendirirken, toplumsal bildiri gereksinimini sanat olma halinin temeline bağlamaktadır:

> "*Toplumsal sorunlar, çelişkiler, kent ve kenar mahallesi, kasaba bunlar arasındaki çelişkiler gösteriliyor. Ama, bunların çözümü gösterilmediği gibi çelişkiler temeliyle birlikte ele alınmamış. [...] Toplumsal bildirisi yok genellikle öykülerin. Dolayısıyla sanat işlevini yerine getirmemiş oluyor.*"

Sanat Emeği yazarları genelde bu kadar ileri gitmese de, toplumsal içerik beklentisi dergi boyunca sabit olmuştur. Mehmet Aksoy (1978, 80), derginin bileşenlerinden Görsel Sanatçılar Derneği'nin düzenlediği 2 Mayıs sergisini, ülkenin içinden geçtiği süreçle kopuk olarak eleştirmekte, sanatçıları güncel olaylarla daha fazla angaje olmaya davet etmektedir. Görüldüğü gibi sosyalist gerçekçilik, sınıfsal ve ideolojik mücadelenin kültürel olarak yansıtılması prensibine dayandığından, yapıtın kendisinden içinde üretildiği durumun sezdirilmesi beklenmektedir.

Bununla paralel olarak Asım Bezirci (1978, 17) "sol, toplumcu şiirin tarihçesi sınıfsal şartların belirlediği toplumcu hareketlerle bağlantılı" yorumunu yapmaktadır. Bezirci'ye göre sosyalist gerçekçi yapıt taraf tuttuğundan, mücadeleye bizzat katıldığından toplumsal olaylara bağlanır, sınıfsal mücadeleyi ayna gibi yansıtır. Ancak sosyalist gerçekçi sanatçının görevi bununla da sınırlı değildir (Bezirci, 1980b, 34): "Yazar, aynı zamanda bir 'ruh mimarı' da olduğundan, eserinde evrimi ve temel çelişkisi içinde gerçekliği yansıtmakla kalmayacak, onun değişebilirliğini ve değişmesi gerektiğini de sezdirecektir." Bu yorum sosyalist gerçekçiliğin bir başka temel özelliğine bağlanır: sosyalist gerçekçi sanat, "küçük burjuva karamsarlığına" karşı umutlu ve olumlu olmalıdır.

Daha önce anılan devrimci romantizmle aynı kaynağı paylaşan "olumluluğa" göre, işçi sınıfı tarih boyunca süren sömürüyü bitirme yolunda emin adımlarla ilerlemektedir ve bu yüzden, sanat da tüm eleştirelliğine rağmen bu aydınlık geleceği bünyesinde içermelidir. Aslen Sovyetlerde tüm toplumsal çelişkilerin sonunun geldiği propagandasına dayanan olumluluk, küçük burjuva sanatı olarak etiketlenen modernist akımların paylaştığı karamsarlığa karşı kitlelerde umudun ve canlılığın diri tutulması

amacını taşımaktadır. Sanat Emeği kendi misyonunu modern akımlarla paylaşılan bu gerilime dayandırmaktadır (Okurlara, 1979a, 4):

> "*İnsanın kendine güvenini kıran, yılgınlık, umutsuzluk, karamsarlık aşılayan ve yer yer ırkçılık, şovenlik savunuculuğu yapan gerici sanat ve edebiyata karşı savaşım vermenin de en etkili yoludur bu. Günümüzde gitgide kızışan sınıf kavgası, başta işçi sınıfı olmak üzere bütün emekçi kitlelere büyük görevler yüklüyor. Bu görevler arasında, yaşanan sınıf kavgasının somut olaylarını sosyalist gerçekçi sanatın yöntemiyle yorumlayıp yazmak da var.*"

Derginin misyonunu belirttiği bu sözlerdeki çelişki sosyalist gerçekçiliğin muhteviyatı ve derginin ona bağlanması noktasında önemlidir. Sınıf mücadelesini somut olarak yansıtmayı önemli gören dergi, 12 Eylül'e doğru giden süreçte işçi sınıfının karamsar olmasına neden olacak birçok sebep varken, olumsuzluk hissi verebilecek üretimlere karşı çıkmaktadır. Olumluluk ve devrimci romantizmin -materyalizmle çelişmek pahasına- ortaya çıktığı nokta tam olarak burasıdır.

Sanat Emeği yazarlarının çoğunluğunun anlatıda en çok önem verdiği noktalardan biridir devrimci iyimserliği. Ataol Behramoğlu (1978, 9-10) Rusya'da 1905 kalkışması ile 1917 devrimi arasında kalan dönemde yükselişte olan modernist eğilimleri bu iyimserliğe zıtlığı üzerinden yorumlamaktadır:

> "*1905 devriminin yenilgisinden sonra, bir kaç yazar dışında, Rus edebiyatında genel bir yozlaşmanın egemen olduğunu görüyoruz. Stolypin'ın kanlı diktatörlük yıllarında, içerikte seks ve şiddet konuları, biçimde aşırı bir dışavurumculuk ve doğalcılık egemen olmaktadır. [...] 1905 devriminin yenilgisinden sonraki gericilik yıllarında Rus edebiyatına egemen olan yoz eğilimler, edebiyat ve toplumsal ortam ilişkisi açısından dersler çıkarmamız gereken çok önemli bir olgudur.*"

Canan Çoker de (1979, 65) benzer şekilde 1. Dünya Savaşı Sonrası Alman dışavurumcuların toplumun çürüyen yönlerine vurgu yapmalarının Nazi partisinin işine geldiğini düşünmekte, dışavurumcuların ilerici işçiler yerine Weimar Cumhuriyetinin karanlık yönlerine odaklanmasını eleştirmektedir. Burada her ne kadar 1. Dünya Savaşı sonrası dışavurumculuğunun Hitler'e doğrudan katkı sağladığı abartılı görünse de, Sanat Emeği yazarlarının varmaya çalıştığı nokta insanlara mevcut toplumsal duruma bir alternatif olduğunu göstermenin önemidir.

Yine de toplumsal eleştirinin nihilizme sürüklemeden ve romantizme kapılmadan yapılabileceği yöntemler olmalıdır ve sosyalist gerçekçiliğinin olumluluk beklentisi, sanatsal üretimi kısıtlayan bir etkiye sahip olabilmektedir. Jdanov Sovyet gerçekçiliğini burjuva sanatına tepkiselliği üzerinden oldukça muayyen bir şekilde tanımlamaktadır (Bezirci, 1979a, 22):

> "*Jdanov'a göre, burjuva edebiyatı yıkılma ve yozlaşma aşamasına varmış, mistiklik, biçimcilik, şiddet ve pornografiye yönelmiş, umutsuzluk ve karamsarlığa kapılmıştır. Baş kişileri genellikle olumsuzdur: Hırsızlar, ajanlar, orospular, caniler, serseriler... Buna karşılık, Sovyet edebiyatı*

genç, canlı, sağlam ve ilericidir. Baş kişileri de olumludur: Sosyalizmi kurmağa çalışan kadın erkek emekçiler, yöneticiler, teknisyenler, gençler... Sovyet edebiyatı gerçekçidir, 'maddeci bir temele dayanır: ama onda da romantizm vardır.' Bu, hayata ve politikaya bağlı, taraf tutan bir romantizmdir: Devrimci romantizm."

Bu tanım yalnızca izleyicide sistemin değiştirilebilirliği fikrini uyandırma durumunu değil, bunun nasıl yapılacağına dair bir tarif içermektedir. Ahmet Oktay'ın "Soyvetlerde ipe sapa gelmez binlerce kitap yazılmasına" yol açtığını belirttiği doktrin olumlu anlatının ve devrimci romantizmin işte bu sınırlı tarifidir. Olumluluk, Sanat Emeği'nde incelenen filmin sonunda çocuğun ölümü nedeniyle eleştirilmesinden, Yüksel Arslan'ın kapitalizmi temsil eden resimlerinde neden umutlu öğelere yer vermediğine dair sorgulanmasına kadar, incelenen çalışmanın nasıl bir anlatı oluşturduğundan çok sosyalist gerçekçi kategorileri karşılayıp karşılamadığına odaklanan eleştirilere yol açmaktadır (Arslan ve Sanat Emeği, 1979, 54; Fişekçi, 1978a, 92).

Derginin sosyalist gerçekçilik kurgusunun toplumsal bildiri ve olumluluk öğeleri anlatının birey üzerinden kurulumunun reddedilmesinde düğümlenmektedir. Bireysel, ruhsal anlatıların toplumsal ve tarihi bakış açısı lehine reddi Sanat Emeği'ne göre dergiyi ve sosyalist gerçekçiliği 20. yüzyılın diğer akımlarından ayıran ve ilerici yapan unsurdur. Dergiye göre 1970'lere gelindiğinde sanat, tüketim kültürü ve kitle iletişiminin baskın olduğu toplumda eski değerini yitirmektedir ve bunun sebebi burjuva sanatının olumsuz konulara odaklanan bireyci tavrıdır. Derginin 14. sayısındaki *Şiir Ölür Mü?* başlıklı yazısında Ataol Behramoğlu (1979a, 17), Sovyet kuramcı Aleksandr Mihaylov'un şiirin sanatlar arasında yeni tekniklere karşı en bağımsız ve muhafazakar alan olduğu çıkarımını alıntılayıp, ezeli olan şiirin toplumcu haliyle ebedi de olacağını bildirmektedir: "Şiir ölmüyor; ancak kendini toplumsal yaşamanın, tüm çatışkıları, somutluğu, çok yönlülüğü ve baş döndürücü gelişimiyle yaşanan zamanın dışında tutmaya, bireyselliğini mutlak bir değer olarak sunmaya çabalayan bir şair tipi ve bir şiir türü ölmektedir." Buna göre şiiri tarihin ve çağdaşlığın dışına iten, marjinalleşmiş bireyciliktir. Bireycilik ile çağ dışı olmayı bir kitap eleştirisinde Asım Bezirci de birbirine bağlamaktadır (1979b, 53): "Toplumsal gerçeklikler gibi siyasal olaylardan da söz açılmıyor. Genellikle kişisel duygular, izlenimler sergileniyor. Çağ ve çevre umursanmıyor." Burada umursanmadığı söylenen çağı Sanat Emeği özgürlük mücadelesi içindeki halklar ve işçi sınıfının çağı olarak görmektedir. Tarihin yön değiştirmekte olduğu, orta sınıfların kişisel

çıkarlarının değil emekçilerin kolektif taleplerinin dönemi yaşanmaktadır ve bunu ifade etmeyen sanat geçmişe bağımlı kalmak durumundadır.

Buna rağmen tarihin bir bütün olarak deneyimlenemeyeceğini, her bireyin, insanlığın evrimini kendi bakış açısından tecrübe ettiği olgusu, bireycilik – toplumculuk ekseninde bir gerilim yaratmaktadır. En kişisel hikayeler bile, tüm aygıtları bir toplumsallık içinde yaşam kazandığından ister istemez o toplumsallığı içinde barındıracaktır. Tarih varlığıyla olduğu kadar yokluğuyla da her anlatıda kendini mutlaka göstermektedir. Dolayısıyla bir yapıtın toplumsallığı barındırmamasından değil, onu kendine özgü bir şekilde kamufle ederek barındırmasından söz edilebilir; başka bir deyişle toplumsallığın estetik araçlarla bireyin kendisine yedirilmesi söz konusu olabilmektedir. Sonuç olarak bireycilik ve toplumculuk sosyalist gerçekçiliğin sloganlaştırdığı gibi birbirinden ayrı iki kutup değildir. Bunu kendi yöntemleriyle Ataol Behramoğlu da ifade etmektedir (1979b, 14):

> "*Yaratıcı kişilik ise, pragmatizmin, rasyonalizmin, ilk bakışta akla çok yakın isteklerine karşı çıkar. Yaşamın olgularını; çelişkileri, kargaşası, bütünselliği ve hareketliliği içinde kavramaya çalışır. Kimi zaman 'derin ruhsal çelişkilere,' yanılgıya düşmek pahasına... Çünkü sanatsal ürün, yararcı, didaktik bir usa vurma sonucunda değil, karmaşık bir düşünme, duygulanma, algılama süreçleri sonunda oluşur.*"

Ancak sosyalist gerçekçiliğin kendini burjuva sanatına atfettiği özelliklerden zıtlığıyla tanımlaması, sanatın karmaşık yöntemlerini ve hayatı anlamlandırma süreçlerini basit denklemlere indirgemesine yol açabilmektedir. Bireysellik toplumsallığın zıttı değil, onun bir deneyimlenme şeklidir. Sanatın bu terimlerle ifade edilmesi onu oluşturan iç çatışmaların ve süreçlerin üzerinin örtülmesine neden olacaktır. Bunun sonucu da Yüksel Arslan'ın Nietzche ve Sade gibi yazarlardan etkilendiği söylenen resimleri bireyci bulunurken Marx portresinin "bilimsel" addedilmesine kadar varabilmektedir (Arslan ve Sanat Emeği, 1979, 49).

Sosyalist gerçekçiliğin zıtlıklar üzerinden tanımlanması ihtiyacı, diğer 19 ve 20. yüzyıl sanat akımları ile arasındaki farkların sık sık dile getirilmesine sebep olmuştur. Akımın kuruluş yıllarında, 20. yüzyılın başında teorisyenleri onu 19. Yüzyıl eleştirel gerçekçiliği ve çağdaş modernist akımlar ile karşılaştırarak kurumsallaştırmış; eleştirel gerçekçilik eleştirdiğinin yerine bir öneride bulunmamasıyla, konstrüktivizm ve fütürizm gibi akımlarsa doğrudan Marksist dünya görüşüne ters olmasıyla eleştirilmiştir (Gorki, 2011, 101). Benzer şekilde, döneminin baskın şiirsel akımı olan İkinci Yeni'ye karşı toplumcu anlatıyı teşvik eden Halkın Dostları dergisinin devamı olarak nitelendirilebilecek Sanat Emeği de, İkinci Yeni'yi dönemindeki toplumsal

çürümenin sanat alanındaki yansıması olarak görmektedir. Erdal Alova'nın (1979, 34) İkinci Yeni'den beri şiir alanında etkin konumunu sürdüren yöntem olarak gösterdiği simgecilik eğilimini eleştirdiği yazısı, Demokrat Parti döneminde oluşan tüketim kültürüyle Edip Cansever, Turgut Uyar ve Cemal Süreyya gibi şairlerin üretimleri arasında doğrudan bir bağ kurmakta; İkinci Yeni'nin kapalılığını toplumun bozulmakta olan değerlerine bağlamaktadır. Alova (1979, 36-37) simgecilik eğiliminin toplumcu yazında da kendini göstermeye devam ettiğini düşünmekte, eğilime içkin olan handikapların bu yüzden toplumcu yazında da ortaya çıktığını belirtmektedir:

> "*Bu soyutlamacı tutum yiğitlemelerle, yersiz coşkunluklarla, etkisiz kızıştırmalarla belirli bir idealizasyona varır. Divan şiirinde sevgilinin 'kusursuz, ideal' olması gibi, bu şiirde de işçi ya da devrimci tip 'ideal' gösterilir. [...] Bu sonuç, modern şiirin geniş olanaklara sahip olduğu günümüzde, çoktan eskimiş kalıplarla devrimci bir içeriğin bağdaşmasının olanaksız olduğunu kanıtlamaktadır.*"

Ancak bu noktada toplumcu yazında ortaya çıkan işçi idealizasyonu gibi fenomenlerin sebebinin tekil sanatçıların İkinci Yeni'den kalma alışkanlıklarını bırakamaması mı yoksa bir kurum olarak toplumcu gerçekçiliğin romantik gelenekten kopamaması mı olduğu birbirine karışmaktadır. Alova'nın -ve bu açıdan Sanat Emeği'yle birlikte toplumcu yazının- işaret ettiği sorunlar gerçekten de önemli olsa da, bu sorunları ortaya çıkaran sebepler noktasında sosyalist gerçekçilik sanatın çetrefilli tarihinden izole edilirken sanatçılar o tarihin yanlış tarafında olmakla eleştirilebilmektedir.

Sanat Emeği ilk yayın yılını değerlendirdiği 13. sayısında dergiye gönderilen okur mektuplarından, sosyalist gerçekçilik dendiğinde neyin ifade edildiğinin anlaşılmadığını anladıklarını belirtmektedir (Yeni Bir Yıla Başlarken, 1979, 4). Sanat Emeği bu durumu sosyalist gerçekçiliğe farklı yaklaşımlar bulunduğundan reçete sunmamayı tercih etmelerine bağlarken, derginin akımla olan kendi gergin ilişkisine değinmemektedir. Zira dergide reçete olarak değerlendirilebilecek yazılar yayınlanmamış değildir; örneğin Asım Bezirci (1979c, 71-73) doğalcılıkla sosyalist gerçekçiliği karşılaştırdığı bir yazısında hangi anlatım yöntemlerinin doğalcılığa, hangi yöntemlerin sosyalist gerçekçiliğe varacağını madde madde, oldukça detaylı bir şekilde tartışmaktadır. Burada anlaşılmamaya neden olan sorun daha çok, dergi ve toplumcu kültür alanı için sosyalist gerçekçiliğin ne ifade eder hale geldiği gibi görünmektedir. Eşitlikçi ve özgürlükçü bir kültürün anahtarıymışçasına sürekli tekrar edilen, farklı akımlarla arasındaki farklar kompulsif bir şekilde her fırsatta sıralanan sosyalist gerçekçilik bir sanat akımı ya da ilkeler bütünü hüviyetinden çıkıp adeta bir

fetiş nesnesi haline gelmiştir. Artık ne bir sanat akımıymışçasına genelde barındırdığı biçimsel özelliklere ulaşılması yeterli olmaktadır, ne de -en başta niyetlenildiği gibi- tam bir tanımlamaya işaret etmektense yeterli sanatsal özgürlüğü sağlayacak birtakım ilkelerle yetinilebilmektedir; resmi bir tanım olarak sosyalist gerçekçilik, onu bir araç olarak kullanan herkesin kendi argümanını meşrulaştırabileceği bir etikete dönüşmüştür. Yeterince tartışılmadan üstten bir hamleyle neredeyse dünya sosyalist hareketinin resmi sanatı, birbirinden farklı yöntemlerin gerektiğinde içine konulduğu bir konteyner haline gelen kavram sadece kendini imleyen bir gösterge, kullanılmadan el değiştiren bir meta haline gelmiştir.

Elbette Sanat Emeği dergisinde ya da toplumcu sanat dünyasında bu kavram kullananlar bir anlama değinmek istemiştir; Sanat Emeği yazarları bu kavramın kişisel kültürel dünyalarında yeni bir kapı araladığını gerçekten düşünmüş olmalıdır. Ancak yukarıda sözü geçen okur mektubunda görüldüğü üzere, tüm toplumun yararlanabileceği bir kaynak olarak kamusal sanat tartışmasında kavram, gerçek ve kullanışlı bir üretim unsuru olarak anlamından soyutlanma noktasına gelmiştir. Sanat Emeği de içi boşaltılmış bu kavramdan hem muzdariptir, hem de boşaltılmasına katkıda bulunmuştur Turgay Fişekçi, Aziz Çalışlar'ın *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü* çalışmasındaki Brecht'in sosyalist gerçekçilikle çelişen görüşlere sahip olduğu vurgusunu, Brecht'in kendisi sosyalist olduğu için sosyalist gerçekçiliğe karşı olamaz şeklinde eleştirmekte; Demirtaş Ceyhun Aleksandr Fevralski'den alıntıyla Nazım Hikmet'in, sırf Fransız Komünist Partisi'ne üye olması sebebiyle Picasso'yu sosyalist gerçekçi bir ressam olarak gördüğünü bildirmektedir (Ceyhun, 1980, 16; Fişekçi, 1978b, 62). Dergide yazarından röportaj yapılan sendikacısına, dergiye yazan işçisinden yabancı şairlere neredeyse herkesin, tek bir ağızdan, ne anlama geldiğine değinmek gibi bir zorunluluk hissetmeden sosyalist gerçekçilik vurgusu yapması, bir yandan derginin Sovyet Yazarlar Birliği'nin 1930'lardaki resmi yayını olduğu hissini verirken, diğer yandan bu kavramın içindeki anlam parçalarını yavaş yavaş eritmektedir.

Ahmet Oktay (1980b, 31-32) derginin son sayısındaki yazısında kavramların çevresinde oluşan bu karmaşayı, Jdanov dönemi resmi Sovyet sanatıyla yeterince hesaplaşılmamış olmasına bağlamakta ve sanatın, günlük siyasetin doğrultusundan bağımsız olması gerektiğini vurgulamaktadır:

> "*Doğrultu sorunu Lenin sonrasına aittir ve bilincin dönüştürülmesinden çok patates üretiminin düşüklüğünden yazarın sorumlu tutulması gibi gülünç sonuçlar vermiştir. Jhdanovculuğun trajikomik tarihinden yeterli derslerin hala çıkarılamadığı anlaşılıyor. Burada kime gülmeli: Fevralski'ye mi, Nazım'a mı, Ceyhun'a mı? Picasso'nun kübizmine marksist-leninist içeriğin 'nüzül' gibi inivermesinin nedenine bakın: FKP üyesi olmak. Peki Malevich ya da Kandinsky'nin 'yozlaşmış burjuva' olmasının nedeni? Nazım Hikmet'in o sözleri söylediğine inanmak istemiyorum.*"

Sosyalist gerçekçiliğin fenomenleri açıklamanın teolojik bir biçimi haline geldiğini düşünen Oktay (1980a, 58-59), yine bağımsız bir şekilde üzerine düşünülüp ders çıkarılmamış olan Brecht'in bu kavramın içinde kaybedildiğini düşünmektedir: "Oysa Brecht'in burjuva estetik ideolojisiyle giriştiği mücadeleden çıkarılması gereken sonuçlar bana alabildiğine geniş görünüyor. Bu sonuçlar 'sosyalist realizmin' kimi kısırlıklarını, sınırlılıklarını da kuşatıyor elbet" Sanat alanının tamamında sosyalist ya da toplumcu gerçekçi başlığı altında değerlendirilebilecek, aynı zamanda başarılı da olmuş yapıtlar verilmemiş değildir -1970'lerin yasaklı filmleri bunun örneğidir-, ancak bir kavram olarak, teorik fetiş nesnesi ve değişim değeri olarak Türkiye sol yazınında ve Sanat Emeği'nde geniş boşluklar açmıştır.

3.5. Sanat Emeği'nde İşçi Sınıfı Sanatı

Sosyalist gerçekçiliğin açtığı boşluğun olduğu yerde en genel anlamıyla bir işçi sınıfı sanatın bulunması beklenmektedir. Birbirine yakın olan, zaman zaman birbiri yerine kullanılmış olan bu iki kavramdan sosyalist gerçekçilik daha tanımlı, en azından resmi olarak sınırları çizilmiş bir yöntemler bütününü temsil ederken, işçi sınıfı sanatı daha geniş anlamda işçi sınıfının tarih sahnesinde yükselişine eşlik edecek sanatsal anlayışları, kendi için sınıf olarak üreteceği organik sanatsal ifadesini işaret etmektedir. Bu anlamda sosyalist gerçekçilik, işçi sınıfı sanatı sorusuna verilmiş cevaplardan biri, en çok yer kaplayanıdır denilebilir. Sanat Emeği'nde de işçi sınıfı sanatı daha çok bir soru formatında, nasıl yapılacağı, hangi özelliklere sahip olduğu noktasında tartışılmışken, cevabın kısa yoldan sosyalist gerçekçilik olduğu zamanların dışında, işçi sınıfına ses vermek için yola çıkmış bir yayın olarak derginin kendi kimliğini bulma araştırmasına ev sahipliği yapmıştır.

İşçi sınıfı sanatı konusu Sanat Emeği'nde -bazen "diyalektik materyalist sanat" gibi kestirme tanımlamalarla geçiştirilse de- sıkça sanatın, devrimci hareketin bir parçası olması ve sınıf bilinci doğrultusunda ideoloji üretilmesi noktasında tartışılmıştır. Yazarlar genel olarak sanatçı ve aydınların sınıf mücadelesinin gerisinde kaldığını düşünmekte, böyle bir sanata nasıl ulaşılabileceğine dair argümanlar sunmaktadır.

Sanat Emeği'nde özellikle *İşçi Sınıfı ve Edebiyat* alt başlığıyla yayınlanan 27. sayı ve bu sayıdaki metinlere ekler ve cevaplar içeren 31. sayıda konu genişlemesine tartışılmıştır. Dergide zaman zaman eleştirilen bir yöntem olsa da, bu yöndeki çabalar genellikle işçi hayatını konu alan yapıtlar şeklinde ortaya çıkmış, Sanat Emeği de işçiler arasında düzenlediği yazın yarışmasıyla işçilerin kendi hayatlarını anlatan anlatılar oluşturulmasını kurumsal olarak desteklemiştir. Buna rağmen derginin çeşitli yazarları, işçi sınıfı sanatından işçi sorunlarını anlatan yapıtların anlaşılır olmasından duydukları rahatsızlığı dile getirmiştir. Demirtaş Ceyhun "bir eserin ilerici, devrimci olabilmesi için ille de işçiden, emekçiden söz etmesi kesinlikle gerekmez. İşçiden ve emekçiden söz eden nice gerici eserin bulunduğu da bir gerçektir." Şeklinde yazarak halkın her gün karşılaştığı durumlarla bir de sanat yapıtlarında karşılaşmayı ilginç bulmadığını savunmaktadır. Ahmet Oktay (1980b, 30) ise bu yaklaşımı indirgemeci bularak, sorunun işçinin kendi hayatıyla karşılaşmasından değil, estetik aygıtlarla iyi işlenmemiş bir şekliyle karşılaşmasından kaynaklandığını düşünmektedir:

> "*Köylüler ya da işçiler yazınsal metinde karılarını günlük yaşamdaki gibi dövmezler, günlük yaşamdaki gibi sarhoş olmazlar ve günlük yaşamdaki gibi grev ya da devrim yapmazlar. Nazım'ın andığı köylünün eleştirisi şunu doğrular: Kimse o yazar, somut gerçeği sözde-gerçek'e dönüştürememiş, onu okurun zihninde yeniden-üretebileceği, yeniden anlamlandırabileceği bir kurmaca dünyanın ilişkilerine çevirememiş, okurun yazınsal ve düşünsel beklentilerinin hiç birini karşılayamamıştır. O yazar köylünün nasıl sarhoş olduğunu köylüye anlattığından ötürü değil, yazınsal olarak anlamadığından ötürü ilginçliğini yitirmiştir.*"

Oktay'ın eleştirisi konunun gerçek hayat ile kurmaca hayat birbirine karıştırılarak tartışılmasına yönlenmektedir. Yapıta gerçek ilişkilerin *yansıtılması* olarak yaklaşıldığında, anlatının *nasıl* kurulduğu önemini yitirip, *neyin* yansıtıldığına odaklanılmaktadır. Oktay (1980b, 31) bu yüzden propaganda ürünlerinin aksine sanat eserinin sınıf temsilcisi tipler değil, o tipleri doğurabilecek sömürü ortamındaki toplumsal yapı ve üretim ilişkilerini göstereceğini belirtmektedir. Nihayetinde yapıta yaklaşım olarak yansıma, sanatın kendi üretici araçlarının önemini azımsayan bir noktaya götürmektedir.

İşçi sınıfı sanatı ideolojik mücadelenin bir parçası olarak görüldüğünden ve işçinin bilincinin değiştirilmesi noktasında tartışıldığından, eserin okuyucuyla kurduğu ilişki önem kazanmaktadır. Yapıtın kurduğu anlatının algılayan açısından karmaşıklığına odaklanan Ergün Erdoğan (1980, 26, 28) "Marksçı-Leninci öğretide içeriğin dinamik karmaşıklığı, anlatımın statik basitliğine oranla elbette birincildir." diyerek bir yandan yapıtın anlaşılmasının zorluğunu bir tehlike olarak gösterirken, diğer yandan da kolay anlaşılma kaygısı taşıyan basitleştirici bir yöntemin kaba bir ampirizme yol açacağını

işaret etmektedir. Benzer şekilde Demirtaş Ceyhun da (1980, 12), işçilerin her türlü anlatıyı anlayabileceklerini savunan görüşleri, kültürel eğitimden uzaklaştırıldıkları sosyolojik gerçeğinin görmezden gelindiğini belirtip eleştirmekte, yine de yapıtın böyle bir bakış açısıyla basitleştirilmesinin işçi kültürünü fakirleştireceğini düşünmektedir:

> "*Çünkü, 'işçinin de anlayabileceği basitlikte yazmak' kavramı, hem edebiyatın kendisinin bir aşınıma uğrayıp yok olmasına yol açabilir, hem de işçi sınıfı bilimine aykırı düşer. Üstelik, böylesi bir yaklaşım, bizce, işçiden yana bir iyiniyetli çıkışın, 'işçinin de anlayabileceği düzeyde her şey yazılabilir, anlatılabilir' gibisinden bir mantığa dayandığından, kişiyi bir takım idealizasyonlara düşüreceğinden, ouvrierizm'e (işçiciliğe) sürüklenmesine neden olabilir*."

Bu nokta, halkın geniş kitlelerine ulaşmayı hedefleyen sanat hareketlerinin her zaman denge bulmakta zorlandığı bir unsur olmuştur. Türkiye gibi toplumun büyük kesiminin kültürel kaynaklardan yararlanamadığı bir ülkede, halkla iletişim kurabilirken sanatsal bütünlüğü koruyabilmek yalnızca toplumcu sanatçıların değil, tüm sanat alanının önemli bir problemi olagelmiştir.

Ahmet Oktay ise konuya, geniş çapta başarıya ulaşabilmiş sayılı radikal sanatçılardan biri olan Brecht'in yolunu izleyerek, mevcut ideolojik araçların yıkılması ve toplumun dönüştürülebilirliğinin gösterilmesi açısından yaklaşmaktadır. Brecht'in, sanatçının yüzünün topluma dönük olmasının ön şartının kapitalist mülkiyet ilişkilerine karşı olmak olarak gördüğünü aktaran Oktay (1980a, 58), halkın kültürel üretime erişimini engelleyen sistemin afişe edilmesi gerektiğini düşünmektedir: "İşçi sınıfının maddî-manevî yoksullaşmasının biricik nedeni olan mülkiyet ilişkilerinin, dolayısıyla da üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlayan kültürel biçimlenmelerin işine son vermeyi amaçlamıyor mu?" Bu noktada klasik hümanist değerlerin ancak ve ancak sınıfsal bağlamlarının ön plana çıkarıldığında hegemonik söylemden ayrışabileceğini düşünen Oktay (1980a, 61), sömürünün olmadığı bir toplumun mümkün olduğunun da ancak bu söylemden kopulduğunda aktarılabileceğini belirtmektedir:

> "*Estetik ideolojinin kategorileri içinde kalınarak geliştirilemez bir karşı-söylem, eski ve yeni mitlerden kurtulunamaz, daha da kesinlemek gerekirse: son kertede dünyanın dönüştürülebileceği yolunda bir bilinç yaratılamaz. [...] Kahramanlık gibi, özveri gibi, işçi sınıfının yaratıcılığı gibi, aşk gibi öğelerin hem yürürlükteki yazın ideolojisinin sorunsalları içinde kullanılmaması gerekir, hem de bunlarla gerçeği somut durumundan yansıtmayan, onu felsefi anlamda 'ekonomizm' doğrultusunda zorlayan devrimci türden mitler yaratılmaması.*"

Başka bir deyişle, sanatın amacı sadece halka ulaşmak değil, bireylerin mevcut toplumsal koşullarına eleştirel bir şekilde bakabilmelerini sağlaması ve bu şekilde yaşamak zorunda olmadığını sezdirebilmesidir.

Ancak burada Oktay'ın soruna bizatihi "işçi sınıfı sanatı" olarak bakmadığını belirtmek gerekir. Oktay ulaşılmak istenen sanatın işçi sınıfına ait olduğunu iddia etmemekte, tam aksine bunun mümkün olmadığını düşünmektedir. Oktay, Troçki'yi takip ederek, işçi sınıfının diğer sınıflar üzerinde hegemonya kuracak bir sınıf olmadığını, tüm insanlığın özgürlüğünü amaçladığından kendisine ait bir kültür değil tüm insanlığın kültürünü sahipleneceğini belirtir (Troçki, 1976'den aktaran Oktay, 1980b, 25). Geçmiş burjuva kültürüyle tamamen kopuşu amaçlayan Sovyet sanatçı birliği Proletkult'u eleştirmiş olan Lenin'in de izole bir işçi kültürüne inanmadığını belirten Oktay (1980b, 31), Sovyetlerde sosyalist gerçekçiliğe de yol açan böyle bir anlayışın Lenin sonrası yerleştiğini özellikle vurgulamaktadır. Duruma bu şekilde yaklaşıldığında, sorun sanatçının pozisyonunda değil, özne olarak işçinin pozisyonunda düğümlenmektedir. Böylelikle problem Marksistçe sanat yapmaktan çıkıp, somut üretim ilişkilerinin yarattığı sömürü noktasında algılanan dünyanın ideolojisini üreten sanat yapmaya varmaktadır. Aksi takdirde işçi sınıfına sınıf mücadelesinin sürekli askeri olmak ve tarihi kültürel zincirlerinden ancak ve mucizevi olarak devrimden sonra kurtulmak dışında bir varoluş hali bırakılmamaktadır.

3.6. Sanat Emeği'nde Biçim, İçerik ve Biçimcilik Tartışmaları

Sanat Emeği'nde toplumcu anlatı ve işçi sınıfı sanatı tartışmaları bağlamında yapıtın biçim ve içerik kategorilerinin özellikle ele alınması sık tekrarlanan bir konu başlığı olmuştur. Yine Jdanov dönemi Sovyet resmi sanatından miras alınan terimlerin işgal ettiği bir tartışma alanı olan biçim ve içerik konusuna devrimci romantik yaklaşım noktasında Sanat Emeği, döneminin sol fikriyatını kendi içinde barındırıyor görünmektedir. Ahmet Oktay (1993, 148) 1960'larda temel Marksist metinlerin çevrilmeye başlaması ve İkinci Yeni çevresinde yürütülen tartışmalarla sanatın özgüllüğü gibi konuların gündeme geldiğini, toplumcu yazarlar arasında görüş ayrılıklarının oluştuğunu bildirmekte, ancak 1968 sonrasında siyasal gerginliğin tırmanışıyla daha önce etkin bir tartışmaya ev sahipliği yapan sanatın özgüllüğü ve görece özerkliği anlayışlarının toplumcu çevrelerde görmezden gelindiğini bildirmektedir: "Şiiri bir aşma, bir keşif, bir yaşama biçimi, dilsel bir arayış olarak düşünenler ağır saldırılara uğramış, şiir, acil devrimci isteklerin dışa vurulduğu bir araç olarak yorumlanmaya başlanmıştır" Sanat Emeği'nde sanatta biçime olan yaklaşım işte bu dilsel arayış ve devrimci dışa vurum noktasında düğümlenmektedir.

Dergi yazarlarının çok büyük bir çoğunluğu -her ne kadar sık sık bunun aksini dillendirseler de- sanatta biçim ve içerik unsurlarını birbirinden ayırarak bir öncelik ve birinin diğerini desteklediği hiyerarşi meselesi olarak görmektedir. Hem İkinci Yeni ve soyut – figüratif resim gibi Türkiye'de yakın tarihte yaşanan tartışmalara hem de genel olarak 20. yüzyıl modernist sanat akımlarına karşı tepkisel bir biçimde biçimcilikle burjuva sanatının eş tutulur hale gelmesi, biçim meselesinin Sanat Emeği yazarlarında adeta bir obsesyon haline gelmesine yol açmıştır. Mümkün olan her fırsatta biçimin ikincilliğinin duyurulduğu, içeriği bozmaması, önüne geçmemesi konusunda uyarıların dağıtıldığı dergide biçimciliğe karşı direnç neredeyse bir kahramanlık efsanesine dönüşmüştür. Ataol Behramoğlu'nun (1979c, 12) "İnsanın özüne ve böylece şiirin özüne saldıran tüketim toplumuna karşı, biçimden kalelerin arkasına gizlenerek savaş veremeyiz." sözleri, dergide biçim konusuna yaklaşımdaki şiddetli romantizmi gözler önüne sermektedir. Biçimciliğe karşı bu düşmanlığın nedenleri metin üstü tarihsel koşullardan tahmin edilebiliyor olsa da, derginin içinde bunu rasyonelleştiren detaylı açıklamalara rastlanmamaktadır.

Derginin son derece açık olduğu bir şey varsa o da biçimciliğin burjuva yöntemi olduğudur. Derginin bunu ısrarla, tekrar tekrar yazan yazarları, muğlak bağlantılardan öteye giden açıklamalar sağlamadığından, kulağa bazen komplo gibi gelen ifadelerde bulunmaktadırlar (Miraç ve Üstün, 1979, 43): "Sermaye sınıfı, kendi sanat anlayışı ile biçimi öne çıkararak, özü yok ederek, başka güzellik değerlerini getirerek özden insanları uzaklaştırmak, sömürüye yatkın, devrimci tavır gösteremeyecek bir insan yaratmak istiyor, sanatı, kültürü bunun için bir araç olarak kullanıyor." Sosyalist yazında orta sınıfların çeşitli alanlardaki eylemlerinin altında toplumun geniş kesimlerine olumsuz etkiler gösterecek niyetler bulunması elbette şaşırtıcı değildir; ancak materyalist yöntemin temeli, orta sınıfların açıktan bir işçi düşmanlığıyla değil, üretim ilişkilerinin ve toplumsal yapının kendilerine getirdiği sınıfsal dayatmadan hareket ettikleridir. Bu yüzden materyalist bir açıklama herhangi bir tekil eylemle onun temelindeki sınıf çıkarı arasında somut ve diyalektik bir bağlantı kurmayı gerektirmektedir. Sermayenin devrimci tavır gösterilmesini engellemek için sadece biçimden oluşan bir sanat oluşturması ise herhangi bir bağdan yoksun görünmektedir. Burada görülen, biçim ile içerik, sanat ile gerçek dünya arasındaki ilişkinin yorumlanmasındaki kavram kargaşası olarak anlaşılmaktadır.

Daha önce değinildiği gibi, sanat yapıtı gerçek dünyanın ya da ideolojinin içerik oluşturulması için sanatsal alana yansıtılması değildir; sanatçı bir düzlemden diğerine yansıtmaz, estetik araçlarla bir ürün üretir. Sanatın, hakikatin yansıtılması olarak görülmesi, bu yolda biçimin bir araç olduğu kanısını oluşturan düşünce olmuştur. Sanat Emeği yazarlarının biçime olan bu düşmanlıkları, işte bu hakikatin yansıtılması gerekliliği düşüncesinden gelmektedir: aksi takdirde biçimin yoğunluğu hakikatin manipülasyonu anlamına gelecektir. Bu yüzden yapıtın içeriği gerçekçi, toplumcu bir anlamdan oluşsa dahi, biçimin gerçekçilikten uzaklaşması Sanat Emeği'nde "küçük burjuva sahte gerçekçiliği" olarak yorumlanması için yeterlidir (Türkali ve Behramoğlu, 1978, 32). Buna bir örnek olarak Mehmet Aksoy'un gerçekçi bir dil tutturana kadarki kariyeri, bütünsel olarak ne ürettiğinden söz edilmeden "akademideki biçimci sanat akımları", "spekülatif biçim oyunları", "doğar doğmaz ölen burjuva biçimci-öncü sanat akımları" gibi tanımlamalarla geçiştirilmektedir (Tuncer, 1980, 68).

Dergi yazarları genelde içeriğin öncelikli bir öneme sahip olduğu, biçimin destekleyici görevdeki bir denklem kurmaktadır. Derginin kurucularından olan tecrübeli şair Ataol Behramoğlu (1980, 51-52) şiirin dil sorunu olması gibi temel bir üretim argümanını dahi zararlı görmektedir:

> "*Şiiri 'her şeyden önce' bir dil gerçekliği, 'dil işçiliği' olarak görmenin, biçimci, soyut, yapısalcı bir yönsemeyi içerdiğini düşünüyorum. [...] Bir sanat yapıtını bu açıdan değerlendirirken yapılması gereken, içeriğe, —şiirle anlatılmak istenene— uygun 'dil'in (biçim, üslûp, kompozisyon v.b.) bulunup bulunmadığıdır. Bu yapılmadan, şiirin 'bir dil gerçekliği' olduğu olgusunu bir dogma, gibi öne sürmek, —örneğin, 'ikinci yeni' anlayışının kimilerince hâlâ sürdürülen tutumu budur— bizi biçimciliğe, dil fetişizmine götürecektir.*"

Benzer şekilde Asım Bezirci de Sovyet Eğitim Komiseri Anatoli Lunaçarski'yi (1975, 15) takip ederek, burjuva eleştirisinin içeriği görmezden gelerek biçimi önceledi̇ğini; Marksist eleştirinin ise biçim ile içeriği bir bütün gördüğünü ancak içeriğin biçim tarafından belirlendiğini öne sürmektedir. Bezirci de pek çok Sanat Emeği yazarı gibi biçim ile içeriğin bütünlüğünü vurgulasa da ikisi arasında temelde bir farklılaşmaya gitmektedir. Buna göre yazar ya da sanatçı hangi anlamı oluşturacağına -içeriğe- karar vermiştir, geriye kalan ona uygun bir biçim bulmaktır. Biçimler sanatçının içerikten ulaştığı, yapıta getirdiği sonuç olarak ele alınmaktadır.

Soruna bu şekilde bakıldığında sınıfsallık sanat yapıtının sadece içeriğinde, mesajında çözümlenmiş olmaktadır. Biçim yalnızca bir araç, içeriğin niyetinin üzerine gölge düşürmemesi gereken dışsal bir parçaya dönüşmektedir. Ancak estetik bir alan olarak

sanatı diğer kurumlardan farklılaştıran bir özelliği biçim olacaktır. Avner Zis (1979, 63), içeriğin önceliğini tasdik ediyor olsa da, soruna biçim tarafından da yaklaşılması gerektiğini yazmaktadır:

> "*Ne var ki sanatın bu sorununu çözümlemek için yukarıda anılan felsefe ilkelerine değinilirken sanat yapıtlarında biçim ile içeriğin bölünmez bir bütün oluşturduğu ve bu birlikte içeriğin üstün bir konumu olduğu gerçeğini belirtmekle yetinmek yeterli değildir. Bu ilkeler bütün olgular, bütün görüngüler için geçerlidirler; [...] içerik ile biçimin yaşamın öbür alanlarında olduklarından değişik olarak, özellikle sanatta nasıl bir görünüş biçimi kazandıklarını; bu görünüş biçiminin özgül niteliklerini ayıklayıp ortaya koymak da zorunludur.*"

Avner Zis yazısında sorduğu soruların ötesinde biçim sorununa bir açıklama getirmese de, bu soruna değinen nadir Sanat Emeği yazarlarındandır. Emre Kongar (1980, 29-30) bunu bir adım ileriye götürerek sanatı biçim üzerinden tanımlar ve sanatı diğer alanlardan ayıranın biçimi olduğunu belirterek hakikatin yansıtılması doktrininden ayrışır. Kongar'ın sanatı biçim üzerinden bilim ve politikadan ayrıştırması önemlidir. Çünkü daha önce belirtildiği üzere, Sanat Emeği yazarları ve benzer çizgideki toplumcu yazarların biçime olan kuşkulu yaklaşımlarının sebebi temelde sanatın gerçek bilgiyi, hakikati yansıtmasını beklemeleridir. Bu noktada sanat ile bilim arasında bir fark kalmamaktadır; ikisinden de görülen dünyanın özünün bilgisi beklenmektedir.

Bu beklenti sanatın varoluş değerinin toplumsal artı değerle eşitlenmesi, etik alan ile estetik alan arasında hiçbir fark görülmemesi anlamına gelmektedir (Oktay, 1993, 184). Biçim içeriğe, yapıtın kendisine dışsal görüldüğünden, içeriğin taşıdığı saf gerçekliği manipüle etme tehlikesi sürekli mevcuttur. Ahmet Oktay (1986, 166) bunun sebebini yapıtın işaret ettiklerinin metninin dışında, nesnel dünyada aranmasında görmektedir. Oysa tam aksine, sanat, göndergelerini kendi içinde barındırandır; ideolojileri temsil eden değil, sürekli biçim ile ideoloji üretimi sürecidir, onun içeriği denilebilecek olan fikirler biçimsel özellikleriyle üretilir. Ataol Behramoğlu'nun şiirin dil sorunu olup olmadığına dair tartışmasına dönülecek olursa; şiir doğrudan dil ile üretilen bir ürün olduğundan, örneğin, bir sandalye nasıl üretimsel açıdan en temelinde ahşap sorunuysa, şiir de bu anlamda bir dil sorunu olmalıdır. Kuşkusuz alelade bir sandalye dahi ahşaptan çok daha fazlasını içinde barındırır, kapitalist üretimin tüm özelliklerini ve artık değeri kendinde taşır; ancak tüm bu özellikler ve ilişkisellikler onun, ahşaptan üretimine, üretime giren yabancılaşmış emeğe içkin olacaktır. Aynı şey şiir için de geçerlidir: şiirin üretimi egemen ideolojinin yeniden üretiminden, ona karşı bir söylem oluşturulmasına kadar siyasi, toplumsal, ekonomik pek çok boyutu

içerebilir; ancak bunların tümü onun yazar tarafından dil aygıtı ile üretilmesi ve okuyucu tarafından yine dil aygıtı ile yeniden üretilmesi noktasında düğümlenmektedir. Şiirin bir dil sorunu olması onun ideolojik ve politik olmasından hiçbir şeyi alıp götürmez, aksine onun politikası tam da dil ile üretiminde vuku bulmaktadır.

Sanata üretim ve çelişki kavramları üzerinden yaklaşan Brecht (1976, 247), biçimin sanatçı tarafından dışarıdan yapıta getirilen bir öğe değil, içeriğe ait, içeriği üreten bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Dünyayı görmenin mevcut ideolojiden kopuk yeni açılarını arayan sanatçı, zaten nesnel dünyada var olan içeriklerle geleneksel algılamaları kırmaya değil, biçim ile yeni algılama şekilleri üretmeye çabalar. Modernist sanatın gücünün gerçek dünyayı dışlayabilmesinde, sömürü ilişkilerini tersine çevirebilmesinde yattığına inanan Adorno (2018b, 267) bunu daha radikal bir şekilde ifade etmektedir: "Sanatın işi seçeneklere ışık tutmak değil, insanın kafasına durmaksızın silah dayayan dünyanın gidişine salt kendi formuyla direnmektir" Bu yüzden toplumsal sınıfsallığın ideoloji kadar, hatta ideolojiden önce üretim ilişkilerinde aranması gibi, sanatın sınıfsallığı da yalnızca içerikte değil, onun üretim süreci olan biçimde aranmalıdır.

3.7. Sanat Emeği'nde Demokratik Bir Kültür Politikası Üzerine Düşünceler

Sanat Emeği'nin aktif olduğu dönemdeki hükümetlerin politikalarına eleştirilerinden derginin kendi misyonu, kültür alanında önem verdiği ve değişmesi gerektiğini düşündüğü noktalara dair detaylı bir profil bir sonraki bölümde oluşturulacaktır. Sanat Emeği görece kısa hayatlı bir dergi olduğundan, kapsamlı bir kültür politikasından bahsetmek doğru olmayacaksa da, içerik olarak değerlendirilmeye layık görülmüş, derginin hayatı boyunca tekrarlanan başlıklardan ve derginin bileşenlerini oluşturduğu gibi içeriğine de sıkça yansımış örgütlerin dergiye taşınan sorun ve çözümlerinden, Sanat Emeği'nin kültür alanındaki vizyonuna dair birkaç çıkarımda bulunmak mümkün olmaktadır.

3.7.1. Kültürün Demokratikleştirilmesi

Sanat Emeği'nin kültür alanına dair bir amacı, bir sloganı seçilecekse, bu kültür alanının demokratikleştirilmesi gerekliliği olacaktır. Derginin var oluş sebebi, yayınlamak için seçtiği metinler, kuramsal çabaları ve pratik müdahaleleri bu amaç

noktasında düğümlenmektedir. Sanat Emeği'nin kültürün demokratikleştirilmesinden anladığı, çok genel bir ifadeyle, insanlık tarihinin kültürel mirasının tüm topluma, özellikle de ondan en çok mahrum bırakılmış olan işçi sınıfına ulaştırılması ve kültürün üretilme sürecine -yaratıcı edimden, onu mümkün kılan ekonomik ve toplumsal süreçlere kadar- tüm toplumun aktif bir şekilde katılması, kültürün malzemesini oluşturan halkların onun üzerinde söz sahibi olması olarak özetlenebilecektir.

Sosyalist yazarların oluşturduğu Sanat Emeği için kültür, tarihin akışına yön veren maddi üretim süreçleri tabanında oluşan sınıflı toplum sisteminde, sınıfların somut dünyayı algılama biçimleri olan ideolojinin kendi içinde özerk bir alanıdır. Kültürün demokratikleşmesi, bu bağlamda, kitlelerin sınıfsal konumlarını ve bu konumları içinde sömürü koşullarının bilincine varmaları anlamını taşır. Bu anlamda kültürün demokratikleşmesi sınıf mücadelesinin hem yöntemi hem de amacıdır. Türkiye toplumunda Sanat Emeği'nin yayında olduğu dönemde sınıf mücadelesinin kendine özgü koşulları dergiye göre "gerici ve tutucu eğilimlerin artık kesinlikle yenilgiye uğratılması ancak sanat ve kültür alanının demokratikleştirilmesi ile, yani bu mücadelenin ancak en geniş çevrelerin ve yığınların katılımı ile olabilirliği apaçık ortada" olduğunu göstermektedir (Kültür Alanı Demokratikleşmelidir, 1978, 5). Kültüre en geniş çevrelerin katılımı kültürel üretimlerin -burada en soyut anlamında kullanmak gerekirse- toplum yararına yapılması ve bireylerin de bu üretimlerden yararlanabilecek bilinç ve maddi koşullara erişebilmesi ile mümkün olabilecektir. Fidel Castro (1980, 66), Sanat Emeği'nde yayınlanan 1961 tarihli konuşmasında bunu "Bütün yaratıcı faaliyetlerde halka yanaşmak gereklidir. Ama aynı zamanda halkın da daha çok ve daha iyi anlamasına yardım etmeye çalışmalıyız." şeklinde formüle etmektedir.

İşçi sınıfının tarihsel olarak üretim ve tüketim noktasında kültürel araçlara erişimi oldukça sınırlı olmuştur. 1975'e gelindiğinde Türkiye'de yetişkin okuma yazma oranı %61 civarındadır ve bu oranın dışında kalan popülasyon en temel kültürel üretimlerin dahi dışında kalmaktadır (UNESCO, [22.11.2020]). Sanat Emeği'nin 18. sayısında yayınlanan sendikalı bir okurun dergiye gönderdiği mektupta işçiler, sanata yönelik ilginin yetersizliğini "Halkımızın büyük çoğunluğu yoksul ve bilinçsizdir. Sanat eğitimi görmüş değildir. Okur - yazar sayısı çok azdır." ve "İyi sanat ürünleri bizlere kadar ulaştırılamıyor. Biz daha çok televizyonda yayınlanan yapıtları izlemek

durumunda kalıyoruz." gibi sebeplere bağlamaktadır (İşyar, 1979, 89). Sanat Emeği'nin her fırsatta vurguladığı, tüm eylemlerin ilk aşaması olarak görülen örgütlülük gereksinimi, bu noktada da kendini göstermektedir. 18. Sayıda yayınlanan mektup, işçilerin kitle iletişim ve popüler kültür ötesinde sanat üretimlerine, sendika aracılığıyla ulaşabildiklerini göstermektedir (İşyar, 1979, 90):

> "*Onların tek güvendikleri yer örgütleri ve işçi sınıfı hareketidir. İşçilere sanat, örgüt kapısından girmektedir. Bu nedenle sanatı işçilere götürmek, işçileri sanata katmak istiyorsak, gidilecek yolu iyi bilmek, örgütlü bir çalışma düzeni yaratmak şarttır. Yalnız dağıtım şirketleri, kitapçı dükkanlarıyla bu işi başarmanın olanağı yoktur.*"

Sanat Emeği kültürel ürünlerin konvansiyonel yöntemlerin ötesinde, halkla nasıl yüz yüze getirilebileceği üzerine tartışmalar yürütmüştür. Ülkü Ayvaz (1979, 76), devrimci amatör tiyatronun görevini "tiyatronun ulaşmadığı yerlere tiyatro götürmek (ya da seyredemeyen kesimi buna kavuşturmak) ve özellikle siyasal bir bildiriyi (mesajı) kitleye iletip yaymak" olarak tanımlamaktadır. Kamusal alanlardaki sanat üretimlerine, duvar resimlerine, amatör şiire, propaganda çalışmalarına önem veren derginin yazı kurulu üyesi Orhan Taylan (1979, 9), halkın görsel sanat eserleriyle karşılaşma koşullarının iyileştirilmesi konusunu Görsel Sanatçılar Derneği'nin düzenlediği "Devlete ve Özel Kuruluşlara Ait Yapılara Sanat Eserleri Konması Sorunu ve Gerekliliği" başlıklı açık oturumda gündeme getirmiştir.

Sendikalar ve meslek örgütleri tüketim noktasında olduğu gibi, üretim noktasında da işçilerin kültürel araçlara erişiminde önemli bir rol oynamaktadır. 1970'ler boyunca gerçekleşen grev, eylem ve protestolarda işçilerin ve aktivistlerin film dokümantasyonu, dönemin benzersiz ve kayıp hafızasını oluşturmaktadır. Sendikaların aktivitelerini belgelemesini sağlayan fotoğraf ve video çalışmaları, aynı zamanda birçok işçinin bu medyumla ilk karşılaşma fırsatı olmuştur. Maden-İş Sendikasının fotoğraf çalışmalarını anlatan İbrahim Akyürek (1980, 76), sendika aktivitelerinin işçilerin hayatına getirdiği yenilikleri "Yakın zamana kadar fabrikaların varlığından bile haberdar olmadığı slayt makinası, fabrika temsilcilik odalarına, grev barakalarına kadar girmekte, 'gerçeğin propagandası' için etkin bir araç olma işlevini sürdürmektedir." şeklinde özetlemektedir. Sendikanın fotoğraf sergilenmeyen grev barakasının bulunmadığını aktaran Akyürek (1980, 75), işçilerin fotoğraf üretim süreçlerini şöyle özetlemektedir:

> "*Bu çalışmanın ilk adımı, sendika üyesi işçiler arasında fotoğraf çekenleri saptamak ve Bölge Temsilciliklerinde 'Fotoğraf Kursu' düzenlemek oldu. Bu kurslarda fotoğrafın temel bilgilerini 'Kurs Slayt Dizileri' ile kısa sürede alan işçilerin çoğu Bölge ve Fabrika Basın - Yayın Komiteleri'nde (BYK) görev aldılar. Sayıları 25'i aşan çoğu militan çalışmaya yatkın olan işçi -*

> *fotoğrafçılar Bölge ve Fabrikalarına bağlı sorunlarda, anti-faşist eylemlerde, grevlerde, direnişlerde çevrelerini işçi gözü ile yorumlayarak fotoğraf çekerler. Fabrikalarda, tezgâh başlarında çalışan arkadaşlarının zor çalışma koşullarını, iş kazalarını belgeleyen fotoğraflar çekerler. Çekilen filmler foto - film merkezine ulaştırılır, kontaktları çıkarıldıktan sonra arşivlenir.*"

Militan bir tavırla yürütülen üretim süreci, yine sendikal hareketin ve işçilerin toplumsal mücadelelerinin girdisi olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmalar sonucunda üretilen fotoğraflardan gezici bir sergi oluşturularak, işçileri motive etmek ve sınıf bilinci aşılamak üzere çeşitli fabrikalardaki işçilerin yaşam alanlarında sergilenmektedir (Akyürek, 1980, 75). İşçilerin fotoğraflama sürecine dair madde madde önerilere de yer veren metin, Sanat Emeği'nin 2. Sayısında yer alan *1 Mayısa Hazırlanırken* başlıklı metinle birlikte, derginin politik sanat üretimine dair didaktik, uygulamaya yönelik çalışmalarını oluşturmaktadır (Akyürek, 1980, 77). Nisan 1978 tarihli *1 Mayısa Hazırlanırken,* kitlesel hareketlerde deneyimli sanatçılardan özellikle Anadolu kentlerinde 1 Mayıs'a hazırlanan aktivistlere grafik (resim büyütme, serigrafi baskı, bildiri basımı, duvar resimleri, pankart hazırlama), fotoğraf-film (açık havada kitle fotoğrafı, gösterilerin filme alınması) ve tiyatro alanlarında detaylı, pratik ve amatör öneriler içermektedir.

Sanat Emeği'nin derginin hitap ettiği kitleleri kültür alanında etkinleştirmek için başlattığı bir başka girişim de İşçiler Arasında Anlatı Yarışması olmuştur. Ocak 1979'da duyurulan yarışma kısa anlatı-öykü ve uzun anlatı-roman dallarında, ödüllü bir yarışmadır. İşçi yaşamı ve perspektifini öncelemesi dışında herhangi bir şart barındırmayan yarışmanın amacı Sanat Emeği 11. Sayıda şöyle belirlenmiştir (Okurlara, 1979a, 5):

> "*İşçi sınıfının özgürlükleri almak için kimsenin keyfini beklemediğini görüyoruz. Kültür alanının demokratikleştirilmesi kavgasında da bu böyle olacak. Sanat Emeği'nin işçiler arasında açtığı anlatı yarışması bu kavganın bir parçasıdır. Toplum içinde kültür araçlarının en çok esirgendiği en dinamik sınıfın insanlarına, kısıtlı da olsa özel bir olanak sağlanmış oluyor. […] Bu çaba aynı zamanda demokrat aydınlar ve tüm ilerici sanatçılarla işçi sınıfı arasında sağlam köprüler kurulması sürecine bir katkı getirecek. Gönderilecek seçkin ürünleri yayınlamanın dergiye canlılık getireceğine, onu işçi ve emekçiler arasında daha yaygınlaştıracağına ve bunun demokrasi savaşımına yeni olanaklar sağlayacağına inanıyoruz.*"

Seçili metinlerin derginin ileriki sayılarında yayınlandığı yarışma, kültürel üretim araçlarının kitlelere ulaştırılması noktasında sınırlı ve marjinal bir jest olsa da, derginin meslek örgütleriyle var olan bağı düşünüldüğünde bağlamına daha iyi oturmaktadır.

Sanat Emeği için kültürün demokratikleştirilmesi, kültürel üretimin kitlelere ulaştırılmasının yanında, sanatsal üreticilerin bulunduğu kurumlarda ve devletin kültür sanat üzerine olan politikalarında söz hakkı sahibi olmasını da kapsamaktadır.

Kurumlardaki özerkleşme, yerinden yönetim ve demokratikleşme taleplerine desteğini sık sık yineleyen Sanat Emeği, kültür politikalarının kültürel üreticiler tarafından belirlenmesinin önemini vurgulamakta; halkın geniş kitleleri için ve onlar ile birlikte yürütülecek bir kültürel sürecin sanatı bürokratikleşmekten kurtaracağını belirtmektedir (Kültür Alanı Demokratikleşmelidir, 1978, 3). Burada politikaların kültür insanları tarafından belirlenmesi demokratik yöntemler ve örgütlü hareketin paralelliği üzerinden düşünülmelidir. Sanat Emeği'nin savunduğu, CHP ağırlıklı iktidar döneminde eleştirildiği gibi, bazı kilit pozisyonları sanatçıların ve aydınların tutması değil, kültür insanlarının öz örgütlülüğünün kültürün üretimi, dağıtımı ve tüketimi süreçlerinde etkin bir pozisyonda bulunmasıdır.

Kültürel üretimin topluma yaklaşmasında yerel yönetim ve yerel etkinliklerin önemi de üzerinde durulması gereken bir konudur. Yerel yönetimlerin pozisyonları gereği halka merkezi hükümetlerden daha yakın, oluşumları bakımından da özel girişimlerden daha demokratik oldukları düşünülmektedir. Sanat Emeği 19. Sayısında geniş yer ayırdığı Nevşehir Hacıbektaş Şenliği incelemesinde, şenliğin Hacı Bektaş Veli'nin ilerici öğretilerini ön plana çıkaran içeriği ve yerel yönetim tarafından düzenleniyor olmasının üzerinde dururken, bu gibi şenliklerin kültürün demokratikleşmesindeki rolünü özellikle vurgulamaktadır (Fişekçi, 1979b, 11). Yerel yönetimin çabalarıyla daha seküler ve halkçı bir çizgiye oturan şenlik, Sanat Emeği yazar kadrosunda da bulunan Ataol Behramoğlu, Hasan Hüseyin ve Turgay Fişekçi'yi de programında bulundurmuştur.

Benzer şekilde Sanat Emeği sayfalarına taşınan Ordu Altın Fındık Şenliği de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul Resim Heykel Müzesi ve İlerici Kadınlar Derneği gibi kurumların ve Fatoş Beykal, Yusuf Taktak gibi Sanat Emeği yazarlarının hazırladığı içerikleri barındırmış, merkezi hükümet ve mülki idarenin aksi yönde çabalarına rağmen kültürel paylaşımı sağlanmasıyla önem kazanmıştır (Beykal, 1980, 71). Görsel Sanatlar Derneği'nin 9 Ağustos 1980'de düzenlediği, TYS (Ataol Behramoğlu), Tİ-SAN (Ali Taygun) ve SİNE-SEN gibi Sanat Emeği'nin bileşenlerini oluşturan meslek örgütlerinin katıldığı *Kültür ve Sanat Alanında Yerel Yönetimlerle İlişkiler* başlıklı panel konuyla ilgili daha yapısal girişimleri öngörmüş, ancak uygulamaya konma fırsatı bulamamıştır (Kültür ve Sanat Alanında Yerel Yönetimlerle İlişkiler Konulu Panel Yapıldı, 1980, 91).

3.7.2. Demokrasi Yönünde Kurumsal Öneriler

Sanat Emeği kendi varlık sebebini, içinden geçilen çatışmalı dönemde, toplumun demokratik kazanımlarını geri döndürmek, anarşi ortamı yaratarak daha otokratik bir rejimi meşru kılmak isteyen aşırı sağ tehlikeye karşı tüm demokrat kültür insanlarını bir araya getirerek ortak bir cephe oluşturmak olarak gören bir dergidir. Bu amaç, kendi içinde birçok farklı çalışmayı barındırırken, Sanat Emeği kendi işlevlerini şöyle sıralamaktadır (Yeni Bir Yıla Başlarken, 1979, 5):

> "*Dergimizin baştan beri karşılaştığı önemli bir güçlük, tek bir dergi yapısı içinde birkaç derginin işlevini birden üstlenmesi olmuştur. İşçi sınıfının savaşımı ile ilerici kültür ve sanat kadroları arasında canlı köprüler kurabilmek, genç sanatçı kadrolar önünde yol gösterici, yönlendirici olmanın gereği onlara en canlı, kavgacı, militanca örnekler sunmak, sanatçılar ve düşünürler arasında demokrat ve ilerici bir kültür politikasının oluşturulması ve örgütlenmesine yönelik çalışma yapmak ve ülkenin sanatsal kültürel değerlerini yurt dışında tanıtmayı amaçlayan bir çizgi izlemek gerçekte başka ülkelerde, farklı yayın organlarının üstlendiği işlevlerdir.*"

Tüm bu işlevler özünde işçi sınıfı hareketinin gelişmesine koşut olarak kültür dünyasının nasıl değişeceği, bu gelişimle birlikte dünya değişirken kültür alanının bu değişime nasıl angaje olması gerektiği ve işçi sınıfının sorunlarına kültür alanından ne gibi çözümler üretilebileceği sorularını barındırmaktadır. Bu yüzden Sanat Emeği'nin kültür alanına müdahaleleri, savunduğu değerler, ön ayak olmaya çalıştığı değişimler, kısacası destek olduğu kültürel politikalar, eli kulağında olan bir faşizm tehlikesi ve işçi sınıfıyla hemhal olma bağlamında düşünülmelidir.

Böyle bir toplumsallık kavşağında yayın hayatına başlayan Sanat Emeği birinci yılının sonunda kendine koyduğu hedeflerde geldiği noktayı ve kültür alanında kendine açtığı yeri şöyle değerlendirmektedir (Okurlara, 1979b, 3):

> "*Şimdilik, 1. yayın yılı sonunda, ülkemiz sanat ve kültür ortamının, ilerici, demokrat çizgideki ve her kuşaktan pek çok değerini dergimizin yazarları arasına katmış olmak, azımsanamayacak sayıda genç sanatçının ürünlerini sunmak, sanat ve kültür sorunlarının hemen her alanına değgin çalışmaları bütünsel bir görüş içinde yayınlamakla onur duyduğumuzu belirtelim. Birinci yayın yılımızın sonunda 'Sanat Emeği Yayınları'nın ilk kitabının yayınlanmış dergimizin baskı ve abone sayısının alışılmadık ölçülere varmış olması da bize sevinç veriyor, çabamızın doğru bir yön izlediğine güvenimizi pekiştiriyor.*"

Bu süreçte derginin okuyucu sayısı 6000'e kadar çıkabilmiş, ancak, örneğin, sermaye gruplarının kültürel alandaki müdahalelerine karşı derginin düzenlediği İşçiler Arasında Anlatı Yarışması'na beklenilen düzeyde katılım sağlanmamıştır. Sanat Emeği bu durumu şartlanmış toplumsal yaşamın yarattığı bir kopukluk olarak değerlendirmekte, fiziksel ve zihinsel emeğin birbirinden koparıldığı bir düzende işçilerin sanatsal üretime katılımı için daha fazla çaba harcamaları gerektiğini kabul etmektedir (Sanat Emeği, 1979a, 3). Sistem eleştirisinin yanı sıra bir özeleştiriyi dile

getiren bu açıklama, aynı zamanda sadece Sanat Emeği'nin değil, Sanat Emeği'nin yakın temas halinde bulunduğu, gününün toplumsal olayları karşısında kendini sorumluluk sahibi gören tüm sanatçıların ve örgütlerin çabalarını da barındırmaktadır. Sanat Emeği bu çevrenin kısa vadeli hedeflerini, her ne kadar eleştirilse de Ecevit başkanlığındaki hükümetin düşürülmesine yönelik çabalara karşı çıkma, sıkıyönetimin halk nezdinde yararsızlığın dile getirip buna son verilmesi için çalışma ve şiddet ortamını yaratan sağcı örgütlerin kapatılması için mücadele etme olarak belirlemişken, mücadele yöntemini de örgütlenmek üzerinden tanımlamaktadır (Sanat Emeği, 1979d, 6):

> "*Örgütsüz kalınacak gün değildir. Bir köşede sanat ya da bilim çalışmalarıyla yetinilecek gün değildir. Tek tek her sanatçıyı, kültür adamını, tek tek her bilim emekçisini demokratik yığın ve meslek örgütlerine üye olmaya, bu örgütlerin birlikte ve yoğun çalışmasını sağlamaya çağırıyoruz. İlerici yayınların kendi kendini sansür etme eğilimlerine, örgütlerimizde baş gösterebilecek dağınıklık havasına, eylem birliğini engelleyecek grupçu tavırlara kesinlikle karşı çıkmalıyız. Gün, Türkiye Yazarlar Sendikasından Sine-sen'e, Karikatürcüler Derneğinden Ti-san'a, Halkevlerinden Görsel Sanatçılar Derneğine kadar tüm sanatçı örgütlerinin, özel ya da özerk tüm kültür kurumlarının ortak tavırda bulunmaları, çalışmalarını alabildiğine yoğunlaştırıp, faşist tehlikeye karşı savaşan yığınlarla sağlam köprüler kurmaları günüdür. Tüm kültür kurumlarında çalışan ilerici, demokrat sanat - kültür emekçilerinin, ellerindeki her olanağı, faşist tırmanışa karşı seferber etmeleri tarihsel bir görevdir. Faşist bir dikta tehlikesine karşı yığınları diri ve dirençli tutmak tarihsel bir görevdir.*"

Derginin baş yazıdan yaptığı bu ve benzeri beyanlar, bulunduğu toplumsal bağlamın aciliyetini açıkça dile getirmektedir.

Peki Sanat Emeği'nin bu şartlar altındaki somut öneri ve çabaları nelerdir? Sanat Emeği'nin her fırsatta örgütlenme üzerine yaptığı vurgu, derginin içeriğinin belirlenmesinde de kendini göstermiştir. Dergi yazarlarının ve yayın kurulunun da üye ve yönetici olduğu meslek örgütü ve sendikalar dergide kendine geniş yer bulup, faaliyetleri aktif olarak desteklenirken, çeşitli fırsatlarla oluşturulmuş bildiri, açıklama ve manifestolar da Sanat Emeği'ne dergi görüşünü yansıtan içerikler olarak girmiştir. Yazar hakları, bu hakları koruyacak şekilde oluşturulması beklenen telif ve benzeri sözleşmeler gibi noktalarda ilgili sendika ve örgütleri destekleyen Sanat Emeği, yazarlığın geçinilebilen bir meslek haline gelmesini örgütsel bir birliğin varlığına, telif, çeviri ve diğer yasal süreçlerde bu birliğin söz sahibi olmasına ve bu birliğin genel işçi hareketinin doğrultusunda hareket etmesine bağlamaktadır (Sanat Emeği, 1979b, 10). Örgütlülük gerekliliğine benzer bir vurgu tiyatro emekçileri için Sanat Emeği'nin 16. Sayısında Tİ-SAN tarafından yapılmaktadır. İlgili sayıdaki bildirisinde Tİ-SAN (1979a, 58), tiyatro emekçilerinin sanatsal gelişim ve refah düzeylerinin artırılmasının, tiyatro sanatının halk kitlelerine ulaştırılmasın, tiyatronun kamu

kaynaklarından yararlanabilmesinin ve bunun bağımsız kalarak başarılabilmesinin ayrım göstermeden tüm tiyatro emekçilerinin birarada olacağı bir demokratik örgüt ile mümkün olacağını işaret etmektedir. Bu açıklamalar sendikaların, çalışanların sadece sosyal haklarının korunması gibi detayları değil, doğrudan o işi yapan bir birey olarak var olabilmesini sağladığını iddia etmektedir. Yani hem mesleki var olabilme koşulları noktasında, hem de o mesleğin yapıldığı toplumsal düğümün karakteri noktasında çok önemli bir rol demokratik meslek örgütlerine verilmiştir.

Yine de sanat emekçilerinin ekonomik hakları da Sanat Emeği'nin gündeminde bulunan konulardan olmuştur. Dergi ekonomik hakların önemine özellikle vurgu yapmaktadır (Kültür Alanı Demokratikleşmelidir, 1978, 4): "Çünkü sanat ve kültür ortamında 'özgürlük' salt bir yasa sorunu değil, bu ortamın ekonomik olarak özgür yaratıcılığın gelişmesine elverişli biçime dönüştürülmesi, bunun da bilinçli ve programlı olarak uygulanması sorunudur." Derginin üçüncü sayısında *Sanat Emekçilerinin Sosyal Güvenceleri İçin Savaşım Sürüyor* başlığıyla, Türkiye'de geçimini sanat üreterek sağlamaya çalışanların yaşadığı zorluklar, dönemin hükümetinin konuya gönülsüz yaklaşımı hukuki tabanıyla detaylandırılarak işlenmiş; hukuki düzenlemelerin bu işkolunun özgül şartları akılda tutularak, kendi koşularına uygun olarak ayrıca düzenlenmesi gerektiği vurgulanmıştır (Coşkun, 1978, 67). Özel tiyatro çalışanlarının hukuki statüsü, yazar – yayınevi ilişkilerinin düzenlenmesi, yayınevlerine SEKA'dan kağıt temininde ve kitap dağıtımında destek ve kolaylıklar sağlanması, görsel sanatlar alanında düzenlenen yarışmalarda sanatçı haklarının ve yapıt güvenliğinin korunması gibi, kültür sanatın neredeyse tüm alanlarında üreticiyi koruyacak ve haklarının teslim edilmesini sağlayacak noktalarda -yine sendika ve örgütleri aktif konumda görerek- talepler dile getirilmiş, çözüm önerileri sunulmuştur.

Sanat Emeği devlet kurumlarına da, kültür alanında verilen mücadelede önem atfetmektedir. TDK, Devlet Opera ve Balesi, Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları, TRT gibi kurumlar, güncel şartlar altında ne durumda olursa olsun, Cumhuriyet kazanımı olarak görülmüş ve halka tekrar kazandırılması, kültürel alandaki mücadelenin temel sahalarından birini oluşturmuştur. Ali Taygun (1980b, 33-34) 27. Sayıda Ankara Opera ve Balesi'nde karşılaştığı zorlukları anlattıktan sonra, bu zorluklarla yüzleşmenin önemini vurgulamaktadır:

> "*Kanımca, devlet kurumlarının idaresinin şu ya da bu kimselerin ellerinde olması, hatta böylelerinin demokrat düşünceye kesin tutum almış olmaları bile, bizim hiçbir zaman bu kuramlara sırt çevirmemizi gerektirmiyor. Tam tersine; bu kuramların aslında kime ait*

olduklarının bilinciyle bizi, böylesi durumlar, oralarda ürün vermek için daha çetin mücadelelere zorlamalı. [...] Kimsenin bizim oralarda çalışmamızı engellemeye hakkı yoktur. Ve bu yüzden de kurumların bu günkü durumları çok önemlidir. Çünkü biz kırk elli yıl sonrasının sanatsal düzeyinin hazırlığından sorumluyuz. Oralarda yapacağımız her çalışma, dökeceğimiz her damla ter bugünü yarına bağlayan zincirin tayin edici halkasıdır. Bizim küsmemiz, yılmamız, oralarda yozlaşmayı onaylamamız anlamına gelir."

Görüldüğü üzere bu kurumlar Sanat Emeği çevresi tarafından toplumun geniş kesimlerinin elinden alınmış, Cumhuriyetin demokratik bilinçaltına geri kazandırılması gereken alanlar olarak görülmektedir. Buradaki mücadele, bu kurumları önce sanatın gerçek üreticilerine, ardından da sanatın kaynağı ve nihai amacı olarak görülen halk kitlelerine kazandırmanın, birbirinden koparılmış parçaları bir araya getirmenin mücadelesidir. Özerklik ve yerinden yönetim gibi çabalar, bu mücadelenin farklı noktalarını temsil etmektedir.

3.7.3. Kültür Alanında Sermaye Grupları

Türkiye'de 1970'lerden 1980'lere geçilirken diğer tüm toplumsal alanlar gibi kültür sanat faaliyetlerinin de maddi olarak desteklenmesinde köklü değişiklikler gerçekleşmiştir. Ocak 1980'de AP azınlık hükümeti tarafından yürürlüğe konulan 24 Ocak kararları, kapitalin ülkedeki dolaşımı için yeni bir dönemi işaret etmiş, 12 Eylül darbesi ve sonrasındaki rejim inşası süreci bu değişikliklerin toplumsal muhalefetle karşılaşmadan uygulamaya konmasının, tüm rejimin sermaye hareketliliği etrafında örülmesinin güvencesi olarak işlev görmüştür. Ancak toplumsal çevrelerin "özelleşmesi", kamusal kullanımdan parça parça kopması 1980'de başlamış değildir. 1970'ler boyunca, kültür alanının daha önce kamusal ya da bireysel olarak finanse edilen, kâr amacı güdülmemiş pratiklerine sermaye sahipleri yatırım yapmaya başlamış, sanatın himayesinde temel değişiklikler yaşanmaya başlamıştır.

Bu döneme kadar kültür alanı yoğunlukla devlet desteğiyle varlığını sürdürmekteydi. Bireysel girişimlerin mümkün olabildiği durumlar dışında, kültür üreticisinin düzenli bir şekilde geçimini sağlayabilmesi genel olarak devlet sanatçılığı sıfatı altında mümkün olabilmekteydi. Devletin kültür alanındaki bu himayesi, Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren rejimin kurmaya çalıştığı ideolojiyi kültür alanından desteklemesinin bir veçhesi olarak işlev görüyordu. Bunun dışında borç parayla kurulan tiyatrolar ve imece usulü çıkarılan dergiler gibi kişisel girişimler kısa vadede de olsa mümkün olabilirken, kültür alanı kapitalist pazar ekonomisinin dışında kalacaktır. Sanat Emeği 28. sayısında bu dönemi anlatırken şu cümleleri kullanır (Tekelci Sermaye Kültür Alanına Elkoyuyor, 1980, 8):

> "*Günümüze kadar sanatçının 'resmisi' maaşa bağlanıp; 'sanat için sanat yapanı' içkinin, esrarın bohem havasında zengin sofralarına meze olurdu. İlerici sanatçı ise 'içerde' olmadığı zamanlar falakayla 'terbiye' edilmeye çalışılır; ama sanatçıların tümü hep susturulmak istenirdi. Sanat ürünü egemen güçler için 'olmasa da olur' bir fantaziden başka bir şey değildi.*"

Bu dönemde kültür alanında sermaye sahiplerinin yokluğu, ya da ilgisizliği, ülkenin yerel kapitalistlerinin kar alanını yeterince geliştirecek seviyeye gelmemiş olması, ya da sanat himaye edecek sosyo-kültürel düzeye erişmemesi olarak açıklamak mümkündür.

Sanatın Türkiye kapitalizminin karanlık noktasında kaldığı bu dönemde devletin devamlı bir şekilde işine yaramayan, ya da bireysel bir birikimden düzenli destek almayan oluşumların uzun vadede faaliyetini sürdürebilmesi kolay değildi belki; ama kâr güdülmeyen bir durumda, pazar mantığına bağlı olmadan üretmeyi mümkün kılıyordu. Sermayenin tiyatro alanındaki etkisini işleyen Seçkin Cılızoğlu (1980, 12), 1960'lara kadar ödeneksiz tiyatroların hevesli amatörlerin birikimlerini bir araya getirmesinden ya da "batırılacak parası" olanların tiyatroya gösterdiği özel ilgiden doğduğunu belirtmektedir. Bu dönemde kentsoylu geniş bir kitleye hitap eden, sanatsal kaygılardan ziyade bu kitlelerin eğlence arayışını karşılayan tiyatrolarının sayısı patlama göstermişken, 1960'larla birlikte Ankara Sanat ve Dostlar Tiyatrosu gibi toplumsal meselelere angaje tiyatrolar ön plana çıkmış, "bulvar tiyatroları" ise düşüşe geçişi Sanat Emeği'nde şöyle ifade edilmiştir (Cılızoğlu, 1980, 12-13):

> "*[...] bulvar tiyatroları, bir yandan bilinçlenen seyirci kesimini yitirdiler, öte yandan da kırsal kesimden kente göç patlamasının sonucu, yıllardır rehavet içinde tiyatro koltuklarını dolduran küçük burjuva seyircisine sundukları oyunları yeni kentlilere beğendiremez oldular. Nüfus patlaması hesaplanarak peş peşe açılan tiyatrolar, yeni seyirci kitlelerinin kültür birikimleri, beğeni düzeyleri, yaşam sorunları hesaplanmadığı için boş koltuklara perde açar oldular ve birer ikişer kapanmaya başladılar.*"

Kuşkusuz bu süreçte Türkiye'nin içinden geçtiği ekonomik şartların da etkisi olmuş ve maddi zorlukların etkisinden 1960'ların siyasi tiyatroları da nasibini almıştır.

1970'ler öncesinde görsel sanat alanı da benzer karakteristikler göstermektedir. Görsel sanat yapıtları gösteren ilk galeriler, sanatçıların ve sanatseverlerin bir araya gelip tartışma, küçük sergi ve etkinlikler düzenleme alanları olarak açtıkları mekanlardır. Düzenli bir gelire sahip olmayan bu mekanlar uzun soluklu olmadan kapanmak durumunda kalırken, Şehir Galerisi ve Taksim Sanat Galerisi gibi belediye girişimleri ile yabancı kültür merkezleri ve konsolosluklar, görsel sanatların sergilenme olanağı bulduğu belli bir düzen ve devamlılığı sağlayan yegâne alanlar olmuştur. Bu mekanlarda sanatçıların belli oranda bir özgürlüğe sahip olabildiğini, ancak küçük bir kesime hitap ederek kişisel ilişkilerin belirlediği elitist bir çevre yarattığını aktaran

Canan Çoker (1980b, 11-12), sermaye gruplarının sanata olan ilgisinin arttığı 1970'li yıllara geçişi şöyle anlatır:

> "*Ama genel kanı ve aranan suçlu yine şu sözcüklerde billurlaşıyordu 'halkımız sanattan anlamıyor' Halkımız sanattan anlamadığından dolayı sergiler salt sanatçı dostlara açılıyor ve yapıtlar evlerde depolanıyordu ya da eşe dosta armağan ediliyordu. Bu durum sanatçılarımızın sızlanmalarından anlaşıldığı kadarıyla acınası bir durumdu. Evet, onlar artık tek parti döneminin, bir anlamda devlet güdümündeki sanat anlayışından kurtulmuş ve özgürlüklerini kazanmışlardı ama bu kez, onlara şimdi kim 'sahip' çıkacaktı? Bazı açıkgöz sanatçılarımız gerçekten başlarının çaresini bulmuşlardı. Banka müdürlerinin ve paralı kişilerin resim sanatına ilgilerini önce armağanlar yoluyla, daha sonra da resim satma yoluyla çekmeyi başarmışlardı. İlgi giderek artmış ve sermaye kesiminin sanat ile ilişkilerinin sıkılaşmasına olanak sağlamıştır.*"

Ülke orta sınıfının sanata olan ilgisi artarken ve kapitalist pazar kültür alanında yararlanabileceği ürünler keşfederken, sanatçılar da devletin boşaltmaya başladığı himaye koltuğunu dolduracak kaynak ihtiyacı duymaktadır. Halk arasında hızlı yayılabilen ve kâr etmesi daha kolay olan sinema, popüler müzik ve kısıtlı oranda yayıncılık ile kültür alanında özneleşen büyük sermaye, 1970'lere gelindiğinde daha "soylu" sanatlarda kendini göstermeye başlamıştır. Çoker'e göre (1980b, 13) ekonomik imtiyazlara sahip grupların özel galeri sahipleri haline gelmesi ve sanatçıların alana yeni giren bu kişilerin görüşlerine önem vermeye başlaması ticaretin sanat üzerinde kuracağı hegemonyanın yolunu açmıştır. 1970'lerin sonuna gelindiğinde bir sermaye girişimi olan İstanbul Festivali kültür dünyasında kendine geniş bir yer açmış, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından düzenlenen İstanbul Sanat Bayramı düzenlenen sergilerinin üçte birinin özel galerilerce hazırlanması dolayısıyla "İstanbul Festivalindeki gibi masonik, özel kesimle kırıştırmalar"la suçlanmakta, sanatçıların galericilerin boyunduruğunda olduğu bir sanat dünyasını teşvik ettiği için uyarılmaktadır (Taktak, 1979, 74).

Bu dönemde özel galeriler çoğalıp sanat çevresinde önemli karakterler haline gelmiş, İstanbul Sanat Festivali gibi Türkiye'nin önde gelen sanatsal etkinliklerin merkezinde yer almakla birlikte dünya sanat piyasasına entegre olmayı hedefleyecek seviyeye ulaşmıştır. Çoker (1980b, 17) sanat eserlerinin yurt dışına çıkarılmasının zorluğunun ulusal sanat mirası oldukları gerekçesiyle yerinde olduğunu anlatırken, galericilerin bu kısıtlamalardan sanat dünyasını serbest borsaya dönüştürmek için kurtulmaya çalıştıklarını belirtir ve önde gelen galerici Yahşi Baraz'ın sözlerini alıntılar:

> "*Bütün avrupa ülkeleri resmi bir ihraç malı olarak görüyor. İtalya, İspanya, Fransa, Yugoslavya, Almanya, Hollanda çoğunlukla ticarete yönelik resimler yapıyor. Türkiye henüz bu çarkın içine, dış piyasaya uzun sürede giremez. Profesyonel galerilerle işbirliği yapılarak bu iş sağlanabilir. Bir milyonluk Atina'da 33 özel galeri var. Resmimizin dışa açılması için bürokratik ve yasal engellerin yenilmesi gerekir.*"

Baraz'ın sanat dünyasını piyasalaştırmak için profesyonel galerilerin "hayırsever" işbirliğini öne sürmesi, Çoker'in Türkiye sanat alanının evrimiyle ilgili endişelerini destekler niteliktedir.

Özel girişimlerin sanat alanındaki hayırseverliği manevi bir üstünlüğü, aristokratik bir hazzı beraberinde getirir. Kültüre yapılan yatırım ticari kazanç ya da vergi kolaylıklarının ötesinde saygınlık algısının kaynağını oluşturur. Resim alıp satan bir galerici ya da resim koleksiyonu sahibi bir burjuva, tüketim malları satan sermaye sahiplerinden daha saygın, daha kültürlü, geleneksel burjuva değerleri açısından daha makbuldür. Eğlencelik, kar getirisi yüksek tiyatro prodüksiyonları düzenleyenler, ün arayışında ilk fırsatta tiyatronun seçkin isimleriyle markalarını yan yana getirmek isteyecektir; Seçkin Cılızoğlu'na göre (1980, 16) Hürriyet Gazetesi'nin tiyatro ödülünü "Muhsin Ertuğrul Ödülü" olarak adlandırmasının ve oluşturduğu seçiciler kurulu ile meşruiyet kazanmaya çalışmasının sebebi bu olmuştur. Çalgılı çengili temsiller düzenleyen, orta-alt sınıfın eğlence ihtiyacına karşılık veren Hürriyet Gazetesi ile Muhsin Ertuğrul adına, değerli sanat insanlarının değerlendirdiği ödüller koyan Hürriyet Gazetesi birbirinden saygınlık bağlamında oldukça farklı olacaktır. Muhsin Ertuğrul, tiyatro, sanat; bunlar yalnızca tarihsel ve toplumsal birikimin sanatsal ifadeleri, bir toplumun kültür mirası değil, sınıfsal merdivenin eşsiz basamaklarıdır.

Kapitalist pazar kültür alanına doğru genişlerken maddi kazanç mantığının yanı sıra ideolojik kazanç mantığına da sahiptir. 1970'lere kadar sanat üretiminde devletin varlığının ideolojik etkisinden bahsedilmişti. Kültürel faaliyetler ideoloji denilen somut dünyayı anlama ve etkileşime girme pratiklerinin kendi mantığına sahip özel bir alanı olarak, ideoloji üretme ve baskın ideolojileri toplum içerisinde yayma kapasitesine sahiptir. Bu kapasite sanat himayesinin baskın ideolojiyi kurma ve genişletme noktasında çok önemli bir işlevini oluşturmaktadır. Bu işlev özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında devletin tekelindeyken, gelişmekte olan orta sınıflar hem sıradaki aşamasında kültürel üretime ihtiyaç duyacak noktaya gelmiş, hem de toplumsal yapıda derinlere uzanabilen araçlarıyla, kitle iletişimiyle, basınıyla, ideolojisini halka ulaştırabilme kapasitesinde devletle boy ölçüşebilecek olgunluğa ulaşmıştır. Belli bir yaşam biçiminin, dünyayı algılama sürecinin, günlük hayatla ve insanların birbiriyle ilişkiye girme yöntemlerinin, maddi üretim süreçleriyle çelişmeyecek, aksine onu farklı şekillerde destekleyecek biçimde geliştirilmesi, üretim

süreçlerini kontrolünde bulunduran toplumsal kesimlerin algı dünyasındaki hayati amacını oluşturur. Kültür sanat, toplum tarafından ona bahşedilen değer düzeyiyle, gördüğü saygıyla, asil ezeli ve ebediliğiyle ideolojik şüphelerden azadedir ve tam da bu özelliğiyle algı dünyasını şekillendirmekte benzersizdir. Komünist rejimlerden Nazi Almanya'sına, liberal demokrasilerden bağımsızlık mücadelesi veren halklara ortak bir kültürel kanon oluşturmaya verilen önem ve sanatçıların tüm bu rejimlerin ideoloji inşasındaki konumu, kültür sanatın ideolojik araçsallığının düzeyini ve her zaman-her yerdeliğini göstermektedir.

Sanat Emeği *Tekelci Sermaye Ve Kültür Alanı* alt başlığıyla çıkan 28. Sayısında ve çeşitli vesilelerle yayınlanan yazılarla, kültür alanına serbest sermaye girişinin etkilerini tartışmıştır. Kapitalist bir toplumda sanatçının kendini yeniden üretebilmek için yapıtını satması gayet doğal, belki de tek seçeneğidir. Bir ressamın resmini bir koleksiyonere satması kendi başına pazar oluşturmadığı gibi, resmin bir sanat yapıtından çıkıp metaya dönüştüğü anlamına da gelmez. Tabii kapitalist değişim bu noktada duramaz. Resim sanatçının elinden çıkıp sanat spekülatörüne geçtiğinde, arz talep mantığının hakim olduğu, kullanım değerinin ortadan kalkıp değişim değerinin baskın çıktığı, yatırım değeriyle anıldığı yeni bir hayata başlamış olur. Sermaye yatırım değerinin baskın olduğu bu sektörü oluştururken, resim mezatlarda el değiştirir, her defasında yükselen bir değerle farklı bir depoda saklanırken, sanatçısıyla bir ilişkisi kalmamıştır artık. Türkiye gibi sanatçı haklarının düzenlenmediği bir ülkede, ne yapıtının kime, nasıl, ne zaman satıldığına dair bir söz hakkı vardır, ne de el değiştiren yapıtın peşi sıra aktardığı kapitalin ona bir yararı olur. Sanatın sektörleşmesi, alıcının artması, el değiştirmelerin çoğalması, diğer alanlarda olduğu gibi, üreticiye değil üretim üzerinden spekülasyon yapanlara yarar.

Kapitalizmin tekelleşmeye olan önlenemez meyli, sanat alanında da etkisini gösterir. Ahmet Köksal (1978, 18-20) 11 Eylül 1978'de Milliyet Sanat'ta, dönemin koleksiyonerlerinin sanat dünyasını iyi tanımadığından bilindik isimlere, yaygın görüşlere göre eser satın aldığını, yapıtlara dekoratif yaklaştığını aktarmaktadır. Koleksiyonerlerin bu tavrının halihazırda saygı duyulan, belli bir üne sahip olan sanatçıların üretimlerini ve görünürlüğünü daha da artırdığını; diğer sanatçıları ise unutulmaya terk ettiğini düşünen Çoker (1980b, 18-19), bu tekelleşme sürecini şöyle yorumlamaktadır:

> "*İşte bu nedenle, Sanat Çevresi Dergisinin son sayısında yakın bir zamanda yitirdiğimiz heykelci Şadi Çalık'ın anısına bir kapak ayrılmıyor ve işte bu nedenle belki birgün sevdiği dostları tarafından kendisi için hazırlanacak bir sergi ve kataloğa dek hakkında yazı yazılamıyacak olan bu sanatçımız için yazılanlar arkalarda bir yere sıkıştırılıverirken Nuri İyem'in binlerce kez açtığı kişisel sergilerinden biri daha açıldı diye adeta özel bir sayı oluşturuluyor. Acaba bu değerlendirmeyi Ankara'da Nuri İyem'in sergisini düzenleyen Evrensel Galeri sahipleri finanse etmiş olmasın? […] Ama bu olgunun tek nedeni şudur. Şadi Çalık artık üretim yapamaz ve pazarlaması da yapılamaz. Bu nedenledir ki Zeki Kocamemi, Kuzgun Acar ve Şadi Çalık gibilerinin ticari ve kâr getirici bir yanları kalmadığından dolayı pazarlanmasına gerek görülmez.*"

Hayatta olmayan sanatçıların pazarlanamayacağına yönelik naif çıkarımına rağmen, Çoker sanat dünyasının tekelleşmesini somut bir şekilde göstermektedir.

Üretim kaynakları ve araçlarının toplumsal bir azınlığın elinde toplanması, o azınlığa kültürel üretimde bir avantajı zaten sağlamaktadır. Film kolay bulunabilen bir materyal değilse, ki Türkiye sinema tarihinin büyük bir bölümünde öyle olmuştur, filmi elinde bulunduranlar nasıl filmler yapılacağı konusunda ister istemez söz sahibi olmaktadır. Bu denklem kâğıt krizi yaşanan 1970'li yıllar için de aynı şekilde geçerli olmuş, dağıtım ağını elinde bulunduran tekeller basılı materyallerin niteliğini belirlerken, krizin etkileri sektörün emekçilerinin üzerine yıkılmıştır (Sanat Emeği, 1979b, 9). Bu durumda yayıncılar kâğıt masrafını karşılayacak, kâr getirebilecek kitaplar basmak isteyecek, bu beklentiyi karşılayan yazarlar daha makbul olacaktır. Edebiyatın şartlandırılma ağı basın tekellerinden yazarlara kadar bu şekilde ulaşacaktır.

Kapitalist mantığın girişiyle sanat alanında oluşan çıkar çatışmaları belki de en güçlü etkisini eleştiri kurumu üzerinde gösterir. Sanatın dünyasının piyasalaşmasının sanatın kendisi üzerindeki etkileri, genellikle olumlu bir şekilde tartışılırken, eleştirmenlerin meseleye sadece yorum olarak değil, aktif özneler olarak girmesi, eleştiri yazısı döneminden tanıtım yazısı dönemine geçilmesine ön ayak olmuştur. O güne kadar sanatçının çalışmalarını eleştirel bir şekilde değerlendiren bir yazarın, sanatçının galerisi aracılığıyla tanıtım yazıları yazmaya başlamasının, sanatın nasıl anlaşıldığı ve tartışıldığı noktasında paradigma değişikliğine sebep olan etkileri olmuştur. Çoker (1980b, 14), bu durumu sanat yazarının eleştirmenden halkla ilişkiler uzmanına dönüşümü olarak ele almakta, galeri sahibi ve koleksiyonerlerin sanat yazının ticaretin bir parçası haline getirdiklerini iddia etmektedir. Sanatçı, galerici, eleştirmen arasındaki ilişkinin görünür kıldığı çıkar çatışmasının aşılması, eleştiri kurumunun kökten dönüşmesiyle mümkün olabilecektir. Sanatsal tartışmanın, vekalet

mücadelesinin entelektüel kılıfı haline gelmesi, eleştiriye yer kalmayan bir sanat çevresini oluşturmaktadır (Çoker, 1980b, 19):

> "*İşte yine bu nedenledir ki, sanat dergilerinin sayfalarında eleştirmen ve sanatçı arasındaki çekişme aslında galeri rekabetinin bir parçasıdır. Sezer Tansuğ ile Ankaralı ressam Sayın Turan Erol'un polemikleri itici güç ve geliştirici savaşımlar değil, tersine Tiglat Galerisiyle, Baraz galerisinin ve koleksiyoncuların pazarı sorunudur. Turan Erol'un sanatı gerçekte ne eleştirmenin, ne alıcının ne de satıcının umurundadır. Umursadıkları, sadece bu resimlerden bay Tiglat'ın mı yoksa Bay Baraz'ın mı kâr sağlamış olmasıdır. Vah sanatçılarımıza, vah sanatımıza...*"

Özel galerilerin, bankaların, büyük sermayenin sanat alanındaki varlığını meşru kılmak için çatışmaya sürüklediği tek kurum eleştiri de olmamıştır. Akademi'nin düzenlediği İstanbul Sanat Bayramı'nın sergilerinde özel galerilerin yoğunluğuna değinilmişti. Hürriyet Gazetesi'nin Muhsin Ertuğrul Tiyatro Ödülü'nde de görüldüğü üzere kamusal kişilik ve kurumlar sermayenin alanda varlığına meşruiyet sağlayacak şekilde araçsal bir nitelik kazanabilmektedir. Sanatçı Yusuf Taktak (1979, 75-76) bu durumu 2. İstanbul Sanat Bayramı'ndan "Bir başka ilginç olay da özel galericilerin, kendi eylemlerini resmileştirmek için, Akademi öğretim üyelerini seçerek, sergileri hakkında yazı yazdırmaları. Örneğin, Maçka, Armo, Galata, Odakule, Akbank galerilerindeki sergiler için İ.S. Bayramı programında çıkan yazılar." şeklinde örneklemektedir. Çoker (1980b, 16) bunu bir adım daha öteye taşımakta, özel galerilere sanat bayramı sergileri yaptırılarak, sanat üzerine kamusal olması gereken tartışmalarda galeri sahiplerine öncelik verilerek bu kurum ve kişilere meşruiyet kazandırıldığını, asli işlevlerinin ticaret olduğu unutularak sanatın ve sanatçının değerini tayin hakkının sağlandığını belirtmektedir. Galerilerin bu şekilde yetkilerini ülkedeki belki de en yüksek, en otorite sahibi kurumun elinden aldığı söylenebilecektir.

Sanat piyasasının oluşması halen aktif bir tartışma konusuyken, devlet en eski kurumlarından birinin eliyle tartışmayı bitirmiş, güzel sanatların geleceğini şekillendirmiştir. Pierre Restany (1977, 7) bu hamlenin ciddiyetini, Sanat Bayramı'na yazdığı açık mektubunda şöyle özetlemiştir:

> "*Kafa eğitim ve üretimi, zihinsel ekin üretmez olduğu zaman bu ekini üretmek tecimsel pazara düşer. İşini eksiksiz yerine getiren satıcı, zihinsel ekinin üretimine başlı başına katkıda bulunur. Uğraşın yasabilimine böyle yeniden çağrı yapılması gerekliydi elbet. Peki, ama sayın panayır düzenleyicileri neden o noktada durmadınız? Siz sanat pazarının bilgeleri neden yeni kuşağın satıcılarının kafalarına çılgınca düşünceler soktunuz? Şimdi artık hepsi, kendilerini ekinsel yaşamın düzenleyicileri sanıyor, doğuştan getirdikleri, deneysel araştırmaları yüreklendirme yeteneklerinden dem vuruyor, her düzeyde yepyeni iletişim ilintileri geliştirmekten başka bir şey düşünmüyorlar.*"

Sanat çalışmalarının üreticilerinden bağımsız, arz-talebe bağımlı bu yeni hayatında tek ölçü, kapital akışının girdiği her alanda olduğu gibi, değişim değeri haline gelir. Sermaye sürekli büyümek, yeniden üretmek, yeni alanlara girmek zorundadır. Burada sermaye kavramından sadece belli bir miktar paranın, ürünlerin alım satımını sağlayan birimin anlaşılmaması gerektiği vurgulanmalıdır. Sermaye herhangi bir para değil, üzerinden kâr edilmek istenen paradır, tek işlevi artık değer üretmek, kendini büyütmektir. Artık değer bekleyen yapısından dolayı, bu değeri sağlamayan ürünleri değersizleştirir, sistemin dışına atar. Sanat alanına girişi sanatın kendi değer yargılarını bulandırır, sanat üretimleri meta özellikleri kazanırken, basılı yayıncılık ve radyo-televizyon üzerindeki hegemonya sayesinde sermaye tek yetkili haline gelir. Canan Çoker'e göre (1980b, 23), devletin icazetiyle, toplumun kültür sanata ulaştığı tüm yollar ve sanatın gelişiminin kapıları sermaye tarafından tutulur. Sermayenin getirdiği hareketlilik, sanatın gelişiminden çok, piyasalaşmasında kendini göstermiştir. Sermayenin varlığı, sanatta ya da başka alanlarda, kendinden farklı bir yapılanmaya izin vermez, içine girdiği kabı doldurmaya, şeklini almaya yönelir.

Sezer Tansuğ (1980, 74) Türkiye'de gerçekleşen ilk büyük sanat mezatının (Sheraton Oteli, 16 Şubat 1980) detaylarını aktardığı bir yazısında, İbrahim Çallı imzalı bir natürmortun 355.000 TL'ye satıldığını not ettikten sonra, Resim ve Heykel Müzesinin yıllık alım gücünün 300.000 TL olduğunu aktarır ve bu durumun "Devlet müzesinin bundan böyle yapıt satın alamayacak bir duruma düşmesi" anlamına geldiğini söyler. Sermaye dominasyonu sanatçının kendisine ya da üretimine katkıda bulunmazken, bu örnekte toplumun, kamunun yararına olmadığı da görülür: devlet müzesi özel sermayeyle rekabet edemeyecek durumdadır. Koleksiyonerin deposuna, evine giren her resim, toplumla karşılaşamayacağı yaşam sürecine başlamış olur. Resim ve Heykel Müzesinin tek bahtsızlığı tabii ki bütçesi değildir. Müzenin kendine ait bir binaya sahip olamaması da dergiye yansıyan bir konu olmuştur (Çoker, 1980b, 25):

> "*Dolmabahçe Sarayının bir bölümünde geçici olarak bulunan Resim ve Heykel Müzesine bir yer bulunamazken, tarihi köşklerimizi satın alıp, özel müze haline sokacak holdinglerimiz vardır. Daha da ötede müze koleksiyonlarını oluşturmak için en değerli sanat yapıtlarını satın alacak güç de bu kesimin elindedir. Müzelik örneklerimizi araştırmak, incelemek, yaymak artık bu kesimin müzelerinin yetki alanında olacaktır. […] Bir Halil Paşa'ya, ya da bir Şeker Ahmet'e 500.000 TL elbette Resim ve Heykel Müzemizin bütçesi değil Özel Koç Müzesi verebilecek güçtedir. Bu konudaki yayınlar artık sadece ve sadece bu özel müze erbâbının tekelinde bulunacaktır.*"

Çoker'in mantıksal olarak art arda dizdiği iddialarının, aradan geçen 40 yılın bir özeti niteliğinde olduğu görülmektedir. Aynı mantık kültürün tüm alanları için geçerlidir:

1970'lerin sonuna gelindiğinde arkasında sermaye desteği bulunan renkli gazetelerden kültür sanat yayınlarına kâğıt, eğlencelik gösterilerden toplumsal angaje tiyatrolara sahne, Yeşilçam melodramlarından politik filmlere perde kalmamıştır.

Çoker'in Sanat Emeği 25. sayıda yayınlanan, alanda küçük çaplı bir tartışmaya neden olan ve farklı çevrelerden cevap verilen yazısı *Resim Sanatımız Ve Tekelci Sermaye*, görsel sanatların piyasalaşmasının etkileri üzerine geniş çapta bir değerlendirmeyi barındırmaktadır. Yazının yayınlanmasından sonra gelen tepkilerle konunun aciliyeti ortaya çıkmış, 3 ay sonra Sanat Emeği 28. Sayısını kültür alanı ile sermayenin ilişkilerini inceleyen bir dosyaya ayırmıştır. Bu sayıda Çoker *Menkul Bir Değer Olarak Resim Sanatı* yazısıyla Time gibi dünya çapında okunan dergilerde ABD ve Batı Avrupa'da halihazırda gerçekleşen sanat alanındaki piyasa etkilerini inceleyen metinlerden alıntılar yaparak, özellikle toplum nezdinde sanata olan bakış açısının değişimine dair detaylı çıkarımlarda bulunmuştur. Çoker Sotheby's ve Christie's gibi müzayede evlerinde yapıtlara ödenen astronomik rakamlara, kamuoyunda bilinilirliği olmayan sanat üretimlerinin çevresinde bu müzayedelerde ödenen fiyatlardan sonra oluşan yapay şöhrete değinen Çoker, büyük müzayedeler ve sanat borsası üzerinden satış değerinin sanatsal değerin önüne geçtiği, sanatsal niteliği belirlediğini örneklemektedir.

Piyasa sonrası sanat dünyasında fiyat etiketi sanat eserinin üzerine koyu bir gölge düşürür. Kamu müzesinin bulunmadığı bir şehirde ortalama bir yurttaşın sanat eseriyle karşılaşması genelde yalnızca müzayedelerde ödenen astronomik rakamların gazetelerdeki haberlerini okumasıyla olur. Zamanımızın en bilinen, en meşhur sanat yapıtları kamusal hafızadaki yerini hangi fiyat rekorunun kırıldığına, sanatçının o güne kadarki en pahalı işi olup olmadığına borçludur. Etiketin ağırlığı sanatsal nitelikleri ezmeye, silikleştirmeye başlar; neyin değerli, neyin toplumsal öneme sahip olduğu unutulmaya yüz tutmuştur. Sade vatandaş "Bir resim neden bu kadar pahalı olabilir?" sorusuna sanat profesyonelinden "Piyasa öyle belirlediği için." cevabını yeteri miktarda aldığında, sanatsal nitelikler, tarihsel önem gibi kavramlar anlamsızlaşmaya başlar. Resim ve Heykel Müzesi gibi bir kurumun sanatsal değerin belirlenmesinde otorite sahibi olması haliyle beklenir; ama eğer müzenin 1 yıllık bütçesi müzayededeki tek bir natürmortu bile almaya yetmiyorsa bu müze hakkında, piyasanın aşırı değerli olduğuna karar verdiği natürmort hakkında, nihayetinde de sanatsal değer hakkında ne söyler?

Pazar spekülasyonunun, fahiş fiyatların sanat dünyasına girişi kamuoyunu sanatın değeri karşısında kuşkulandırır, sanatı yabancılaştırır. Fiyat etiketi yapıtı toplumla paylaştığı kamusal alandan söker ve başka bir düzeye, izleyicinin erişiminin olmadığı bir düzeye yerleştirir. İzleyici artık sanatın gölgesini görebilir ancak, ve sanatın gölgesi rakamların şeklini almıştır. Kültür sanat güvenilir kurumlar değildir, kendini ilişkilendirdiği her şey yabancıdır çünkü: beş yıldızlı otellerde gerçekleştirilen lüks müzayedeler, ülkenin en zengin insanları ve dışarıdan anlam verilemeyen fiyatlar (Cılızoğlu, 1980, 14):

> "*Kamuoyu satış değerini bir sanatsal değer ölçütü olarak almaya başladığında sanatsal etkileşim de çarpıtılmış olacaktır. Müzelere konulan yapıtlar birer ölçüttür elbet, ama adı sanı olmayan bir türedi şöhretin piyasa fiyatıyla, müze tarafından satın alınan bir ressamımızın fiyatı arasındaki büyük uçurum kamuoyu üzerinde ister istemez bir kuşku, bir güvensizlik yaratacaktır. Öyle ki sanat kavramlarından kuşku duymaya başlayacaklardır.*"

Bu durum kamuoyu nezdinde sanatın gerekliliğinin sorgulanmasına kadar varabilmektedir. Halkın yoksullukla boğuştuğu bir dönemde 6 haneli fiyatlara satılan ürünler -sanat olsun ya da olmasın- onun yaşantısıyla ilgili olmaktan çıkar. Toplumun düşünce ve pratik dünyasında bir yer işgal etmez, bir kurum olarak varlığının önemi yoktur.

Yüksek fiyatların verildiği yapıtın -geriye böyle bir kavram kaldıysa eğer- sanatsal önemi kuşku uyandırdıkça, kurumun sahiciliği de kuşku uyandırmaya başlar. Sermaye büyümek zorunda olduğu için, eldeki metanın kullanım değeri -incelenen konuda sanatsal değeri- ne kadar düşük olursa olsun ondan kâr etmek isteyecektir. Satış değerinin sanatsal niteliğin önüne geçtiği bir evrende bu durumun sanatsal üretim ve algılama süreçlerini manipüle etmemesi mümkün değildir. Çoker'e göre (1980a, 34) sanat tacirlerinin, sahip oldukları başarısız yapıtların da pazarını oluşturmak istemesi, kamuoyu nezdinde iyi sanat algısını bulandıracak, sanatçıları piyasa değeri yüksek ancak sanatsal değeri tartışmalı eğilimlere yönlendirecektir. Toplumla ilişki kurmak isteyen, döneminin bilinçaltının sesini yansıtması beklenen sanatçı ancak galeri ve koleksiyoncuyla ilişki kurmuş olur. Yansıttığı ise sanat piyasasının bilinçaltıdır.

Canan Çoker'in *Menkul Bir Değer Olarak Resim Sanatı* incelemesi tüm bu paradigma kayması ve toplumun ilişkilenmesinde eleştirinin oynadığı role de değinir. Eleştirinin sermaye koşullarında tanıtıma meylettiği belirtilmişti. İzleyicinin sanatla kurduğu ilişkide belirleyici bir faktör olan, sanatçı-izleyici ilişkilenmesini belirleyebilen eleştirmenin bu değişimi, kendini ortadan kaldırırken sanata yönelik güvensizliğe bir katman daha eklemiş olur (Çoker, 1980a, 35):

> "*Bunların pazarını oluşturmak işinde galericiler kuşkusuz boş durmayacaklardır. Okuru yanıltmada kullandıkları tek olanak ise eleştirmenlerdir. Pazara göre mal üreten ressamların talebini oluşturmak için kamuoyuyla iletişim kuran organlarıdır eleştir- menler. Ve bu da objektif değer yargılarından ister istemez ödün vermeyi gerektirir. Bu nedenle eleştirmenlerin galeri sahiplerinin çıkarlarıyla fazlasıyla sıkı fıkı olmaları okurun gözünde onların değerini düşürür.*"

Çoker'in burada eleştirmene biçtiği rol çok kısıtlı ve izleyici-yapıt arasında bir arabulucudan öteye gitmiyor olsa da, çıkarların birbirine karışmasının yarattığı güvensizliğin vurgulanması noktasında oldukça önemlidir. Sanat eserinin değeri son kertede piyasa değerine indirgenmişken, onu bağlamına oturtması, eserin cevapladığı ve görmezden geldiği soruları sorması beklenen kurumun, aslında başından beri işin içinde olduğunun hayal kırıklığı yaratan ifşaatıdır bu. Eleştiri kendi kendini feshetmekle kalmaz, ona olan güveni de eritir.

Sanat Emeği kültür sanatın ekonomik altyapısının kamu tarafından sağlanması gerektiğini savunmaktadır. Sosyalist gerçekçi bir sanat anlayışını benimseyen dergiye göre sanat toplumsal bir kavramdır, insanın çevresiyle ve diğer insanlarla olan ilişkilerinden ortaya çıkar; sanatçı toplum için, toplum yararına üretir. Bu yüzden kültür sanat, gerçek sahibi olan kamu tarafından desteklenmelidir (Taygun, 1978b, 37-38):

> "*İlke olarak kamuya karşı ve kamudan sorumlu olan sanatçıların ve ailelerinin geçimini, üretim giderlerini, görgü ve bilgi arttırmalarını kamu üstlenmelidir. Ancak egemen olan üretim ilişkilerinde bu hakkı kendisine tanınmaz. Çünkü kapitalist, emeğin soyut işgücü olarak alıcısı olduğundan, onun için sanat emeğinin tam tersi bir 'saflık' yani yaratıcılığa bulaşmamış olmaklık belirleyicidir.*"

Ali Taygun bu sonuca, sanat eserinin ve sanatçının kapitalist toplumun üretim süreçleri içindeki pozisyonunu tartıştığı Sanat Emeği'nin 3. Sayısındaki *Sanatın Ekonomi Politikteki Yeri Üstüne Düşünceler* başlıklı yazısında varmaktadır. Buna göre kapitalist bir toplumda yaşayan bir sanatçı, kendisi kapitalist olmasa bile kaçınılmaz olarak üretimini tüm emeğin metalaştığı bir sistemde sürdürecektir. Ancak Taygun'a göre (1978b, 36) bu sanatın metalaştığı anlamına gelmemektedir; sanatsal üretim kapitalist pazara girse de, gireceği düşünülerek üretilse de, üretimin modern yöntemlerle pazar beklentileri dahilinde çoğaltılması sonucunda sanatçı ücretli işçi konumunda bulunsa da, bu sanatın ve sanatçının öncelikli toplumsal varlığı olmayacaktır. Taygun'a göre sanat yapıtının materyal ifadesi değişim değeri için alınıp satılabilir, yani metalaşabilir; ama "sanat" denilen yapıtın materyal ifadesi değil, toplumsal bir yaratma istenci, düşünce şeklidir. Tüketici konumundaki izleyici, sanat yapıtının algılayıcısı, sanatı gerçek anlamda tüketemez, bir izleyicinin bakışı Altan

Gürman Montajını azaltmaz, eksiltmez. Bu her ne kadar her zaman doğru olmasa da -zira bir izleyici eksiltmese de bir koleksiyonerin salonu yapıtı kamusal olarak eksiltmiş olur- şurası geçerlidir ki, sanat yapıtının derinlerindeki, maddi görünümünün ve çoğaltılabilen materyalinin ötesindeki sanat üretme pratiği, sanat emeği toplumsaldır, toplumun kendini ifade etme dayatmasıdır.

Bu anlamda sanatın kendisi, materyalinden ya da üreticisinden bağımsız olarak metalaşmaz. Sanat denilen üretimin yapısından dolayı, sanatçı toplumsal emeğin sömürülmediği bir zamandan konuşur (Taygun, 1978b, 39):

> "*Soyut işgücünün bir meta olarak satılmadığı bir gün mutlaka gelecektir. O gün insanoğlunun sarf ettiği emeğin tümü yaratıcı emek olacaktır. Bütün insanlar yaratıcılıklarını, yeteneklerinin sonuna kadar, hayata geçirebileceklerdir. Başka bir deyişle, 'yaşamak bir sanata dönüşecektir.' İşte sanatçılar, üretimleri sonucu, toplumsal var oluşları gereği, çok cılız ve halsiz bir biçimde de olsa, bu düzenin tadını sezmiş kişilerdir. [...] Ancak, toplumsal varoluşu gereği, bilincinde olsa da olmasa da, hatta bu öğretiye karşı öznel olarak savaşım da verse, eğer emeğini sanat ürününe dönüştürüyorsa sanatçı, sanatçıysa yani, son kertede, sınıfsız toplumun insanıdır.*"

Taygun'a göre yapıtın toplumla olan bu içsel bağı dolayısıyla sanatçı, sanatın kendisi olmasa da sanat yapıtının somut, izleyici karşısına çıkan birimini pazara hapseden, metalaştıran sermaye manipülasyonuna karşı çıkmalı, örgütlenmeli, sanatın kamusal himayesini savunmalıdır.

Aynı argümanı Çoker tüm sanatseverler için, sanat dünyasının değişim değeri ile yozlaştırılmasına karşı kurar. Ona göre sanatın özgür ve bağımsız gelişiminin, sanatın halkla buluşmasının, özel galerilerin ve büyük sermayenin eleştiri kurumunu kullanarak sanatı piyasalaştırmasına karşı çıkmanın yolu kamuya ait kurum ve yapıları desteklemektir (Çoker, 1980b, 22):

> "*Bu mirasta bu sanat ürünlerinden her yurttaşın, tad deniyorsa tad, zevk deniyorsa zevk, benim düşünceme ve deyimlerime göre de, entellektüel düzeyini geliştirici unsurları öğrenip, almak için yararlanma hakkına sahiptir. Bunun sağlanacağı yer de ticarî amacı olmayan kamu kuruluşlarınca ya da sanatçı örgütlerince gerçekleştirilen sergilerdir ve de en önemlisi müzelerdir, bilimsel yayınlardır.*"

Sanat Emeği kamusal yapıların -güncel durumda hangi gerici çevrelerin etkisinde olursa olsun- sanat üreticileri için hala değerli olduğunu, sanatı desteklemenin bu eski, devlete bağlı yolunun kültür insanları için hala önemini koruduğunu savunmaktadır. Nihayetinde kamu kaynağı, işçi kitlelerinin emekleriyle oluşturulmuştur ve tüm demokrat sanatçılar bu kaynaktan hak sahibidir. Bu yüzden sanatçılar güncel parti politikalarından bağımsız olarak, doğal hakları olan kamu kaynaklarını değerlendirmeli, bu fırsatları halkın geniş kitlelerine ulaşmak ve ideolojik kompozisyonuna demokratik katkılar yapmak için kullanmalıdır (Tekelci Sermaye

Kültür Alanına Elkoyuyor, 1980, 10). Sanatçılara yüklenen halkı aydınlatma, faşizm tehlikesine karşı ve demokratik bir Türkiye için öncülük yapma sorumluluğu, Sanat Emeği'ne göre, halkın örgütlerine de sanatçıların bu çabalarını destekleme sorumluluğu yüklemektedir. Bir yandan aşırı sağcı terör gruplarının, diğer yandan sermayenin kültür sanatı sıkıştırdığı bu durumda, mücadele vermesi beklenen kültür insanlarının kaynak eksikliğini işçilerin demokratik kuruluşları, sendikalar, meslek örgütleri karşılamalıdır (Tekelci Sermaye Kültür Alanına Elkoyuyor, 1980, 10). Bu destek, Sanat Emeği'nin hayalini kurduğu ve katkı sağlamaya çalıştığı geleceğin kültürel himayesinin de öncül örneğini oluşturacaktır.

3.7.4. Halk Sanatı ve Kitle Kültürü

Birçok küresel güney ülkesi gibi Türkiye'de de emperyalizm karşıtlığı sol hareketin temel bir karakteristiğini oluşturmaktadır. Kurucu iradeye ve Kemalist değerlere derin bir saygı besleyen Türkiye solu, bu iradenin en saygıya mazhar özelliğini bağımsızlık mücadelesinde gösterdiği anti-emperyalist çizgide görmüş, kendini de bu çizginin devamı olarak kurmuştur. Temelini kapitalist sömürü ve bu sistemin küresel ihracatçısı ABD'nin "üçüncü dünya" ülkelerinde müdahalelerine beslenen nefreti barındıran emperyalizm karşıtlığı, kültür alanında kendini Batıda modernizm sonrası gelişen kültürel ifadelere ve "kitle kültürüne" gösterilen direnç olarak ifade etmektedir. Klasik ve aydınlanma dönemi üretimlerini; özgürlük, eşitlik, devrimcilik gibi geleneksel burjuva değerlerini benimseyip insanlığın geliştirdiği mirasın ürünleri olarak görürken, modernizm ve sonrasında yozlaşma, kozmopolitlik ve çürüme gören Türkiye solu, içinde bulunduğu bu müphem çelişkiden Türkiye halkları kültürü ve klasik Batı kültürünün aceleye getirilmiş bir sentezi ile çıkmaya çalışmıştır.

"Batı kültürünü" kendi şartlarına göre ve bütünlüklü olarak değerlendirmede yaşanan bu kafa karışıklığı kendini "halk kültürünü" değerlendirirken de göstermektedir. Örnekleri modernist Avrupa sanatında bulunabilecek herhangi bir sanatsal biçimle karşılaşıldığında tepkisel bir şekilde öne sürülebilen "kendi değerlerimiz", "halkımızın kültürü" gibi kavramlar nadiren somut ve tarihsel bir bağlamda incelenmekte, yeni sanatsal ifadeler arayışında olan sanatçıların karşısında opak bir kitle olarak dikilmektedir. Sanat Emeği'nin de dahil olduğu sosyalist yayınlar halkın kültürünün "gerici" yönlerinden ayıklanarak çağdaş bir şekilde değerlendirilmesini salık veren yazılarla doludur ancak çok azı "gerici biçimin" ne olduğuna dair materyalist bir argüman kurar. Naif resimleriyle bilinen ve toplumcu sanat yönünde yazıları bulunan

Fahir Aksoy (1976, 6), Füsun Onur'u eleştirdiği yazısında Onur'un çalışmalarını şöyle özetlemekle yetinir:

> "*Ne ki, özgün bir kişiliğe giden yolu henüz saptayamamış. Araştırmalarının kökeninde, başvurduğu tekniklerin kaynağında Batı yatıyor. Genel tutumu, çağdaşlığı, evrenselliği, yabancıların akımlarına bağlanarak kendi katkılarıyla kurulacak kişiliğinde gerçekleşebileceği inancında olduğu çağrışımını uyandırıyor.*"

Aksoy'un (1976, 6) belli sanatsal tekniklerin neden Batıya ait olmak zorunda olduğuna ya da bu tekniklerin kullanımının zararlarına karşı açıklaması ise "Bu alanda tam başarıya varmak, çağdaşlık adı altında Batı mukallitliğinden, modern akımlara kuyruk olmaktan, sanayi ve endüstride ilerlemiş ülkelerin teknolojik cambazlıklarının tekrarından tümüyle kurtulmaya bağlıdır." olur. Türkiyeli sanatçılar bu tekniklerle ilişki halinde olmaktan, çağdaş sanat sözlüğünün coğrafyadan bağımsız olarak tüm girdileriyle düşünmekten men edilirken önerilen alternatifler muğlak bir ulusal sanat tasvirinden oluşmaktadır.

Fahir Aksoy (1980, 31) Sanat Emeği'nin 25. sayısında halk sanatına dair argümanını kurduğu yazısında onu şöyle tanımlar: "Gerçek ulusal sanat her zaman evrensel bir nitelik taşır; Çünkü bu sanat, toplumcu gerçekçi yönüyle halkı bütün derinlikleriyle yansıtır ve bundan ötürü 'İnsansal' öğeler içerir." Bu argüman halkın derinliklerindeki insancıl öğelerin evrensel olduğunu söyler, ancak şu soruya cevap vermez: Eğer evrensel insancıl öğelerin varlığını kabul ediyorsak, bu öğeler farklı halkların benliğinde de mevcut olmamalı mıdır? Eğer bu temel öğeler farklı halkların özünde mevcutsa, bu halkların tarihsel gelişimine dayanan farklı sanatların da o öğeleri yansıtması gerekir. Yani her bölgenin sanatı bir şekilde insanın evrensel özünü yansıtmaktadır. Bu çözümlemede sabit alınan insanın evrensel özü vurgusu da başka bir problem oluşturmaktadır. Aksoy'un argümanının dayandığı toplumcu sanat ilkesine altyapısını sağlayan tarihsel materyalist kuram, yani toplumsal ilişkilerin tarih içinde materyal bir diyalektik düzeyinde oluştuğu ön kabulü, insanın evrensel, değişmez, ortak bir özü olduğu iddiasıyla çelişmektedir.

Halk sanatı argümanına benzer bir şekilde yaklaşan Hasan Hüseyin (1979, 42) Sanat Emeği'ndeki *Halkbilimi Ürünlerinin Çağdaş Sanata Kullanılması Ve Ulusal Kültür Sorunu* başlıklı yazısında halk sanatını "Halkbilimi birikimleri, Balaban'ın da dediği gibi, sanat yapıtının kendisi değil, mayasıdır. Sanat alanında hiçbir yaratı, mayasız olmaz." sözleriyle gerekçelendirir. Örneklenen bu yazılar ve halk sanatını öne süren birçoğu sanatçının yetiştiği yerdeki kültürel ifadeleri temel alıp bu temel üzerinde

çağdaş biçimler geliştirmesi gerekliliğini vurgulasa da, itiraz edilenin nihayetinde ulusal olarak kanıksanmış biçimlerden sapmak olduğu görülmektedir. Hasan Hüseyin (1979, 43) sözü edilen yazısını "Sınıflı olsun - sınıfsız olsun, toplum, o güne dek yarattığı ve sahiplendiği anlatım araçlarını elinin tersiyle itmez. İterse, kendini yadsımış olur. Çağdaş sanatçı, bu gerçeği bilmek zorundadır. Bu gerçeğe sırt çeviren sanatçı, yenilik etiketi arkasında, bireyciliğin batağına düşmüş bir sanatçıdır." şeklinde sürdürmektedir. Toplum "yarattığı ve sahiplendiği" biçimleri dünyanın geri kalanından izole bir şekilde üretmediğine göre; örneğin roman biçiminin kendisi dahi Türkiye toplumunda icat edilmediğine göre, bugünün kanıksanmış kültürel biçimlerinin, geçmişin şaşırtan, alışık olunmayan denemeleri olduğu söylenebilecektir. Sanat sürekli gelişen, yeni ile eskinin, tanıdık ile yabancının çelişkilerinden tamamen farklı anlatımlar sentezleyen bir süreç olmuştur.

Birikimi tamamen reddetmek mümkün değildir, çünkü hiçbir yöntem yoktan var olmaz. Burada konu "ulusal" birikimin, sanatçının kullanımına açık tek birikim olarak değerlendirilmesidir. Her toplumun kendine ait gelişim çizgileri ve sorunları; sanatın ifade üreteceği farklı ideolojik bağlamları vardır. Bu bağlamları ifade etmek, daha önce kullanılan yöntemleri tekrar kullanmayı tek seçenek olarak sunmayacaktır. Biçimsel öğeler belli coğrafyalara kısıtlanmış araçlar değildir. Zülfü Livaneli'nin (1979, 17) Sanat Emeği'nde âşık müziği için kullandığı "Yani bu müzik burjuvaya, bu müzik halka aittir gibi şeylerden çok, hangi müzik malzemesi bize nasıl yarayabilir ve nereye varabiliriz, bunları irdelememiz gerekiyor." ifadesinde olduğu gibi, biçimlerin dünyanın hangi yarım küresine ait olduğu değil, hangi amaçlarla ve ne kadar başarılı olarak kullanıldığı sanat eleştirisinin konusudur. Bir anlatının değerlendirilmesi temelini ulusallık tartışmasında buluyorsa -ki sol yazarların çoğu "ulusal" kelimesi yerine "halk" kelimesini tercih ediyor olsa da, ima edilen anlam aynı noktayı işaret etmektedir- emperyalizm karşıtlığının oryantalizme, tersten-kolonyalizme varması söz konusudur.

Sanat Emeği'nde sıkça karşılaşılan sol muhafazakarlık tehlikesini yukarıda anılan röportajında Zülfü Livaneli (1979, 16) dile getirmektedir:

> "*Biz ise garip bir tutuculuk içindeyiz. Aman dokunmayalım, değiştirmeyelim, yapısını reddetmeyelim gibi bir korku var içimizde. Enstrümanların seçiminden kullanılışına, değişik araştırmalara varana kadar. Fakat bu genel olarak halkta değil, kendi aydın çevremizde, özellikle sol aydın çevrede var. Çünkü sol aydın çevre halk müziğini, dinlediği öteki müzik türleri içinde bir tür olarak dinliyor. Bir aydın evinde Bach da dinler, caz da dinler, Türk halk müziği de dinler. Fakat halkın böyle bir seçeneği yok. Dinlediği müziği sürekli olarak dinliyor. Ve bu*

> *gelişen dünya içinde kendine uygun bir müzik dili yaratılmasında ısrar ediyor ve görülüyor ki halk bizde bazı aydın çevrelerden çok daha ilerde bakabiliyor.*"

Halkın benimsediği yapıları sorgusuz kabullenmek iki yönlü bir tehlike taşımaktadır: birincisi, halihazırda anılan, sanatın çatışmalarla ilerleyen gelişimini yapay bir şekilde kesmektir. İkincisi ise, halkın değerlerini, beğenilerini özgür iradesi dahilinde, sağlıklı şartlar altında geliştirdiği yanılgısıdır. Ali Taygun (1980b, 34) bu yanılgıyı, kültürel mirasın tüm insanlığa ait olduğunu vurgulayarak gösterir:

> "*Uzun bir süredir ilerici sanatçılar arasında bir akım var: popüler olan, halk arasında yaygın olan neyse, ona uymamız, yığınlara ulaşmanın yolu olarak gösterilmek isteniyor. Bu politika — daha önceki yazılarımızda da belirttiğimiz gibi— insanlığın engin kültür mirası üzerindeki haklarımızdan tümüyle vazgeçmemiz anlamına gelir. Oysa geçmişin en yüce sanat değerleri onu yaratanlarındır; halkındır. Bu değerleri yeniden halka sunmak ayrı şeydir, tekelci sermayenin egemen kıldığı bir kültürün ürünlerini halk kültürü diye tanımlayıp ona uymak ayrı şey.*"

Türkiye coğrafyasında sınıflı toplum yapısı yeni değil, yüzyıllardır süregelen bir olgu olduğuna göre, halkın bugün benimsediği değerler bu sınıflı toplum yapısının ürettiği hegemonik ideolojilerin ürünü olacaktır. Diğer bir deyişle, halk arasında bugün yaygın olan bir takım kültürel öğelerin, toplumsal sömürünün üzerini örtmek için egemen gruplar tarafından geliştirildiği savunulduğu gibi, geçmişin kültürel öğeleri de o günün sömürü ilişkileri dahilinde üretilmiş olmalıdır. Şüphesiz bu, tarihteki tüm kültürel ifadelerin ideolojik tuzak olduğu anlamına gelmez; sınıflar arası ilişkiler mücadele şeklinde gelişir, statik pozisyonlar şeklinde değil. Ancak Batı dünyasında gelişen yöntemlere şüphe ile yaklaşıldığı gibi, Türkiye coğrafyasında gelişen yöntemler de şüphe ile yaklaşılmayı ve hangi yönlerinin kurulmak istenen ifadeye faydalı olacağı noktasında derinlemesine sorgulanmayı hak etmektedir.

Sanat Emeği halk kültürü ürünlerine korumacı bir kaçışın yanı sıra, eleştirel bir incelemeyi barındıran yazılara da yer vermiştir. Genel olarak geleneksel ifadeleri muhafazakâr ve sağcı yorumlardan kurtarmayı, onların içinden ilerici bir kültür cephesinin kullanabileceği yöntemleri ayıklamayı amaçlayan bu yazılar, yer yer tarihsel materyalist bir eleştirinin yöntemlerini ileriye götürebilmeyi başarmıştır. Tarihsel bir eleştiri öncelikle ele alınan üretimin oluşturulduğu dönemle ilgili neler söylediğine, döneminin hangi sorularına cevap verdiğine ve nihayetinde ideolojik bir materyal olarak hangi soruların üzerini örtüp cevap vermediğine bakacaktır. Her kültürel yapı ortaya çıktığı tarihselliğin ve toplumsallığın ürünüdür; o anda, zaman ve mekânda kesişen dinamiklerin nitelikleri tarafından ön-belirlenir, dünyayı görmenin kendine özgü bir halini ifade eder. Tarık Övünç'ün (1979, 58) Sanat Emeği'nin 14. Sayısında yayınlanan *Sağcı Yorumlara Karşı Dede Korkut Kitabı Ve Göçebe*

Feodalizmi Gerçeği metni, İslamiyet öncesi Türk toplumlarıyla ilgili hiçbir bilgi sahibi olmayan bir okuyucunun, Dede Korkut metinlerinden bu toplumun göçebe – feodal bir toplum olduğunu, Han'ın toplumun en tepesindeki kişi olduğunu, sınıfsal ayrımlar ve toplumsal ayrımların üzerini örtecek ahlaki aygıtların yerli yerinde olduğunu anlayabileceğini göstermektedir. Kahramanlık, yücelik, güzel ahlak öğütleyen efsanelerden, toplumun günlük hayatına, yaşama pratiklerine, açıkça ifade edilenin ötesinde değer yargılarına dair bilgiler çıkarılabilmektedir (Övünç, 1979, 63):

> "*Bamsı Beyrek boyunda, Bay Büre, oğlu için, bezirgânlar, İstanbul'dan bir boz aygır, bir ak kirişli katı yay, bir de altı kanatlı gürz alıp delikanlıya hediye ederler.' Burada Oğuz topluluğunun temel gereksinmelerinden savaş araçlarının dahi dışardan 'ithal'i ilginçtir. Lüks tüketim malları o denli ilgi görür ki, Bamsı Beyrek'in nişanlısının armağan ettiği kırmızı kaftanı giymesi, kırk yiğidinde kıskançlık uyandırır.*"

Anlatılan toplum ne kadar farklı, primitif olursa olsun, günümüz değerleriyle örtüşen, onları kuran özellikleri görülebilmektedir.

Dede Korkut öyküleri, geleneksel kültürü temel alacak şekilde güvenmenin handikaplarına dair de ipuçları vermektedir (Övünç, 1979, 60-61):

> "*Beyler arasında bile bir güç ve önem sıralanması vardır. Bu sıralanmadaki yeri kan yakınlığından çok, zamanın geçerli değer yargısı olan yiğitlik, baş kesip kan dökmek, aşırı ganimet talan etmek, aç doyurmak, çıplak giydirmek vb. özellikler belirler. Bu değer yargılarının, temelde, altyapı tarafından belirlendiğini anımsamak gerekir. Çünkü, avlanmak ve savaş ekonomik birikim sağlamanın iki yoludur. Yapılan her savaşın nedeni -her ne kadar savaş sonunda kiliseler yıkılıp mescide çevrilir, ezan okutturulur ise de- temelde ekonomiktir.*"

Günümüzden bakıldığında yiğitliğin "baş kesip kan dökmek", "talan etmek" ile eşdeğer tutulması, anlatılan toplum yapısının yabancılığını göstermekte, okuyucuya rahat bir mesafe sağlamaktadır. Ancak burada söylenmeyenler, ya da eksik söylenenler, metinle rahat bir mesafeye izin vermeyecek şekilde kullanılan ideolojik aygıtı işaret etmektedir. Yiğitlik yukarıda sayılanların yanında "aç doyurmak, çıplak giydirmek" ile de eş tutulur ve bu günümüz okuyucusunun anlayabileceği, takdir edebileceği bir erdemdir. Ancak açlık ve yoksulluğun, geçici bir şekilde giderilmesi yiğitliğin temel gereksinimi haline gelecek kadar yerleşmiş olması, aktif bir şekilde sürdürülen ekonomik eşitsizliği, kaynak dağıtımındaki adaletsizliği işaret etmektedir. Dede Korkut hikayesinin bunu yiğitlikten sayması da, toplumdaki eşitsizliği *göstermemenin,* üzerinden geçmenin metinsel bir tekniğidir. Eşitsizliğin sürmesinden emin olmanın önemli bir yolu da başarılı sermaye aktarımıdır, yani erkek çocuk sahibi olmaktır (Övünç, 1979, 63):

> "*Bamsı Beyrek, boyunda, Bayındır hanın verdiği toyda, Bay Büre (henüz Bamsı Beyrek doğmamıştır) ağlamaya başlar. Ağlamasının nedeni, çocuk sevgisinden yoksun olması gibi*

bugün saygı duyulabilecek insanî bir üzüntüden falan kaynaklanmamaktadır, derdi başkadır onun ve duyduğu sınıfsal bir kaygıdır."

Burada aydınlatıcı olan, Bay Büre'nin ağlamasının nedeninin gerçekten de insani bir nedenden olmasıdır, Dede Korkut bunu son derece insani bir duygu olarak sunar; yalnızca insani olan, Fahir Aksoy'un yukarıda alıntılanan iddiasının aksine, evrensel değildir.

Halk sanatı ürünleri sıklıkla halkın yarattığı fetişlere yaslanır; aydının halkın erdemine, kadimliğine yorduğu öğeler, somut ve tarihsel bir şekilde incelenmediğinde, her zaman kendinden menkul fetiş nesneleri olma tehlikesini taşır. Sanatçının bu öğeleri sorgulamaması, onların içinde biriken mistisizmde kaybolmasına sebep olabilecektir. Bunun bir örneği olarak Yakup Şahan, Sanat Emeği'nin 8. sayısında *Ruhi Su'ya Nerden Bakmalı* başlıklı yazısında, Abidin Dino'nun Su üzerine incelemesinde ozan ve saz fetişine yaslanan öğeleri işaret ederek, bunları maddi gerekçelerine oturtmaya girişir. Şahan'a (1978, 45) göre Abidin Dino "Ülkemizi köy köy dolaşıp türkülerimizi özenle derleyip toplayan, onları kuyumcu ustalığı ve inceliği ile işleyen, halkın arasında 'Türkülerin Denetleyicisi' adını kazanmış bilinçli ve devrimci bir sanatçıyı" mistifiye etmekte, ozanın kapalı ve donuk prototipini yeniden üreterek gelişimine izin vermeyecek şekilde sınırlandırmaktadır. Şahan'ın bu yazısında ozan figürü ve onun bir parçası olan sazı, gezgin karakterine dair değerlendirmeleri, halk sanatı ürünlerinin ele alınmasında uygulanabilecek genel bakış açılarını barındırmaktadır. Buna göre halkın bugün ozan figürüyle iç içe geçmiş olarak gördüğü, neredeyse ilahi bir karakter gibi onun parçası saydığı özellikleri, ozanın hayatının ve mesleğinin somut nedenleri olan materyal koşullarından doğmuştur.

Örneğin saz enstrümanı ozanın halk arasındaki bu mitik algılanışıyla birleşmiş, büyücünün elindeki asa gibi algılanır olmuştur. Hayatını müzikli hikayeler anlatarak kazanan ozanın salt üretim aracı olan bir enstrüman, adeta kendi içinde yaratıcı güç barındıran bir özneye dönüştürülmüştür. Bu geleneksel halk kültürünün fetişleştirici etkisinin sarih bir örneğidir. Saz, ozana eklenen âşık olmak, kör olmak, gezip gördüğü yörelerin toplumsal bilinçaltına nail olmak gibi masalsı uzantılarla birleşerek tam bir mitoloji karakteri oluşturur. Ancak bu niteliklerin tamamı aslında tarihsel ve somut dayanakları olan durumların mecazlaştırılmasıdır ve yerli yerine oturtulup incelenmelidir. Şahan (1978, 46) bahsedilen yazısında ozanların gezgin olmalarını örnek göstererek, bunun mistik bir sanatsal bir arayıştan çok geçim kaygısıyla ilişkili olduğunu, bu yüzden ozanların farklı ülkelere gitmelerinin de Türkiye'den dışa verilen

iş gücüyle örtüştüğünü göstermektedir. Halk anlatısındaki bu sapmaları ele alıp maddi altyapılarıyla ilişkilendirmek yalnızca bilimsel bir eleştiriyi sağlaması açısından önemli değildir. Bu sapmaların, mistifikasyonun, fetişleştirmenin sürdürülmesi yeni sanatçıların ve sanat alanının kendisinin gelişimini de engelleyebilmektedir. Kültürel yapıların geleneğe dayanan kapalı süreçlerinin sürdürülmesi, yeni yöntemlerle yaklaşmanın, farklı sentezlere ulaşmanın, zamanının ihtiyaçlarına göre biçimlendirmenin önüne geçebilmekte, ürünü tarihin gerisinde kalmaya mahkûm edebilmektedir. Şahan'a göre (1978, 47) ozanlık buna iyi bir örnek oluşturur:

> "*Yurdumuzda aşıklık bunca yaygın iken, her köşesinde bir değil, birçok aşık çalıp söylerken, 'Niçin her zaman güçlü aşık çıkmaz?' diye bir soru geliyor insanın aklına. Bize kalırsa, bunun sebebi biraz da yukarda belirttiğimiz gizemsel saz ve aşık anlayışıdır. Bilindiği gibi, gizem, bilinemezlik, arkasından bir dokunulmazlık, ya da 'tabu' sürükler getirir. İşte bu dokunulmazlık aşıklarımızı geleneğe bağlı kalmaya zorlamış, çağlarının sözünü ve sesini, kısaca insanını dile getirmelerine engel olmuş, geleneği ve kendilerini yinelemek zorunda bırakmıştır.*"

Buradan hareketle ozanlığın, etrafındaki efsanelerden kurtarılıp, somut bir yapı olarak parçalarına ayırılıp incelenmesi, bir kurgu olarak değerli ve içine kapalı tutan yanlarının birbirinden ayrıştırılması gerekmektedir.

Bu operasyon halk öğelerinden, tarihi anlatılardan beklenmeyen, çağdaş, bugünün sorularına cevap verebilecek öğelerin bulunabilmesini de sağlayabilmektedir. Muhafazakâr yorumlarla kutsallığa, dokunulmazlığa ve tepkisel anlatılara hapsedilen kültürel yapılar, aynı zamanda paketlenmiş tüketime hazır ürünlere dönüşmekte, kabul görmüş haliyle alıp kullanmaktan öte bir ilişkiye, özgür bir üretim sürecine izin vermeyen metalar haline gelmektedir. Başka bir ifadeyle sadece el değiştirmeye müsait olmaktadır. Yıldız Cıbıroğlu (1979, 80) Nasrettin Hoca'ya dair Sanat Emeği'nde yayınlanan iki yazısının ilkinde, *Nasrettin Hoca Yarışması Ve Türkiye'de Çizgi Film* başlıklı metinde Nasrettin Hoca anlatısının, oluştuğu ve anlatıldığı maddi koşullardan soyutlanarak sinema filmlerinde kullanıldığında tanıtım ve reklamdan öteye gidemeyeceğini, hareketli ve esnek bir anlatının tek taraflı seyre mahkum edilmiş antik bir objeye dönüşeceğini savunmaktadır. Yıldız Cıbıroğlu'na göre Nasrettin Hoca anlatıları Brecht'in oyunlarıyla anlatımın kurulması ve izleyici / okuyucunun konumlandırılması noktasında pek çok ortak özelliğe sahiptir. Fıkralarda Hoca, toplumsal bir çelişkiyle karşılaşılan durumlara girer ancak bu çelişkileri çözüme kavuşturmaz, normal ya da tarihin dışında olmadığını vurgulayacak şekilde çelişkiyi yabancılaştırır, normal olarak addedilenin içindeki absürdü görünür kılar (Cıbıroğlu, 1980, 21). Hoca, "hoca" olarak anılmasına rağmen, hikayelerinde dini, mistik öğeler

yoktur. Sade bir vatandaş gibi günlük hayatını yaşar, pazarda ürünler alıp satar, ve belki de en önemlisi, güncel toplumdaki okuyucular gibi kazanç sağlama peşindedir. Ortak bir toplumsallıktan izole değildir, somut çıkar ilişkilerinin içindedir.

Nasrettin Hoca fıkraları çelişkilerin çözüme kavuştuğu, dinleyiciyi rahat ettiren, gerçeklikten kaçan hikayeler değildir. Gerçek insanlar, gerçek olaylarla karşılaşır; yalnızca gerçek olan normal olmak zorunda değildir. Fıkra formunun kendine has özellikleriyle, dinleyici rahatlamayla, katarsisle mükafatlandırılmaz; güldürü öğesi toplumsal bir normun tuhaflığından ve eleştiriye açılmasından üretilir (Cıbıroğlu, 1980, 19). Aksine, katılımcı olarak hikâyeye davet eder, eyleyen pozisyonundan bakmaya, karar vermeye zorlar. Hikâyenin baş kişisiyle okuyucunun aynı düzeye geldiği anlatılarda (Cıbıroğlu, 1980, 10) "Hoca ticarete ilişkin değişik satış yöntemlerini, yollarını bizim karşımızda bize göstermekte, kendi düşüncesini olumlu ya da olumsuz söylemeden, bu konuda bizim düşünmemizi ve yargılamamızı beklemektedir." Hocanın karakter olarak kendine ve içine girdiği durumlara belli bir mesafede olması, okuyucunun hikâyede kaybolmasını engeller; karşılaştığı toplumsal ve sınıfsal çelişkilerin farkında olmasına rağmen hikâye-üstü, meta bir yorumlamaya girişmek yerine kendince kurnaz şekillerde çelişkiye katılması, okuyucuyu sindirmesi kolay mesajlardan ve Hocayla özdeşleşmekten alıkoyar.

Bu sebeplerden dolayı Cıbıroğlu (1979, 80), Nasrettin Hoca anlatılarından istifade eden çağdaş üretimlerin, fıkraların anlatılagelen hallerini hazır bir şekilde kullanmadan, ama aynı zamanda onu toplumsallığından koparıp eleştirelliğini bozmadan kullanması gerektiğini savunmaktadır:

> "*Halkın yüzlerce yıllık deneyleri sonunda sezgisiyle, bilinciyle imbikten süzer gibi ürettiği Nasrettin'i şimdi reklam filmciliğin kalıplarıyla üretmek, üretilmesini istemek veya bu yolda yönlendirmek, silahı halkın elinden alıp, halka çevirmek, Hoca'yı yukarda açıklanan özelliklerinden ve toplumsal işlevinden soyutlamak, onu müzede sırf eski olduğu için saklanan soluksuz bir eşya haline getirmek olmaz mı?*"

Nasrettin Hoca'nın bu özellikleri kültürel öznellikle ilgili önemli bir göstergedir. Fıkraların yukarıdaki özellikleriyle, Batı Avrupa anlatı geleneğinin bir ürünü olarak değerlendirilebilecek Brecht yöntemleriyle paylaştığı benzerlikler, sanatçıların toplumsallıklarını ifade etme arayışında girdikleri araştırmalarının kaynaklarını yalnızca kendi coğrafyalarında bulabilecekleri fikrinde gedikler açmaktadır. Toplumsallığını ifade edebilen üretimlerin gerçekten de evrenselliğinden söz edilebilir; ancak bu evrensellik sanatçıyı tek bir kaynağa sıkıştıran değil, insanlığın tüm kültürel mirasına açan bir evrenselliktir.

Sol yazının halk sanatının yanı sıra, ters yönden de olsa, sonuçlara varmakta aceleci davranmaya teşne olduğu bir başka konu da "kitle kültürü" olmuştur. Genel olarak çağdaş kültürün içindeki kitleler arasında çabuk yayılan, insanları hızlıca etkisi altına alan, kolay tüketilebilen ve ömrü görünürde kısa olabilen popüler öğeler için kullanılan kitle kültürü tarifi, Sanat Emeği gibi yazın alanlarında sıkça negatif çağrışımlarla kullanılmaktadır. Hızlıca ve kolaycı bir biçimde toplumun içinde bulunduğu sömürü düzenine dair bilinç geliştirmesini engellemek için egemen sınıflar, emperyalist kuvvetler tarafından dayatıldığı şeklinde yorumlanabilen popüler kültür, halk sanatında gösterildiği gibi güncel durumda ne anlama geldiği ve varılmak istenen sonuç bağlamında ne anlama gelebileceği noktasında daha somut ve diyalektik bir incelemeyi hak etmektedir. Kültürel yapıların oluşumu ve yayılımı, insana ve topluma dair diğer her şey gibi, tek taraflı değil, farklı güçlerin karşılaşması ve ilişkiye girmesi sonucunda gerçekleşmektedir. Toplum denilen yapı üzerine işlemler uygulanan statik bir nesne değil, her biri eyleyebilen organik parçaların ilişkisinden oluşan bir bütündür. Popüler kültür de toplumun ve tarihin dışından dayatılmaz, içinde geliştirilir.

Kitle kültürünün toptan reddedilmediği yorumlarda öne çıkan bir başka görüş de, kaynağına göre ikiye ayrılması olmaktadır. Sınıf mücadelesinin popüler kültür alanındaki yansıması olarak özetlenebilecek bu tanımlamada, bir tarafta kökenini burjuva kültüründe bulduğu, ya da burjuva sınıfı tarafından sınıf mücadelesinin bir aracı olarak üretildiği belirtilen kitle kültürü, diğer tarafta da işçi sınıfının kendi için, kendisi ya da yanında konumlanan aydın ve sanatçılar tarafından kurgulanan yaygın kültürel ifadeler yer almaktadır. Sanat Emeği'nin 15. Sayısında Sovyet film araştırmacısı Alexander Karaganov (1979, 28) bu ayrımı ticari sinema üzerinden "halk için ve halk adına yapılan gerçek kitle kültürü ile pazar kültürü arasına kesin bir ayırım çizgisi koymak gerekir." sözleriyle yapar. Bu tanımlama kitle kültürü incelemesine sınırlı bir nüans getirse de, "ticari kitle kültürü" olarak tanımlanan ürünlerin içeriğine dair bir şey söylemezken, bu ürünlerin tüketicilerini hiçbir irade sahibi olmayan, en iyi tabirle çocuksu bir masumiyetle eşdeğer tutar (Karaganov, 1979, 27):

> "*Genellikle burjuva ticarî sineması, eleştirel düşünme yetisi ya az gelişmiş, ya da tümüyle öldürülmüş bir tüketici içindir. Titizlikle yaratılmış mitlere gerçek yaşam görüntüleri veren ticarî sinema, kısa süreli uyuşturucu etki yaratmayı amaçlamaktadır. Gereksinim duyduğu şey, düşünme yetisi olmayan bir seyircidir. Güzele doğuştan gelen bir tutkusu, doğal içgüdüleri olan naif bir varlık değil, tersine, sıradanlığı daha baştan kitle kültürünce biçimlendirilmiş bir dar görüşlü ister. Çelişkilerden, gerçek yaşamın acı ve sevinçlerinden kolayca çıkarılıp, James Bond'un mucize ve renk dolu dünyasına götürülebilecek bir dar görüşlü.*"

Bu ifadeler James Bond gibi yüksek bütçeli medya ürünlerine girdi olan devasa iş gücünü görmezden gelip ideoloji üretimine dair bir çözümleme barındırmazken, izleyicilerini de pasif alıcılar olarak kodlar.

Dolayısıyla ilk bakışta ne kadar primitif, tepkisel ve alelade görünürse görünsün, milyonlarca insanın tepkisini uyandıran kitlesel ürünlerin hangi özellikleri barındırdığını ve tüketicileriyle nasıl bir ilişkiye girdikleri incelemeye değerdir. Sanat Emeği'nde bu özellikleri barındıran incelemeye örnek olarak Engin Ergönültaş'ın *Orhan Gencebay'dan Ferdi Tayfur'a 'Minibüs Müziği'* metni gösterilebilir. Engin Ergönültaş'ın (1979a, 6-7) "minibüs müziği" olarak adlandırdığı arabeskin yıllar içinde değişimini ve kendine çektiği dinleyicinin sosyo-ekonomik pozisyonunu incelediği yazısı, entelektüel çevrelerde sanatsal olarak değerli görülmeyen ve özellikle genç erkekler arasında yaygınlaşan tüm popüler kültür ürünlerinin kitle kültürü olarak değerlendirilmesi yanlışlığını düzelterek başlamaktadır:

> "*Bu sorunun cevabını ararken, batıda egemen güçlerin çeşitli beyin yıkama, şartlandırma yoluyla kitlelere zorla dayattıkları 'kitle kültürü' olgusuyla bu olgu arasında şematik bir paralellik kurma tehlikesi var. Batıda kullanıldığı anlamda 'kitle kültürü' egemen kesimlerin bütün kitle iletişim araçlarıyla, TV, Sinema ve reklamlar yoluyla, bütün güçlerini seferber ederek yaygınlaştırdıkları yapay bir 'uyuşturucu'nun üretimini kapsıyor. Oysa, bu 'Minibüs Müziği' denilen müzik biçiminin dev isimleri Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur'un plaklarının radyo ve TV'de yayımlanmaları bu müzik türü başladığından beri yasaklanmıştır. Bilindiği gibi ülkemiz plak piyasasında yeni bir plağın geniş tüketici yığınlarına ulaşabilme şansı radyo ve TV'nin denetiminden geçip, bu araçlarda yayınlanmasına bağlıdır. Radyo ve TV'de yayınlanmamış bir plağın satış şansı hiç yok gibidir.*"

Oysa Orhan Gencebay'ın daha ilk plakları yüz binler tarafından satın alınmışken, 1979'a gelindiğinde Ferdi Tayfur en çok izlenen filmlerin başrolü haline gelmiştir. İşsizlik, enflasyon ve pahalılığın toplum hayatını muazzam zorlaştırdığı bir dönemde -kağıt üzerinde, devrimci bir ajandanın etkili bir propaganda çalışması yapabileceği bir dönemde- özellikle şehirli yoksulların, işsizlerin, gecekondu sakinlerinin "Ferdi Tayfur'un sesiyle acılar çeken bir toplumun tek bir ağızdan söylenmiş çığlığına" (Ergönültaş, 1979a, 6) dönüşen bu müziğin kitlelerle bu kadar hızlı ve derin bir ilişki kurmasının somut sebeplerini bulmak, emperyalist kitle kültürü olarak adlandırılıp devam edilemeyecek kadar önemli görünmektedir.

Bir fenomen olarak arabesk müziğin önemi, yasaklı olmasından da görüleceği üzere, ülkedeki egemen ideolojiyle çatışması açısından daha da artmaktadır (Ergönültaş, 1979a, 8): "Yasaklamanın içinde bu 'Arap müziği taklitçiliği'nin çok önemli bir yeri var. Oysa Batı müziğinin çok kötü taklidi, bozuk kopyası olan 'Aranjmanlar' için 'bunlar batı taklididir' diye hiç bir engelleme ya da yasaklama olmayışı oldukça

ilginç." Bu açıdan Batı müziğinden etkilenen aranjmanlar egemen ideolojiyle ortaklaştığı için kitle kültürünü ideolojik silah olarak gören tanıma uyabilecekken, arabesk bu tanıma da uymamaktadır. Geriye kalan açıklama, bu müziğin ve çevresinde oluşan kültürel söylemin, bir şekilde gerçekten zamanının toplumuyla, dinleyicisinin içinde bulunduğu şartlarla bağlantı kurabilmiş olmasıdır.

Arabeskin özellikle şehre yeni göçmüş yoksullar, gecekonduda yaşayanlar, hayat şartları kötü durumda olan işçiler arasında popüler olduğu yukarıda belirtilmiştir. Engin Ergönültaş (1979a, 15) büyük şehirlere göçmüş olan ilk jenerasyonların yeni hayatlarını taşrada sürdürdükleri yaşamla karşılaştırıp durumlarından memnun olduklarına değinirken, alıntıladığı Korkut Boratav, bahsedilen demografinin, yani şehirde doğup büyüyen sonraki jenerasyonların genel bir toplumsal hayal kırıklığını yansıttığını belirtmektedir:

> "*Şehirde doğmuş ikinci nesilden işçi çocukları veya köyle ilgili anılan silinip gitmiş, şehre göçmenin yarattığı gelir sıçramasının izlenimleri önemini yitirmiş eski işçiler, mevcut eşitsizliklere ve bunların büyüyüp büyümediğine karşı çok daha duyarlıdırlar. Uzun yıllardır şehirde yaşamakta olan veya şehirde doğmuş işçiler, durumlarını diğer sınıflarla ve özellikle burjuvaziyle karşılaştırmaya yönelirler. Bu yüzden en azından ilerici bir potansiyel taşırlar.*"

Korkut Boratav göç faktörünün doğurduğu sonuçları şehirli yoksul genç nüfusun ilerici olma potansiyeline vardırırken, aynı sebepler arabesk fenomeninde görüldüğü gibi kolektif melankoliye ve Milliyetçi Cephe hükümetlerinden ve tarihteki diğer örneklerden hatırlanacağı gibi aşırı sağcı fikirlerin yayılmasıyla da sonuçlanabilmektedir.

Ergönültaş arabeskin yaygınlığının kültürel kaynağını şehre yeni göçmüş vatandaşların yaşadığı kültürel çatışmaların bu müzikte temsil edilmesinde görmektedir. Arabeskin yapısını oluşturan Orta Doğu ezgilerinin, aranjmanların yaslandığı Batı müziği kaynaklı melodilerle olan zıtlığı, arabesk dinleyicilerinin ailelerinden miras aldığı taşra toplumsal değerleriyle, büyük şehirlerde karşılarına çıkan modern değerlerin çatışması arasında paralellikler vardır. Ergönültaş'a göre (1979a, 10, 12) bu müziğin taşıdığı tepkisellikle, kapitalist şehir yaşamına ve bu yaşamın acımasız gerçekliğine gösterilen direnç arasında önemli bağlar bulunmaktadır. Arabesk dinleyicilerinin yaşadığı kültürel çatışma, müziğin enstrümantalinde dahi kendini göstermekte, "Halk müziğinden klasik Türk müziğine doğulu, dinsel seslerden, batının en gelişmiş elektronik müzik aletleriyle elde edilebilen karmaşık seslere kadar" arabeske giren biçimler (Ergönültaş, 1979a, 13),

taşradan getirilen yaşama biçimleriyle şehirde maruz kalınan yeni toplumsallığı ifade etmektedir.

Görüldüğü üzere Türkiye toplumunda sadece devrimciler tarafından değil, kentsoyluların büyük bir kısmı tarafından hor görülen bir kültürel akım, toplumun büyük bir kesiminin yaşadığı koşulları, deneyimlediği eşitsizlikleri ve kolektif şaşkınlığın müzikal dışavurumu haline gelmiştir. Bu argümanı, arabeskin kolay yayılabilen ve popülerleşen yapısını devrimci bir sanatçının ilerici içerikleri iletmek için kullanabileceğini önerecek kadar ileri götüren Ergönültaş (1979a, 16), böyle bir kullanımın örneğinin Orhan Gencebay'da mevcut olduğunu belirtir:

> "*Daha çok, hızlı kentleşme süreci içinde oluşan yığınların satın alıp, benimsedikleri bu 'minibüs müziği'nin şarkı sözlerinde de giderek artan bir 'toplumsal sorunlarla ilgilenme', 'sola açılma' eğilimini gözlemek mümkün. Örneğin; Orhan Gencebay'ın 68'lerden beri şarkılarında, gecekondulu*ların, yoksul emekçi kesimlerin, işsizlerin, lümpen proleterlerin içinde yaşadıkları acımasız koşulların yansımaları çeşitli 'yakınmalar' biçiminde yer almaktaydı. Oysa şarkıcının son uzun-çalar (long-play) larından biri olan 'Benim dertlerim' de bu, 'acılardan yakınma' tonu giderek acıları oluşturanlardan 'hesap sorma'ya ulaşıyordu. (Bitecek dertlerimiz, adlı şarkı)."

Arabeskin bu kullanımının ne kadar başarılı olabileceği başka bir tartışmanın konusu olsa da, halk arasında yaygınlaşmış kültürel öğelerin materyalist bir eleştirinin süzgecinden geçirilmesi gerektiği açıktır.

Sol yazına arabesk kadar uzak olmasa da kitle kültürü tartışması içerisinde yer tutan bir başka medyum da mizah ve gülmecedir. Filmlerde, basılı medyada ve süreli yayınlarda toplumun büyük bir kısmının yoğun ilgisini çeken mizah konusu bir haz nesnesi olarak sıcak politik tartışmalarda ya da ciddi sanatsal araştırmalarda ikinci sınıf bir anlatı organı olarak görülebilmektedir. Kendisi de bir karikatürist olan Engin Ergönültaş (1979b, 40-41) bu algının sebebini yine somut üretim ilişkilerinde ve gülme eyleminin insani bir etkinlik olarak kapitalist realizmden dışlanmasında, üretici bir etkinlik olarak addedilmemesinde görmektedir. Oysa mizahın amacını oluşturan gülme eylemi, gülünecek bir durumu gerektirmesiyle, belli bir çevreyi, bağlamı "normal" olarak kurgulayıp, onun üzerindeki bir fenomeni gülünç olarak ifşa etmesiyle en yüzeysel ya da apolitik göründüğü anlarda bile ideolojik bir işlevi yerine getirmektedir. Karagöz'den Charlie Chaplin'e, Hababam Sınıfı'ndan Monty Python'a, ne kadar komedi odaklı görünürse görünsün, mizah öğeleri her zaman gösterdikleri ve gizledikleri bağlamlarla ideolojik bir örgüye katkıda bulunurlar.

Mizah her ne kadar ciddiyetsiz ve feragat edilebilir görülse de toplumsal baskı dönemlerinde gördüğü işlev ve muamele, kültür dünyasındaki önemini

yansıtmaktadır. 12 Mart dönemi ve sonrasında karikatür medyumunun gelişimini vurgulayan Tan Oral (1978, 18), baskı zamanlarında doğan mizahın baş kaldıran, hoşgörüye çağıran yapısıyla daha fazla zulmü üzerinde topladığını, ancak bu baskının bertaraf edilmesinde oynadığı rolle demokratik geleneğe bağlandığını öne sürmektedir. Aynı şekilde halkla iletişim kurabilen bir mizahın toplumsallıktan kopmaması gerektiğini vurgulayan Engin Ergönültaş (1979c, 19), 1950'lerin karikatürcülerinin Demokrat Parti'nin devrilmesinde ve 27 Mayıs'ta önemli bir rol oynadıklarını, ancak sonrasında Adalet Partisi'nin iktidara gelmesiyle içine kapanan karikatür medyumunun biçimsel arayışları içinde halktan koptuğunu, halkın sözcüsü olma konumlarını yitirdiklerini belirtmektedir. Bu durum karikatürcülerin, Türkiyeli aydının üstten toplum mühendisliğine soyunup, halkı arkasında göremediğinde yaşadığı hayal kırıklığı ve kopukluk noktasında, benzer trajik bir kadere sahip olduğunu hatırlatmaktadır. Nihayetinde devrimci bir politikanın ya da materyalist bir eleştirinin mizahı, gülmeceyi yalnızca kitlesel bir haz nesnesi olarak değil, kendine has bir toplumsal ifade şekli olarak görmesi ve buna uygun olarak kullanması gerekliliği görülmektedir.

Sanat Emeği'nde halk sanatı ve kitle kültürü üzerine yayınlanan yazılar, bu konuların döneminin devrimci kültür çevrelerinde farklı şekillerde anlaşılan, üzerinde tartışmalar dönen konular olduğunu göstermektedir. Bu önemli başlıklar üzerine salt fikirlerden kaynaklanan yorumlar dergide kendine yer bulmuşsa da, somut olgulardan hareket edip kültürel fenomenlerin maddi temellerine, onları ortaya çıkaran çelişkilere ulaşmayı başaran metinler, kültürün ne ifade ettiğine ve devrimci bir politika dahilinde nasıl kullanılabileceğine dair önemli iç görüler sunmaktadır.

4. SANAT EMEĞİ DERGİSİNİN DÖNEMİNİN KÜLTÜREL VE POLİTİK OLAYLARINA BAKIŞI

Yayınlanma süreci 42. Hükümet döneminde başlayıp 43. Hükümet döneminin bittiği 12 Eylül darbesiyle sona eren Sanat Emeği dergisinin bu dönemlerde yaşanan toplumsal, politik ve kültürel olaylara verdiği tepkiler ve kendi ürettiği fikirler sıradaki bölümlerde incelenecektir.

4.1. 42. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti Döneminde Sanat Emeği

1970'lerin parti siyaseti 12 Mart sürecinden 12 Eylül askeri darbesine Cumhuriyet Halk Partisi ve Adalet Partisi çoğunluğundaki hükümetlerin yönetiminde, Bülent Ecevit ve Süleyman Demirel'in iktidar mücadelesiyle geçmiştir. Adalet Partisi'nin Milli Selamet Partisi, Cumhuriyetçi Güven Partisi ve Milliyetçi Hareket Partisi ile koalisyon oluşturduğu 1. Milliyetçi Cephe Hükümetinden (39. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti) sonra, 5 Haziran 1977 seçimlerinden birinci parti olarak çıkan CHP, mecliste çoğunluğu sağlayamadığı için tek başına hükümet kuramamıştır. Bülent Ecevit'in kurduğu azınlık hükümetinin (40. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti) mecliste güvenoyu alamamasının ardından Süleyman Demirel, 5 Ocak 1978'e kadar görev yapacak olan 2. Milliyetçi Cephe Hükümeti'ni (41. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti) Milli Selamet Partisi ve Milliyetçi Hareket Partisi ile kurmuştur. 5 Ocak 1978'de, Adalet Partisi'nden istifa eden 11 milletvekilinin 41. Hükümeti düşüren gensoruya destek vermesiyle Bülent Ecevit, bu milletvekillerinin de bağımsız bakanlar olarak katıldığı 42. Türkiye Cumhuriyeti Hükümetini kurmuştur. Sanat Emeği de 3. Ecevit Hükümeti olarak anılan bu dönemde yayın hayatına başlamıştır. Sanat Emeği'nin ortaya çıktığı dönemde Türkiye işçi hareketi halihazırda kitlesel bir güç haline gelmiş ve sınıf mücadelesini olgunlaştırmış, sendikal çalışmalar yoğunlaşmışsa da karşısında aşırı sağ örgütlenmelerin şiddet eylemlerini görmeye başlayacaktı. Dolayısıyla bu kaos ortamı ve İkinci Milliyetçi Cephe hükümetinin baskısından sonra Ecevit Hükümeti bir ümit olarak görülmekteydi.

12 Mart dönemi ve ardından gelen Milliyetçi Cephe Hükümetleri, Sanat Emeği'nin bileşenlerini oluşturan demokrat meslek örgütleri, bağımsız yayınlar, ödenekli / ödeneksiz tiyatrolar, sinemacılar, kısacası özgürlük mücadelesindeki tüm kültür insanları ve kurumları için ekonomik zorluk, sosyal baskı ve sansür altında geçmişti. Bu dönemde geliştirilen mücadele ve dayanışma zemini, sosyalist çizgideki çevreler Ecevit'e kuşkuyla yaklaşıyor olsa da, sosyal demokrat olarak özetlenebilecek bir iktidar döneminde daha rahat hareket edebilir, daha büyük kitlelere ulaşabilir, 141-142. maddelerin kaldırılması gibi uzun zamandır mücadelesi verilen yasal değişiklikler için baskı oluşturulabilirdi. Aynı denklem siyasi iktidar için de geçerliydi: popüler bir halk hareketinin içinde olan demokratik örgütlerle iş birliği amaçlanan politik değişimleri kolaylaştırıp meşruiyet zeminini genişletebilirdi.

Sanat Emeği bu şartlar altında, genelde "sağ sosyal demokrasi" olarak tanımladığı CHP ağırlıklı hükümete, temkinli, güvensiz, mesafeli ama yine de öneri ve uyarılarda bulunacak şekilde yaklaşır. Zamanla, demokrat kişi ve kurumlar üzerinde baskı ve şiddet ortamı yükselirken hükümet tarafından beklenen çeşitli adımların atılmayışına karşın eleştiri dozu artarken, Sanat Emeği bu eleştirilerin önemini vurgulamaktadır (Yeni Bir Yıla Başlarken, 1979, 4):

> "*Ülkemizin baş belası faşist tehlikenin başını ezebilmek için emperyalizmin kültür alanındaki saldırılarına karşı koymanın, faşist demagojiye karşı aralıksız bir kavga yürüt-menin ne derece önemli olduğu gün gibi ortada. Bu kavgayı en etkili biçiminde yürütmek için, kültür alanındaki tüm demokrasi güçlerini toparlamak ve bu birliğin oluşmasını geciktiren engelleri yılmadan, usanmadan etkisiz duruma getirmek zorunlu. Sağ sosyal demokrasinin birliği engelleyici ve demokrasi güçlerini zayıflatıcı uygulamalarına ve bu uygulamaları kuramlaştırma çabalarına da bu açıdan eleştiriler getirdik.*"

CHP ağırlıklı hükümetin kültür politikasına yönelik eleştiriler yasal değişiklik adımlarının atılmaması, bağımsız ve özerk girişimlerin ve sanatçı haklarının korunmaması ve sermaye odaklarıyla kurulan ilişkilere odaklanan üç ayrı alt başlıkta incelenebilir.

4.1.1. Sansür ve Sanatta Özgürlük

İfade özgürlüğü ve özgül bir görünümü olarak sanatsal ifade hakkı, Türkiye'de daha geniş özgürlük mücadelelerinin kendini gösterdiği önemli bir düzlem olmuştur. Bu anlamda sanatsal üretimi kontrol altına alan uygulamaların ve sansürün ilgası amacı, 1970'ler işçi ve sol hareketlerinin hedeflediği bir sonuç olduğu kadar, etkinliklerini sürdürebilmesinde pratik bir gereklilik olarak da önem kazanmıştır. Süleyman Üstün (1979, 52), Türk Ceza Kanunu'ndaki 141-142. Maddeleri işçi sınıfı kültürünün

önündeki en büyük engel olarak tanımlamaktadır. Cumhuriyet tarihinde birçok düşün insanının ceza kanunundaki bu maddeler uyarınca yargılandığı, ağır cezalarla karşılaştığı görülmektedir. Sınıf esasına dayalı örgütlenme ve propagandayı yasaklayan maddelerin niteliği, mevcut sosyal, politik ve ekonomik düzenin eleştirilmesinin devleti yıkma çabası olarak görülmesini mümkün kılmakta, sanat üretimlerinin ceza kanunu kapsamında yargılanmasının önünü açmaktadır. CHP'nin birinci parti olarak çıktığı Haziran 1977 seçiminden önce DİSK başta olmak üzere sendikaların, meslek örgütlerinin ve demokratik kuruluşların en temel taleplerinden biri olan 141-142. maddelerin kaldırılması, Kemal Türkler'in sonraki yıllarda "Kanlı 1 Mayıs" olarak anılacak 1 Mayıs 1977 miting konuşmasında da anılan bir husus olmuştur. Seçim kampanyasında işçi hareketinin söylem ve taleplerine paralel bir çizgi izlemeye çalışan CHP Genel Başkanı Bülent Ecevit ise seçim konuşmalarında genel grev hakkı, iş yerlerinde özyönetimin yanında 141-142. maddelerin kaldırılmasını da vadetmektedir (Ecevit, 1977, 9).

Kültür üreticilerinin, özellikle de sinemacıların gündeminde olan bir diğer konu da sansürün kaldırılmasıydı. Bu dönemde yürürlükte olan sansür tüzüğü 1939'da Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu'nun 6. maddesine dayanılarak çıkarılan ilk tüzükten 38 yıl sonra yalnızca bir kere 41. Hükümet tarafından değiştirilmiş, ancak pratik olarak aslına benzer kalmakla birlikte orijinal belirsizliğini ve geniş tanımlı halini korumaktadır. Tüm sinema emekçilerinin bir araya gelip İstanbul'dan Ankara'ya yürüyerek protesto ettiği, 1977 seçiminde CHP'ye desteğini açıklayan DİSK'in de temel taleplerinden birini oluşturan sinemada sansürün kaldırılması konusunda Bülent Ecevit (Erksan, 1990, 11) "Sinema çağımızın yarattığı en büyük ve en yaygın bir sanat koludur. Çok önemli bir düşünce yayma aracıdır. Demokratik bir toplumda, diğer düşünce yayma araçlarına ve diğer sanat kollarına tanınan hak ve özgürlüklerden yararlanmak, sinemacılığın da hakkıdır." şeklinde görüşlerini bildirmiştir. CHP'nin seçimlerde birinci parti olmasına rağmen mecliste çoğunluğu sağlayamaması sonucunda Demokrat Parti, Cumhuriyetçi Güven Partisi ve Bağımsızlardan 10 milletvekilinin desteğiyle kurulan 42. Hükümetin Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı da sansür hakkındaki görüşlerini "Biz ilke olarak ön denetimin, sansürün kalkmasını, onun yerini yargı organının almasını istiyoruz. Hiçbir güvenceleri olmayan ve ön denetim yapan bürokratların yerini güvenceleri olan doğal yargı organları almalıdır." şeklinde açıklayarak, özellikle denetimi önceden bir kurulun yapması yerine, diğer

alanlarda olduğu gibi bağımsız yargının yapması noktasında sinema sanatçıları ve örgütleriyle, ilkesel olarak, aynı noktada olduklarını ifade etmiştir (Kültür Bakanı Kışlalı: 'İlke olarak Sansürün Yerini Yargı Organının Almasını İstiyoruz', 1979, 6).

Gerçekte ise durum böyle gelişmemiştir. 141 ve 142. maddelerin kaldırılmasına yönelik herhangi bir çaba göstermeyen 42. Hükümet, sansür konusunda da çelişkili ifadeler vermiştir. 11-12 Mayıs 1978'de gerçekleşen Sinema Kongresi'nde hükümet yetkililerinin bir taraftan sansür uygulamasının kaldırılarak suç unsuru oluşturacak eylemlerin yargı tarafından denetlenmesi gerekliliğini dile getirmeleri, diğer taraftan da "daha demokratik nitelikte yeni bir sansür tüzüğü"nü gündeme getirmeleri Sanat Emeği'nde sansürün Kültür Bakanlığına sıçraması olarak yorumlanır (Sinema Emekçilerinin Savaşımı Sürüyor, 1978, 76). Kültür Bakanlığı'nda bulunan CHP yetkililerinin konu üzerindeki bu çekingen tutumu, yakından ilgili meslek örgütlerinin ve dolayısıyla Sanat Emeği'nin hükümetin kültür politikasına karşı güvensizliğini giderek artırmıştır. *Güneşli Bataklık* filminin sansürlenmesine karşı bildiri yayınlayan, aralarında Türkiye Yazarlar Sendikası, SİNE-SEN, Sinematek gibi örgütlerin bulunduğu kuruluşlar "Aslında kolaylıkla çözümlenebilecek bir konu olan sansür konusunda bile, yeni hükümet ilgililerinin son günlere dek vadettiklerinin tersine, hiçbir olumlu gelişme görülmemiştir." sözleriyle hükümetin verdiği sözleri tutmadığını, hatta bir adım ileri giderek aksi yönde ayak sürüdüğünü dile getirmiş ve şunları ifade etmişlerdir (Demokratik Kuruluşlar Sansüre Karşı Ortak Bildiri Yayınladılar, 1978, 93):

> "*17 Mart 1978 günü İçişleri Bakanlığında sansür konusunda yapılan toplantıda belli bir bürokratik kesimin sansürün kaldırılmaması için oyalama yöntemleriyle direndiği görülmüş ve yukarda sözü edilen olumsuz uygulamanın kaynağı açık seçik ortaya çıkmıştır. Bürokrasi içinde varolduğuna inandığımız ilerici kesimin sansürü kaldırmak konusundaki başarısı, anlaşılıyor ki, ancak bugünkü hükümetin bu konuda çeşitli kereler yapmış olduğu olumlu vaatlere içtenlikle sahip çıktığını göstermesi ve ağırlığını bu yönde kullanmasıyla gerçekleşebilecektir.*"

CHP Genel Başkanı Bülent Ecevit liderliğindeki hükümet üzerindeki sansür konusu baskısı Ağustos 1979'da ancak bir tüzük değişikliği getirebilmiştir. İçişleri Bakanlığı'nın hazırladığı *Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük'ün Değiştirilmesine İlişkin Tüzük* Ahmet Taner Kışlalı tarafından Sinema Yarkurulu'na[*] sunularak görüş alınmış, kurul eski tüzüğe yapılan bazı iyileştirmeler

[*] Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü'nde "alt kurul" olarak tanımlanan yarkurul kelimesi, incelenen dönemde meclis ve bakanlıklara bağlı olarak kimi konuları tartışıp, değerlendirmelerini ilgili genel kurula iletmesi amacıyla oluşturulan kurulları ifade etmektedir. Komisyon, komite ve danışma kurulu olarak adlandırılabilecek bu kurullar, Sanat Emeği'ndeki kullanımıyla tutarlılık oluşturması gözetilerek tez çalışması boyunca gerektiği noktalarda yarkurul olarak anılacaktır.

dolayısıyla tüzük değişikliğini onaylamıştır (Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük'ün Değiştirilmesine İlişkin Tüzük, 1979, 15). Oğuz Onaran, Lütfi Ömer Akad, Atilla Dorsay, Süreyya Duru, Mahmut Tali Öngören, Halit Refiğ ve Vedat Türkali'den oluşan Sinema Yarkurulu, sinema üzerindeki çalışmalarla ilgili görüş bildiren, Kültür Bakanlığı'na bağlı oluşturulmuş bir altkuruldur. Sanat Emeği'nde de sık sık yazan kurul üyeleri, sinemada sansürün tamamen kaldırılması taraftarı olsalar da tüzük değişikliğini bir ileri adım olarak görüp onaylamıştır.

Sansür konusunda getirdiği değişiklikler tartışma konusu olan tüzük değişikliğinde yapılan başlıca iyileştirme denetim kriterlerinin sayısının 11'den 4'e düşürülmesi olmuştur. Sansür konusunda doyurucu bir ilerleme kaydetmektense biçimsel bir değişiklik getiren, sinema dünyasından yoğun eleştiriler alan, hükümetin kültür politikasına dair ümitleri tüketen tüzük değişikliği, Sinema Yarkurulu'nda da karışıklığa neden olmuştur. Tüzüğün kendi görüşüne sunulmadığını, sunulduğu takdirde karşı çıkacağını bildiren Mahmut Tali Öngören (1979, 8), Yarkurul'dan istifasını şöyle açıklamıştır:

> "*Yeni Sinema Sansür Tüzüğünü (1979 Tüzüğü) eskisine kıyasla her bakımdan daha geri, daha çağdışı ve işleri daha zorlaştırıcı nitelikte buluyorum. Bazı çevrelerce ileri sürüldüğü gibi, yeni Tüzüğün eskisine kıyasla bazı bakımlardan birtakım kolaylıklara sahip olduğuna da inanmıyorum, hem böyle daha kolaylaştırıcı olsa ne çıkar? Bizim özlediğimiz, bize söylenen ve bizim yaptığımız çalışmalar, sansürün toptan kaldırılması doğrultusundaydı.*"

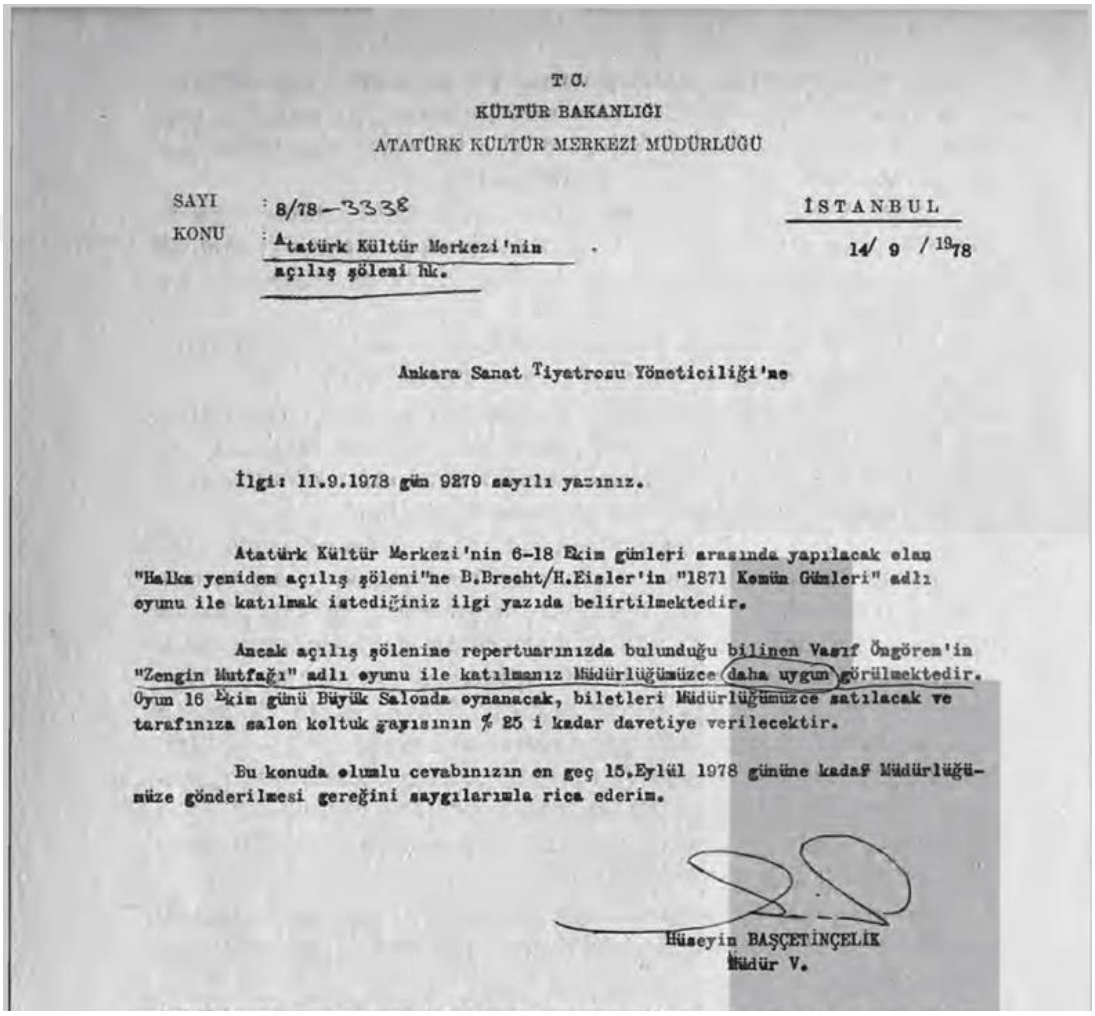
Tüzük değişikliğini beyhude gören bir diğer Yarkurul üyesi Halit Refiğ de, sansürün kendi başına ele alınamayacağını, ülkenin içinden geçmekte olduğu sürecin geneliyle bağlantılı olduğunu düşünmektedir. Refiğ'e göre (Ataman, 2013, 161) ülkedeki çatışmalı ortam sanatta sansürü Kültür Bakanlığı sorumluluğunda bir mesele olmaktan çıkarıp İçişleri Bakanlığı'na devretmekte, sansür sorununun gerçek çözümünü çatışma ortamının sona erdirilmesinde görmektedir. Aynı dönemde Vedat Türkali de, Antalya Film Şenliği'nde *Yusuf ile Kenan*, *Demiryol* ve *Yolcular* filmlerine sansür uygulanmak istenmesi ve şenliğin iptali sonrasında Sinema Yarkurul'undaki görevinden istifa etmiştir. İstifa gerekçesi olarak Kültür Bakanlığı faaliyetlerinin ülke sineması ve emekçileri adına gerekli iyileştirmeleri sağlamaktan uzak olmasını öne süren Türkali, tüzük değişikliğinin Sinema Yarkurulu üyeleri iradesi dışında gerçekleştiğini belirtmektedir. Yarkurul üyelerinin tüzük değişikliği değil, sansür uygulamasının tamamen kaldırılması noktasında hemfikir olduğunu belirten Türkali (1979, 81), değişikliği görüşmek üzere Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı tarafından yapılan toplantı çağrısını, sansürün sürdürülmesine kurul üyeleri üzerinden meşruiyet sağlama

girişimi olarak yorumlamış, Bakanlığı sinema emekçilerinin sorunlarına çözüm üretmemekle suçlamıştır. Türkali'nin açıklaması, CHP'nin merkezde olduğu koalisyonun sonlarına yaklaşılan dönemde, hükümetin kültür politikasından ümidin kesildiğini göstermektedir. Sinemacıların Kültür Bakanlığı'ndan en büyük beklentisi, Atıf Yılmaz'a göre (Ataman, 2013, 161), tarafları memnun etmeyen bir sonuca varmış; sansür konusunda nitelikli bir değişiklik yaşanmazken sansürü uygulayan partiler değişmiştir.

42. Hükümetin kültür alanındaki tavrının yarattığı kafa karışıklığı ve hayal kırıklığı, yalnızca sansür yasası özelinde kalmamıştır. İktidara bağlı farklı birimlerin birbiriyle tamamen çelişebilen uygulamaları, planlı ve programlı, alanda emek veren kişi ve kurumlarla diyalog halinde, demokratik bir programın uygulanması yerine, iyi niyetli aktörlerin stratejik pozisyonlara getirilmesiyle yetinilmesinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir. Bireysel çabalar ve iyi niyetli sözler devasa bir devlet sisteminin çarkları karşısında güçsüz ve verimsiz kalmaktadır. Bu durum, "sanatta ve kültürde özgürlük ortamının tüm koşullarını gerçekleştirmeyi" programına almış bir partinin öncülük ettiği hükümetin İçişleri Bakanlığı'na bağlı sansür kurulunun, aynı parti yönetimindeki Kültür Bakanlığı'nın ödüllendirdiği bir filmi defalarca reddetmesine sebep olabilmektedir. İşçi haklarını gözeteceğini vadederek iktidara gelmiş hükümetin aynı İçişleri Bakanlığı'na bağlı valilik, grevdeki işçilerin topluca film seyretmesini engellemeye çalışabilmektedir (Sökmen, 1979, 87). Hükümetin kültür politikasının samimiyeti kabul edilse dahi, bu politikaların 12 Mart süreci ve Milliyetçi Cephe hükümetleriyle perçinlenmiş devlet reflekslerini aşamadığı, tekil ve süreksiz girişimler olarak kaldığı görülmektedir.

42. Hükümet ve hükümet ortağı CHP'nin bu politika anlayışına karşı oluşan artan güvensizlik Sanat Emeği'nde de rahatça görülebilmektedir. İlk sayılarda Nazım Hikmet'in tüm dünyada sahnelenen oyunlarının nihayet Türkiye sahnelerinde de oynanmaya başlaması takdirle karşılanıp, bu sahnelerin bombalanması ve tiyatroların baskı altına alınması gibi durumlar nedeniyle hükümet kültür politikasına sahip çıkması noktasında uyarılıyorken, iktidarın sonuna yaklaşıldığında artık aynı hükümet "tekelci sermayenin banka tiyatrolarıyla, *Yedi Kocalı Hürmüz*'lerle" birlikte "sinemaya, tiyatroya sansürüyle, yasaklamalarıyla kültür alanında tam bir saldırının" işbirlikçisi olarak görülmekteydi ('Sanat Emeği'nden, 1978b, 5; Türkali, 1979, 82). Sanat Emeği'nin 8. sayısında yer alan Ankara Sanat Tiyatrosu yönetmeni Rutkay

Aziz'le gerçekleştirilen röportaj, hükümetin sanatta özgürlük noktasındaki belirsizliğini ve bunun yarattığı etkiyi farklı yönleriyle aynı anda gösterebilmektedir. Aziz (1978, 55), bilet satışlarındaki vergi indirimi gibi olumlu uygulamalardan bahsederek Kültür Bakanı'nın ödeneksiz tiyatrolara destek vermek istediğini düşündüğünü belirtmekte, ancak Atatürk Kültür Merkezi'nin 1979 açılışından Brecht'in *1871 Komün Günleri* oyununun kaldırılmasının sanatta özgürlük iddiasını geçersiz kıldığını düşünmektedir (Bkz. Şekil 10).



T.C.
KÜLTÜR BAKANLIĞI
ATATÜRK KÜLTÜR MERKEZİ MÜDÜRLÜĞÜ

SAYI : 8/78-3338
KONU : Atatürk Kültür Merkezi'nin açılış şöleni hk.

İSTANBUL
14/ 9 /1978

Ankara Sanat Tiyatrosu Yöneticiliği'ne

İlgi: 11.9.1978 gün 9279 sayılı yazınız.

Atatürk Kültür Merkezi'nin 6-18 Ekim günleri arasında yapılacak olan "Halka yeniden açılış şöleni"ne B.Brecht/H.Eisler'in "1871 Komün Günleri" adlı oyunu ile katılmak istediğiniz ilgi yazıda belirtilmektedir.

Ancak açılış şölenine repertuarınızda bulunduğu bilinen Vasıf Öngören'in "Zengin Mutfağı" adlı oyunu ile katılmanız Müdürlüğümüzce daha uygun görülmektedir. Oyun 16 Ekim günü Büyük Salonda oynanacak, biletleri Müdürlüğümüzce satılacak ve tarafınıza salon koltuk sayısının % 25 i kadar davetiye verilecektir.

Bu konuda olumlu cevabınızın en geç 15.Eylül 1978 gününe kadar Müdürlüğümüze gönderilmesi gereğini saygılarımla rica ederim.

Hüseyin BAŞÇETİNÇELİK
Müdür V.

Şekil 10: Atatürk Kültür Merkezi Müdürlüğü'nün Ankara Sanat Tiyatrosu'na Gönderdiği Yazı, Sanat Emeği 8. Sayı, Ekim 1978

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]

Aynı açılışta gerçekleştirilecek olan bir serginin düzenlenmesi için çağrı alan Görsel Sanatçılar Derneği de (1978, 74), sanatçı ve eser seçimlerinin açık, şeffaf, demokratik yollarla yapılması, sanatçı haklarının süreç içerisinde korunmasına yönelik önerileri

görmezden gelinince açılışı boykot etmiş, tüm sanatçılara da bu sergiye katılmama çağırısında bulunmuştur.

4.1.2. Özerklik, Bağımsız Kurumlar ve Demokratik Yönetim

İstanbul Şehir Tiyaroları'nda Mart 1976'da başlatılan ve Muhsin Ertuğrul'un Genel Sanat Yönetmenliğinden istifasına sebep olan tiyatroların yerinden yönetimi uygulaması, demokrat tiyatro sanatçı ve örgütlerinin önem verdiği, ödenekli tiyatro ve diğer sanat kurumlarının demokratikleşmesi yolunda değerli gördüğü bir yönetim biçimi olmuştur. Yerinden yönetimin, büyük oranda, kurumlarda tiyatroda üretimi ve oyun temsillerinin yanı sıra konser, konuşma, sergi gibi çeşitliliği artırdığı, bunun sonucu olarak da izleyicilerden daha çok ilgi çektiği gözlemlenmiştir (Tİ-SAN, 1979b, 7-9). Bu demokratikleşme hareketi reaksiyoner tepkileri de beraberinde getirmiştir. 1977 yılında Şehir Tiyatroları'ndaki ilk Nazım Hikmet temsilleri gerçekleştirildiği sırada Fatih ve Üsküdar Şehir Tiyatroları'nın bombalanması gibi olayların devamında 42. Hükümetin tiyatroları merkeze bağlama çabası içine girmesi, Sanat Emeği'ne de yansıyan tepkilere sebep olmuştur ('Sanat Emeği'nden, 1978b, 5). İçinde bulunulan dönemde yoğunluk kazanan şiddet, karışıklık ve anarşi koşullarında 42. Hükümetin ve hükümet lideri CHP'nin eleştirildiği en önde gelen başlıklardan biri, çözümün demokratikleşmede aranmaması, daha katılımcı ve çoğulcu uygulamaların ertelemesi olmuştur.

1978 yılı sonunda, Muhsin Ertuğrul'dan beri boş olan Genel Sanat Yönetmenliğine, meslekten tiyatrocu olmayan Hayati Asılyazıcı'nın getirilmesi hem yönetmeliğe aykırı olduğu gerekçesiyle hem de Şehir Tiyatroları'nı merkezileştirme hamlesi olduğu gerekçesiyle tepkilere sebep olmuştur (Konur, 2018, 317). Tiyatrocular meslek örgütü Tİ-SAN (1979b, 10), Sanat Emeği'nin Şubat 1978'de yayınlanan 12. Sayısında yer alan *Şehir Tiyatroları Dağıtılamaz* başlıklı bildirisinde Asılyazıcı atamasını Şehir Tiyatroları'ndaki demokratik yönetime set çekme çabasının yanında "sanatın bağımsızlığının, özgürlüğünün ortadan kalkması [...] siyasal iktidarın yasaların üstüne çıkması" anlamına geldiğini belirtmiştir.

Tİ-SAN'ın Şehir Tiyatroları konusunda verdiği bu tepki, 42. Hükümetin kültür politikasına Sanat Emeği çizgisinden gelen eleştirileri özetler niteliktedir. Kültür insanlarının ve kurumların bu dönemde en önemli amaçlarından ve dolayısıyla CHP'nin bulunduğu hükümetten en büyük beklentilerinden biri, ödenekli kurumların

özerkleştirilmesi, demokratik yöntemlerle yönetilmesi, yönetmeliklerin antidemokratik niteliklerinden arındırılması olmuştur. Bu beklentilerin karşılanmaması, aksine Şehir Tiyatroları örneğinde olduğu gibi, merkezi yönetime yönelen uygulamalar, koalisyon hükümetine yöneltilen eleştirilerin başında gelmiştir.

Özellikle tiyatro emekçilerini ilgilendiren bir diğer konu da ödeneksiz (özel) tiyatrolardır. Nazım Hikmet, Bertolt Brecht gibi yazarların oyunlarının devlet destekli tiyatrolarda izleyici karşına çıkamadığı bir dönemde ödeneksiz tiyatrolar devrimci sanat temsilinde önemli bir alanı oluşturmaktadır. 1960'larda sayı ve izleyici miktarı olarak altın dönemini yaşayan ödeneksiz tiyatrolar, 1970'lerle birlikte televizyonun etkisi ve ekonomik sebeplerle zor bir döneme girmiştir. Arkasında sermaye desteği bulunmayan devrimci tiyatrolar baskı altına alınmış, oyunları yasaklanmış, 141-142. Maddelerden kovuşturmalarla karşılaşmış, aşırı sağ örgütlerin şiddet eylemlerinin hedefi haline gelmiştir. Nihayetinde 1970'lerin sonuna gelindiğinde birçoğu faaliyetlerini durdurmak zorunda kalmıştır.

Bu dönemde bağımsız tiyatro ve diğer kültür kurumlarına devlet desteği sağlanması, meslek örgütleri ve kültür dünyasının önemli bir talebi haline gelmiştir. Devlete bağlı hale gelmeden, bağımsızlığını koruyarak, aynı zamanda belli bir maddi güvenceye sahip olmak bu kurumların kültür sahnesindeki işlevini sürdürebilmesi için elzem bir hal almıştır. Ancak bu kurumların devlete bağlı hale gelmemesi de bir o kadar önemlidir; düşünce ve ifade özgürlüğünün ekonomik gerekliliğini oluşturan kamusal güvence, ifade özgürlüğüne devlet müdahalesi olmadığı takdirde anlam kazanabilecektir. Yukarıda sözü geçen, Ankara Sanat Tiyatrosu'na AKM açılışında yapılan dayatma, ödeneksiz kurumların devlet ile olan münakaşalarında tecrübe ettikleri bağımsızlığını kaybetme riskini açık bir şekilde göstermektedir. Rutkay Aziz (1978, 54) yine Sanat Emeği'ne verdiği röportajda ödeneksiz kurumlara destek noktasında dönemin kültür bakanı Ahmet Taner Kışlalı'ya güvenini açıklarken bu noktanın altını çizmektedir:

> "*Çünkü sonuçta yardım sözcüğü tüm kişisel iyi niyetli yaklaşımlara rağmen özerklikte yasallaşması sağlanmadığında, bağımlılığa dönük renkler taşır. Oysa biz yardım sözcüğünü bir yana koyarak gerçekte desteklenme hakkımızı istiyoruz. Onun için söz konusu olan yardım elini uzatmak değil, anayasal hakkın tanınıp, tanınmamasıdır. Ve artık sanat ve kültür yaşamına, onun emekçilerine özgür ve güvenceli ortamın yaratılmasını, özgürlükçü demokratik anlayışın gereği sayan kültür politikası iyi niyetlerini yaşama geçirmelidir.*"

Bağımsız kurumların Kültür Bakanlığı'ndan beklediği destek CHP'nin iktidara ortak olduğu dönemde sonuçsuz kalmış, özel tiyatrolara resmi devlet desteği ancak 1982'de

uygulanmaya başlamıştır (Gültekin, 2009, 49). Tiyatrolara ve sosyalist içerikli oyunlara yönelik şiddet eylemlerinin de devam ettiği dönemde Sanat Emeği çevresinde iktidarın bu alandaki uygulamaları eleştiri hedefi haline gelmişken, dergiye yansıyan olumlu bir örnek merkezi hükümetin Nevşehir'de gerçekleştirilen Hacıbektaş Şenliği'ne verdiği destek olmuştur. 1964'ten beri düzenlenen şenliklere daha önce maddi bir yardım sunulmayıp, içeriğiyle ilgili müdahaleler yapılırken, ilk kez 1979 yılında Kültür Bakanlığı ve Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'ndan bütçe ayrılmış, içerik ise tamamen festival yetkililerine bırakılmıştır (Ünlüyurt, 1979, 14-15).

42. Hükümetin kültür alanında karşılaştığı sorunlara cevap üretme şekli kişiler üzerinden gerçekleşmiştir. Kültür alanında saygı kazanmış kişilerin çeşitli pozisyonlara getirilmesi Türkiye sanat çevresini uzun zamandır meşgul eden sorunların çözümünde umut yaratmış olsa da, Sanat Emeği gibi çevrelerde örgütlü mücadeleyle araya konan mesafenin telafisi olarak yorumlanmıştır. Kültür alanında popüler istek ve gereksinimler karşılanmazken, hükümete uyumlu olabilecek bireylerin "devşirilmesi", pozisyon verilmesi, sanatın resmileştirilmesi, totaliter rejimlerdeki gibi bürokratikleştirilmesi olarak görülüp eleştirilmiştir (Kültür Alanı Demokratikleşmelidir, 1978, 4). Sanat Emeği'nin kültür politikası bağlamında sık sık atıf yaptığı sosyalist bloktaki ülkelerde de görülebilen bu resmileşmenin ötesinde, bireyler üzerinden yürütülen politikalar kalıcı olmayı başaramamakta, yapısal değişikliklerin yerini tutmamaktadır.

Bu noktayı aydınlatabilecek bir örnek Ergin Orbey'in Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne getirilmesi olmuştur. Saygı duyulan bir sanatçı olan Orbey'in Devlet Tiyatroları'ndaki yönetimi Sanat Emeği ve demokrat çevreler kadar, izleyicilerin de büyük takdirini toplamıştır. Orbey zamanında gerçekleşen yönetimde sanatçıların söz sahibi olduğu demokratik uygulamalar, Devlet tiyatrolarının Anadolu'da yaygınlaşması için farklı şehirlere götürülmesi, tiyatroların söyleşi ve açık oturumların gerçekleştiği kültür merkezlerine dönüşmesi, kaynak metinler ve kitapların yayınlanması, ilk kez Devlet Tiyatrolarında bir Brecht oyununun sergilenmesi gibi çoğulcu ve özgürlükçü uygulamalar Sanat Emeği sayfalarında sık sık övgüyle anılmıştır (Erten, 1980, 73; Say, 1980, 71). Ancak 1979 yılı sonunda gerçekleşen hükümet değişimiyle Orbey yönetimi görevden alınmış, Devlet Tiyatrolarında gerçekleştirilen ilerleme ve atılımların çoğu durma noktasına gelmiştir. Buradaki

sorun gerekli yapısal değişikliklerin yapılmamasıdır. Değişikliklerin yönetmeliklerle desteklenecek, demokratik süreçler sonucunda gerçekleştirilecek şekilde uygulanmaması kalıcı olmalarını engellemekte, hükümetlerin ömrünü aşabilecek şekilde kurum çalışanlarına mal edilmemektedir. Sanat Emeği'nin kültür politikası eleştirisinin merkez noktalarından birini oluşturan da budur: sadece bir takım pozisyonlara demokrat fikirli kişilerin getirilmesi ya sansür konusunda olduğu gibi hiçbir sonuç getirmemekte, ya da Orbey örneğinde olduğu gibi yapısal değişiklikler gerçekleşmediği için kalıcılık sağlanamamaktadır.

Bununla paralel bir başka nokta da hükümetin sanatçı örgütleriyle aktif bir iş birliğinden kaçınmış olmasıdır. 12 Mart ve iki Milliyetçi Cephe iktidarı sürecinde yoğun baskı, şiddet, sansür altında kalmış olan kültür çalışanları bu durumla başa çıkabilmek ve işçi sınıfıyla dayanışmasını geliştirmek için örgütlenme yoluna gitmiş, meslek örgütleri, sendikalar, demokrat kuruluşlar ile aktif ve zinde bir kuvvet oluşturmuştu. Sanat Emeği'nin de bileşenlerini oluşturan TYS, Tİ-SAN, GSD, SİNE-SEN gibi örgütlerde bulunan kadrolar geçtikleri bu zor dönemlerden sonra, örgütlü değişime inanmakta ve her ne kadar kuşkulu olsalar da CHP öncülüğünde oluşturulan hükümetle iş birliğine hazır görünmektedir. Kültür Bakanlığı'nın komisyonlarında görev alan, Bakanlığının düzenlediği kongrelere katılan, bağımsız toplantılar düzenleyerek Bakanlığa ve hükümete uyarı ve önerilerde bulunan bu kadrolar, hükümetin ilgisizliği ve mesafesiyle karşılaşmıştır. Sanat Emeği çevresi bu durumun sebebini sosyal demokratların örgütlü hareketten korkması, sorunlara sağ siyasi odakların bakış açısıyla yaklaşması olarak görmüştür. Bu eleştiriye göre hükümetten beklenen kurumları faşist yapıların etkisinden koruması ve gerici örgütleri kontrol altına alması olmuşken, bunun aksine sendika ve meslek örgütlerinin çalışmaları engellenmiştir (Okurlara, 1979c, 4).

Meslek örgütleri ve kurumlarla iş birliği çalışanları yönetimde söz sahibi hale getirmesi açısından daha demokratik bir sistem olmasının ötesinde, incelenmekte olan bağlamda arzu edilen değişimlerin eylemliliğini tabana yayarak daha geniş bir kesime mal etme potansiyeline sahiptir. Tabanla daha sıkı bağların kurulması uygulanmak istenen politikanın geniş kitlelerce aktif olarak savunulmasını, politikaların bu ilkeyle daha popüler bir katılımla seçilmesini gerektirir. CHP'nin hükümete ortak olduğu dönemde Şehir Tiyatroları örneğinde görüldüğü üzere daha özgürlükçü atılımlara karşı çıkan, bunu şiddet eylemleriyle empoze eden aşırı sağ yapılar mevcut olmuştur. Bunun

yanına CHP hükümetinin kısa süren ömrü eklendiğinde, tabanla ve onu temsil eden örgütlerle kurulan ilişkiler, tabana verilen aktif katılım hakkı, uygulanmak istenen politikaları kalıcı ve daha uzun ömürlü kılabilme potansiyeline sahip olmuştur. Sanat Emeği'nin örgütler bağlamında hükümet eleştirisi de bu noktada yoğunlaşmıştır (Sanat Emeği, 1979c, 4):

> "*CHP iktidarlarına bel bağlama, demokratikleşmeyi onlardan bekleme eğilimleri de son gelişmelerle iyice iflâs etmiş olmaktadır. Falan bakanın iyi niyetli, başbakanın da şair olması hiçbir şeyi değiştirmemiş, CHP ağırlıklı iktidar, demokrasi güçlerinin eylemli ve örgütlü baskısını her an duymadan bu konuda hiçbir şey yapamayacağını, kendi uygulamalarıyla ortaya koymuştur. Bu hiç kuşkusuz genel politik çizginin bir yansıması, tekellerle uzlaşma yolunun, kendi solundakileri ancak kişi kişi tanıma, örgütlü hareketlerden ise ödü kopma yolunun vardığı acıklı açmaz, klasik sosyal demokrat açmazıdır.*"

Popüler kitlelerin temsilciliğini ve güvenini kazanmış olan örgütlere, temelde benzer politik tahayyüllere sahip olmalarına rağmen, hükümet ortağı CHP'nin aldığı mesafe, hükümet değişimiyle neredeyse bütün kazanımların geri çevrilmesi sonucunu getirmiştir. Daha geniş anlamda, kültür politikasının belirlenmesinde en geniş çevrelerin, yani sanatçı ve kültür emekçilerinin söz sahibi haline gelme fırsatı değerlendirilememiştir.

4.1.3. Sanatçı Hakları ve Sermaye İlişkileri

Kültürel meslek örgütleri, sendikalar ve demokratik kurumlarla yakın ilişkiler içinde olan Sanat Emeği için sanatçı ve kültür işçileri hakları önemli bir konu başlığı ve mücadele zemini oluşturmaktadır. Cumhuriyet tarihinde sanatçıları koruyan, ekonomik güvence sağlayan genel ve kapsayıcı bir program bulunmazken, erken cumhuriyetin küçük bir miktar sanatçıyı kanatları altına aldığı "devlet sanatçılığı" modeliyle, 1980'ler sonrasında kültürün maddi desteklenmesinin büyük oranda özel sektöre bırakıldığı neoliberal dönem arasında 1970'ler bir geçiş dönemini simgelemektedir. Bu dönemde sanatçı haklarını gözeten doğrudan yasal düzenlemeler bulunmadığı gibi telif, yayın ve dağıtım gibi hukuki konularda düzenleyici bir yönetmelik ya da sözleşme de bulunmamakta; bu durum sanatsal emek sömürüsünün önemli bir sebebini oluşturmaktadır.

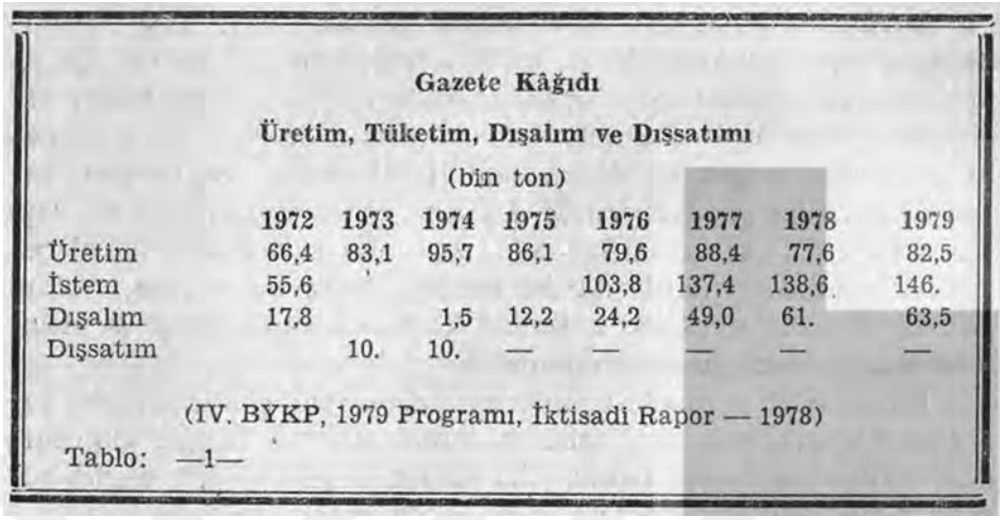
Parti programında sanatçıların sanatlarını icra ederek yaşamlarını sürdürebilmelerini taahhüt eden CHP, 1977-78 döneminde bu yönde somut bir adım atmayıp, kültür emekçilerini oyaladığı yönünde eleştirilere maruz kalmıştır. Görsel Sanatlar Derneği Genel Başkanı İsa Çelik Sanat Emeği'ne Haziran 1980'de verdiği röportajda (1980, 78), sanatçıların sosyal sigorta kapsamında güvence altına alınmasına yönelik dernek

çalışmalarına CHP ve ardından gelen AP hükümetlerinin ilgisiz davrandığını aktarır. CHP ağırlıklı hükümet döneminde somut nadir yasal kazanımlardan biri meslek örgütlerinin yoğun baskısı sonucunda oluşmuştur: emeklilik için yaşını doldurmuş olan sanatçılardan istenen 2000 günlük istihdam ön koşulunu, sanatçıların esnek çalışma şeklinden dolayı ispatlamak mümkün değilken, hükümet yetkililerinin aksi yönde çabalarına rağmen, işverenin bulunmaması halinde, 'Meslek Kuruluşları Veya Sendikalarından' alacakları belge ile karşılayabilmeleri sağlanmıştır (Coşkun, 1978, 66). Bu durum hem meslek örgütlerinin emekçilerin hak arayışında oynayabildiği önemli rolü, hem de hükümetin iyi niyetli tutumunun somut değişikliklerin önünü açmayabileceğini göstermiştir.

Sanatsal özgürlük ve kültürel gelişim hukuki hakların yanı sıra ekonomik şartların sağlanmasına bağlıdır. Bugün olduğu gibi 1970'lerin Türkiye'sinde de sanat üreterek geçinebilmek, sayılı miktarda sanatçının gerçekleştirebildiği bir hayaldir. Kamusal desteklerin, azami yardımların bulunmadığı ülkelerde bu durum kültür sanat dünyasını yoksullaştırmakta, kültürel emek sömürüsünün önünü açmaktadır. Ekonomik krizle boğuşulan 1970'lerin sonlarında Sanat Emeği sanat dünyasının durumunu "işsiz sanatçı ve kültür adamlarının sayısı şu kısacık dönemde birkaç katına çıkmıştır" şeklinde açıklamaktadır (Kültür Alanı Demokratikleşmelidir, 1978, 4). Ekonomik kaynak yoksunluğu sanatçıları kendi sanatsal otonomilerini sağlayamadıkları alanlara yönlenmek durumunda bırakırken, tiyatro ve sinema gibi sanat kurumlarını da içerikten taviz vermeye, ekonomik beklentileri sanatsal kaygılardan öne koymaya itmektedir.

1970'lerde kültür sanat üreticilerini zor durumda bırakan bir başka konu da kâğıt sıkıntısı olmuştur (Bkz. Şekil 11). Yaşanan darboğaz kâğıdı karaborsaya düşürmüş, Türkiye Selüloz ve Kâğıt Fabrikaları'nın (SEKA) ürettiği kâğıt doğrudan günlük gazeteler tarafından kullanıldığı için yayın alanına yetmez olmuştur. Bu darlık içinde bir de SEKA'nın ürettiği kâğıdın yayıncıya ulaşmadan önce basın tekelleri ve karaborsanın elinden geçmesi kitap üretimini olumsuz etkilemiş ve kitap satışları fahiş fiyatlara yükselmiştir. Bu durum nedeniyle Türkiye Yazarlar Sendikası (TYS), Yayıncılar Derneği (YAY-DER) ve Yayıncılar Kooperatifi'nin (YAY-KO) (1980, 6) hükümeti kâğıdın dolaşımını rahatlatması ve yayıncılık alanına imkan sağlaması için uyarmak istemiştir. Akabinde de çeşitli yazar ve yayıncı birlikleri de bu konuda ortak hareket etmeye yönelerek tepkilerini ifade etmişlerdir. Eleştirinin merkezine ise kağıt

üretiminin büyük bir çoğunluğunun tahsis edildiği renkli reklamları ve kalabalık hafta sonu ekleriyle günlük gazeteler oturmuştur (Bkz. Şekil 12). Konu Sanat Emeği dergisinde de "Ünlü bir günlük gazetemizin bir haftalık pazar eklerine harcanan



Gazete Kâğıdı

Üretim, Tüketim, Dışalım ve Dışsatımı

(bin ton)

	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Üretim	66,4	83,1	95,7	86,1	79,6	88,4	77,6	82,5
İstem	55,6				103,8	137,4	138,6	146.
Dışalım	17,8		1,5	12,2	24,2	49,0	61.	63,5
Dışsatım		10.	10.	—	—	—	—	—

(IV. BYKP, 1979 Programı, İktisadi Rapor — 1978)

Tablo: —1—

Şekil 11: 1972 – 1979 Yılları Arası Kâğıt Uretim, Tüketim, İthalat ve İhracatı, Sanat Emeği 23. Sayı, Ocak 1980

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]



Büyük Gazetelerin Kâğıt Tüketimi

	Sayfa sayısı	Yüz-ölçümü	Baskı sayısı	Kâğıt tüketimi
Hürriyet	16	3,71 m²	580 000 adet	41 760. ton
Günaydın	14	3,26 :	547 000. :	34 660. :
Milliyet	13	3,00 :	468 000. :	27 300. :
Tercüman	15	3,51 :	256 000. :	17 500. :
				121 220. :
Cumhuriyet	6	1,35 :	113 000. :	2 920. :
Toplam tüketim				124 140. ton

(Basın-Yayın Gn. Md.lüğü kaynakl.)

Tablo: —2—

Şekil 12: Büyük Gazetelerin Kâğıt Tüketimi, Sanat Emeği 23. Sayı, Ocak 1980

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]

kâğıdın, kitap piyasasının bir aylık gereksinimini karşılayacağı" şeklinde konu edilmiştir (Sanat Emeği, 1979b, 9).

Kâğıt sorunu ve kâğıdın dağıtımı, toplumun kültürel yöneliminde merkezi bir rol oynamaktadır. Devlet politikaları ve kamu kaynaklarının kâğıt noktasında kullanımı, bilinçli ya da değil, toplumsal kültürün şekillendirilmesinin etkili bir yolu olmuştur. Özgül Erten (1980, 74) bu durumu 1979 yılının kültür sanat olaylarını incelediği yazısında "Pornografik dergilerle bol reklamlı gazetelere kâğıt yokluğu çektirilmezken, özgün yapıtların kâğıt için sıraya girmeleri yayın hayatına ve dolayısıyla okuma özlemi içindeki halkımıza indirilmiş bir darbeydi." şeklinde özetler. Toplumun ağır ekonomik koşullar altında ezildiği, kitap defter gibi ürünlerin ortalama bir vatandaş için lüks haline geldiği bir dönemde, kâğıda ulaşım kolaylığının kültür sanat yayıncılarına değil ana akım gazetelere ve eğlence yayınlarına verilmesi, kamusal otoritenin kültür politikasıyla ilgili önemli bilgiler vermektedir. Sanat Emeği 10. sayısında derginin maliyetinin iki katına çıktığını belirterek bu durumu "siyasal iktidarların, yayın dünyasına karşı sürdürdükleri soğuk savaşın bir sonucu" sözleriyle yorumlamıştır (Bu Sayıda, 1978, 4). Bu fevri tanımlama, yüksek tirajlı günlük basına kâğıt tüketimi noktasında kamu kaynaklarının kullanımında öncelik verilerek toplum kültürünün yönlendirilmesine getirilen bir eleştiri niteliğindedir. Sanat Emeği'nin "payandalı basın" olarak adlandırdığı yüksek tirajlı, kamu kolaylıklarından yararlanan gazetelerin halkın vergisiyle sol politika karşıtı propaganda yaptığını öne sürmesi, söz konusu basın organları ile sermaye arasındaki ilişkileri de tartışmaya açmıştır. TÜSİAD'ın Mayıs 1979'da çok satan gazetelerde yayınladığı, ekonomik sıkıntılardan iktidarın devletçi müdahalelerini ve sendika faaliyetlerini sorumlu tutan tam sayfa ilanlardan kısa süre sonra CHP öncülüğündeki hükümetin sonunu hazırlamıştır. Nitekim Uğur Kökden de (1980, 46) yayın dünyasını derinliğine etkileyen kağıt darboğazının İkinci Ecevit Hükümetinin düşmesine sebep olduğunu söylemiştir.

Bu noktada, Sanat Emeği ve bileşenlerinin 42. Hükümetin kültür politikasına yönelik eleştirilerinin, sermaye çevreleriyle kurulan ilişkiler noktasında düğümlendiği görülmektedir. Tİ-SAN'ın Sanat Emeği'nde yayınlanan bildirisine göre (1979a, 54), Cumhuriyet tarihi boyunca uygulanan kültür politikalarının ortak özelliği olarak kapitalist üretim ilişkileri ve burjuva kültürünün tahkimi, 42. Hükümetin politikalarını da açıklamaktadır. Bu politikanın bir sonucu olarak sermaye dolaşımı, kültür alanı da dahil olmak üzere, gelişirken ve 1970'ler boyunca gelişmeye devam ederken, kültür insanları ve diğer emekçilerin iş ve gelecek güvencesi konusunda dikkate değer bir

gelişme yaşanmamıştır. Yönetici kadroların genel politikasının içine yerleşen ve CHP hükümetinin kültür politikasını da oluşturan bu durum Sanat Emeği'nin, Kültür Bakanlığı dahil bağımsız kültürel üretimlerin baskı altında tutulurken yayıncılığın bankalara, görsel sanatların özel galerilere, kısacası kültür alanının sermaye girişimlerine bırakılmasını CHP'nin ortak olduğu hükümetin kültür politikası olarak görmesi ve eleştirmesi sonucunu getirmiştir (Sanat Emeği, 1979d, 5). Kültür sanatın materyal koşullarının sağlanmasında bu değişiklik gerçekleşirken, hayatını sürdürebilmek için emek veren sanat üreticileri de bu yönde şartlanmakta, üretimlerinin muhatabı kamunun kendisinden seçkin bir kitleye doğru kaymaktadır. Orhan Taylan (1978, 70-72), maddi zorluklar ve siyasi baskılar altında olan Antalya Şenliği'nin başarısızlığını İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın sınıfsal oluşumuna ve İstanbul Festivali'ne sağlanan kamusal desteklere bağladığı yazısında, hükümet ortağı CHP'yi aydınların ve emekçi kitlelerin desteğini kaybedeceği konusunda uyarmaktadır. Sonuç olarak dönemin resmi kültür politikasının oluşumunda demokrat çevreler söz sahibi olamamış ve Bülent Ecevit'in halkçı bir söylemle kurduğu hükümet, bireysel çabaların dışında kültür alanında göze çarpacak, kalıcı bir değişiklik gerçekleştirememiştir.

4.2. 43. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti Dönemi'nde Sanat Emeği

1979'da yapılan milletvekili ara seçimlerinin ardından Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Bülent Ecevit başkanlığındaki 42. Hükümet düşmüş, 12 Kasım 1979'da Süleyman Demirel Millî Selamet Partisi ve Milliyetçi Hareket Partisi'nin dışarıdan desteklediği Adalet Partisi azınlık hükümetini kurmuştur. Yeni hükümet sol çevreler için önceki Milliyetçi Cephe hükümetlerinin baskı, sansür ve şiddet ortamının devamı anlamını ifade ederken, Sanat Emeği'nin Aralık 1979 sayısı yeni hükümeti, CHP'nin hükümet ortağı olduğu dönemin başarısızlıkları üzerinden karşılamaktadır (Okurlara, 1979c, 4):

> "*Demirel yine iktidarda. Programını okudu ve işçilere emekçilere, grev yasakları, devlet güvenlik mahkemeleri, faşist yasalar, yani işsizlik, pahalılık ve zorbalık vaadetti. AP, ya da üçüncü MC iktidarı, CHP ağırlıklı hükümetin sağladığı kolaylıklardan yararlanacak. Sağlandığı söylenen kredilerden, borç ertelemelerden filan söz etmiyoruz. Korkak ve uzlaşmacı bir politika izleyerek faşist örgütlerin kapatılması bir yana, bunlarla 'demokrasi' adına diyaloğa girmekte sakınca görmemek, halka verdiği sözleri unutup 141-142'ye, antidemokratik yasalara, sansüre, yasaklamalara göz yummak, ve daha da ileri giderek demokratik örgütleri kapatmak, sendikaları, öğretmen örgütlerini parçalamaya çalışmak, sıkıyönetim dayatmak... Üçüncü MC'ye sunulan kolaylıklar bunlardır.*"

AP hükümeti süresince gerçekleşen haksızlıkların şartlarını hazırlayan faktörün CHP hükümetinin demokratik süreçlerin kurumsal altyapısını oluşturmamış olmasına, sonraki yönetimlerin görevlerini suiistimal etmelerine karşı kurumları özerkleştirmek, yasa ve yönetmeliklerin antidemokratik yapılarını değiştirmek için çaba göstermemesine bağlayan Sanat Emeği, CHP'nin demokrat güçlerle kişiler üzerinden geliştirdiği ilişkiyi bir kez daha itham ederek, yeni yönetimleri denetleyecek örgütlenmenin gerçekleşmemiş olmasından dolayı, muhtemel baskıcı müdahalelere direnecek kadroların oluşmadığını düşünmektedir.

Yeni AP hükümetinin genel yönetimi ve kültür politikalarının nasıl olacağı, yetkililerin Sanat Emeği'nde de yayınlanan açıklamalarından anlaşılabilmektedir. AP Hükümeti Kültür Bakanı Tevfik Koraltan, Ferhat ile Şirin balesinin Ankara Devlet Opera ve Bale programından kaldırılması üzerine yaptığı açıklamada, olayın sorumluluğunu tiyatronun kendisine bırakırken oyunun yazarı Nazım Hikmet'ten vatan haini olarak söz etmekte, kurumun programını sol görüşten sanatçıları barındırması dolayısıyla yargılamaktadır (Ferhat İle Şirin Olayı, 1980, 14). Nazım Hikmet'in oyunlarının bütün dünyada tanınıyor ve oynanıyorken, Türkiye'de on yıllarca oynanamamış olmasının sebebi, bu açıklamalarda rahatça görülebilmektedir. Kültür Bakanlığı müsteşarı Emin Bilgiç AP Hükümetinin kültür politikasını Milliyetçi Cephe Hükümetlerinin başlattığı teşebbüslerin sonuçlandırılması olarak tanıtmakta, "şekilsiz karaktersiz" olarak nitelendirdiği sanatsal çalışmalara karşı hareket edeceklerinin taahhüt etmektedir (Karadeniz, 1979, 5). Bilgiç, kültür sanat ortamı ve özgürlükçü çevreye son 10 yılda en olumsuz tecrübeleri yaşatan, Ecevit başkanlığındaki hükümet döneminde değişmesi umulan MC politikalarını yeniden vadetmektedir. Sanat Emeği'nin mücadele için çağrı yaptığı, işte bu politikalardır (Bir Aşk Masalı'nın Düşündürdükleri, 1980, 28):

> "*Demirel hükümetinin Kültür Bakanı Tevfik Koraltan'ın sözlerine kulak verelim. Bu adam Nazım Hikmet için 'vatan haini', Bertolt Brecht için 'Doğu Almanyalı kavgacı Yahudi' diyor. Nazi Almanya'sındaki ünlü kitap yakma törenlerini çağrıştıran bu sözler, üçüncü MC iktidarının niyetlerini hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak biçimde ortaya koymaktadır. Bir yanda cinayetler, kırımlar, baskı ve işkenceler, öte yanda en ufak bir aydınlık düşünceye, insanlığın kültür mirasına karşı azgın saldırı, sansür ve yasaklama.*"

AP iktidarı 12 Eylül'e giden süreçte son durağı işaret etmektedir. Aşırı sağ terör eylemleri, baskı ve cinayetler günlük yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Türkiye Yazarlar Sendikası yaşananların ve AP yönetiminin, gelmekte olan sürecin habercisi olduğunu belirtmekte; Sanat Emeği'nde yayınlanan Türkiye Yazarlar Sendikası

bildirisinde Aziz Nesin, ülkede gerçekleşmekte olan bütün kargaşa ve çatışma ortamının, toplumu korku atmosferi içinde bıktırıp, otoriter bir rejime rıza göstermesini sağlamak olduğu fikrini savunmuştur. Nesin (Türkiye Yazarlar Sendikası'nın Bildirisi, 1980, 4-5), dönemin başbakanı Süleyman Demirel'in "Biz bunları yapamazsak, birileri gelir yapar." sözlerini hatırlatarak, Başbakan'ın halkı dikta rejimi ile korkutmaya çalıştığını, bu sayede hükümetin baskıcı politikalarına rıza devşirdiğini ileri sürmüştür.

Bu süreçte İstanbul Üniversitesi Siyaset Bilimleri Fakültesi Dekan Yardımcısı Prof. Dr. Ümit Doğanay, Sosyolog Cavit Orhan Tütengil, TRT Yapımcısı Ümit Kaftancıoğlu, Demokrat Gazetesi Muhabiri Recai Ünal, DİSK Kurucusu Kemal Türkler gibi isimler faşist örgütler tarafından öldürülmüş, Çorum Katliamı'nda aynı örgütlerin başlattığı olaylarda çoğunluğu Alevi 57 vatandaş katledilmiştir. Aynı Türkiye Yazarlar Sendikası bildirisinde Nesin (Türkiye Yazarlar Sendikası'nın Bildirisi, 1980, 5-6), demokrat aydınların içinde bulunduğu tehdit ve sindirme ortamının vahametini özetlerken, Sendika üyeleri Demirtaş Ceyhun, Gencay Gürsoy, Erdal Atabek, Uğur Mumcu ve Halit Çelenk gibi yazarların ölüm tehdidi aldığını, güvenlik güçlerine güvenmedikleri için kendi kendilerini korumaya çalıştıklarını belirtmiştir. Buradan, içinde bulunulan tehdidin sadece faşist terör eylemlerinden değil, yönetimin bu eylemler karşısında kifayetsiz kalması, önüne geçmek için çaba göstermemesinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Gerçekten de, yukarıda anılan cinayetlerde failler de, azmettirici örgüt liderleri de yakalanmadıkları gibi, yakalananlar da ciddi cezalar almamışlardır.

Bu dönemde özetle AP Hükümetinin kültür sanat alanındaki çalışmaları, önceki Milliyetçi Cephe hükümetleri sürecinden kalan beklentileri karşıladığı görülmüştür. İktidara gelişinin ilk ayında, devlete bağlı TRT gibi kurumların kadroları değiştirilmiş, Ergin Orbey ve Gürer Aykal gibi sanatçılar Devlet Tiyatroları ve Devlet Opera ve Balesi'ndeki görevlerinden alınmış, yarkurulların özgürlükçü üyeleri görevden alınıp yerlerine "tekelci sermayenin kültür alanındaki teorisyenleri ile faşist ideolojinin önde gelen kalemşörleri" yerleştirilmiştir (Görsel Sanatçılar Derneği'nin Bildirisi, 1980, 84). CHP döneminde kurulan tiyatro yarkurulu kaldırılmış, Orbey döneminde gerçekleştirilen yönetime çalışanların belli oranda katılmasını, kendi temsilcilerini seçmesini sağlayan uygulamalar geri döndürülmüştür. CHP döneminde kurulan ama yaptırım gücü olmadığından işlev görmeyen yarkurulların AP döneminde kaldırılması,

farklı iktidarların uygulamalarının şekil ve söylem olarak farklılaşırken vardığı sonuçlar bağlamında birbirine benzerliğini görmeyi mümkün kılmaktadır. Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde Mozart'ın Don Giovanni'sini hazırlayan Ali Taygun çalışma sürecini şöyle aktarmaktadır (1980b, 30):

> "*Dünya opera tarihinde ilk kez olmalı; bizim provaya başlamamızdan oyunu açana kadar (yaklaşık Ekim 79 ortasından Nisan 80 ortasına uzanan yarım yıllık süre içinde) kurum dört genel müdür değiştirdi. Bana işi Gürer Aykal vermişti. Ünlü Ferhat ile Şirin olayından sonra ona yol görününce yerine gelen İsmet Kurt bizim oyunu kaldırdı. (O günler derginin 23. sayısında etraflıca anlatılmıştı.) Ne var ki 8-9 Aralık 1979 şanlı direnişinin sonunda Kurt gitti, biz kaldık. Üçüncü genel müdür Adnan Mutlu her şeyin olduğu gibi sürmesini istedi. Derken Şubat 80 sonunda o da görevden alındı, yerine Yalçın Davran geldi. Biz gene bavulları topladık. Ama, daha uzun anlatılması gereken bazı olaylardan sonra işi sürdürmeye karar verdik ve iki aya yakın bir sürenin sonunda oyunu açabildik.*"

Bu sürede Taygun sol dergilerde yazdığı, sosyalist devrimi sahneden başlattığı gibi şikâyetlerle karşılaştığını ve bu yüzden birkaç kez kovulup geri döndüğünü de ifade etmektedir ([22.11.2020]).

Benzer şekilde 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi de bu dönemde çıkmaza girmiştir. Görsel Sanatçılar Derneği (Görsel Sanatçılar Derneği 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisine Katılmıyor, 1980, 7), bir önceki sergi için gönderilen işlerin bir yılı aşkın bir süre sanatçılarına iade edilmemesi ve "Bakanlığın kültür ve sanat alanındaki anti-demokratik uygulamaları ve Devlet Resim ve Heykel Sergisinde bakanlıkça hazırlanmış yönetmelik hükümlerinin yine bakanlıkça çiğnenmesi" sebebiyle sergiye karşı boykot çağrısında bulunmuştur. 38. Sergiyi düzenleyen dönemin MC hükümetinin tavrına karşı uygulanan boykotu hatırlatan GSD (41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Yine Çıkmazda, 1980, 80), 41. Serginin durumunu ve Bakanlığın aldığı tavrı Sanat Emeği'nin 28. sayısında şöyle özetlemiştir:

> "*Görsel Sanatçılar Derneği'nin, Kültür Bakanlığı'nın bu tutumuna karşı 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisini boykot etme çağrısı sanatçı çevrelerdeki hoşnutsuzluğu dile getirdi. 25 Nisan 1980 gününe kadar İstanbul'da teslim edilen yapıtlar arasında Akademi, Tatbiki G.S.Y.O. bünyesinden hiçbir sanatçının, serbest çalışan sanatçılar arasından hiçbir tanınmış adın bulunmaması Kültür Bakanlığını telaşlandırdı. İstanbul'dan katılan 40 kadar amatör ve genç sanatçının resmiyle sergi açılamayacağından acele 'palyatif' bir çare bulunmalıydı. Sanatçı haklarının ve onurunun ayaklar altına alındığı bu serginin açılmasından kendi adına ve ahbapları adına çıkar sağlamayı uman birkaç Ankaralı ressam Bakanlığın imdadına yetişti.*"

Verilen örnekler, 12 Eylül'e doğru yaklaşılırken gerginliğin ve mücadele dilinin sürekli arttığı Sanat Emeği'nde anılan birkaç durumdan ibarettir. Bu döneme gelindiğinde, Ecevit başkanlığındaki hükümet döneminin çoğunlukla kültür politikalarına odaklanan, tedbirli eleştirilerin yerini, aciliyeti olan, can güvenliği bile bulunmayan yazarların faşizme karşı direnme ve örgütlenme çağrıları almaktadır.

4.3. Sanat Emeği Sayfalarında Sansür ve TRT Düzenlemeleri

Türkiye tarihinde sansür farklı şekillerde ve farklı yöntemlerle tüm alanlarda görülmekteyken, sanat alanında karşılaşılan en sert ve sanatçıları en çok zor durumda bırakan sansür uygulamasının sinema alanında görüldüğü söylenebilir. Bunun sebebi olarak, sinemanın kitlelere en kolay ve doğrudan ulaşabilen, etkisi altına alan ve tesirli bir propaganda aracı olarak kullanılabilen medya üretimi olması gösterilebilir. Türkiye topraklarına ilk örnekleri Osmanlı'nın son döneminde giren sinema filmlerine yönelik düzenli devlet sansürü Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte başlamıştır. Cumhuriyet öncesinde 1919 yılında görülen ve İngilizler tarafından uygulanan birkaç sansür olayı dışında sansür olaylarına rastlanılmazken, Cumhuriyet yönetiminde bu yetki 1932'ye kadar ilgili bir mevzuat olmadan, Osmanlı'dan kalma kanunlara dayanarak valiliklere verilmiş, valilikler tarafından filmin gösterileceği şehirde polisler aracılığıyla uygulanmaktaydı (Öztürk, 2006, 63). 1932'ye kadar herhangi bir standart ya da tutarlılık olmadan uygulanan film sansürü, o yıl kurulan Merkez Sansür Teşkilatı ile belli bir kurumsallık kazanmıştır (Öztürk, 2006, 64). 1934 yılında Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanununun 6. Maddesine göre hazırlanan film ve senaryoların sansürüne dair tüzük, üzerinde yapılan küçük değişiklikler dışında 1986'da yürürlüğe giren Sinema Yasasına kadar aslına yakın bir şekilde uygulanmaya devam etmiştir (Tezcan, [22.11.2020]).

Sinema Yasası 1978 yılında CHP öncülüğündeki hükümetin gündemindeyken Kültür Bakanlığı çeşitli kuruluşların fikrini almak için Atatürk Kültür Merkezi'nde bir Sinema Kongresi düzenlemiş, hükümetin sansürü tümüyle kaldırıp bu alanda işlenen bir suç halinde -diğer alanlarda olduğu üzere- konuyla yargı organının ilgilenmesi yönünde adımlar atmak yerine sansür tüzüğünü daha "demokratik" olacak şekilde güncellemeyi gündeme getirmesi katılımcılardan büyük tepki toplamıştır. Sanat Emeği'nin Haziran 1978 tarihli 4. Sayısına *Sinema Emekçilerinin Savaşımı Sürüyor* başlığıyla taşınan kongrede Sinema Emekçileri Sendikası (Sine-Sen) adına söz alan Erhan Sökmen (Sinema Emekçilerinin Savaşımı Sürüyor, 1978, 76-77) sansür uygulamasının "İnsan Hakları Evrensel Bildirisine, Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Komisyonu Kararlarına ve Helsinki Nihai Senedine olduğu kadar yürürlükteki Türkiye Cumhuriyeti Anayasasının ruhuna da aykırı olduğunu" belirtmiştir. Kongreye katılan meslek örgütü temsilcileri faşist bir uygulama olan sansür tüzüğünün ve sansürün uygulanmasını mümkün kılan Polis Vazife ve Salahiyetleri Kanununun 6.

Maddesinin kaldırılmasını talep etmiştir. Sanat Emeği Yayın Kurulu üyesi ve Türkiye Yazarlar Sendikası temsilcisi Ataol Behramoğlu (Sinema Emekçilerinin Savaşımı Sürüyor, 1978, 77) "Ceza yasasında yer alan 141 ve 142. maddeler düşünme ve yaratma özgürlüğünü tehdit altında tutmaktayken, sinema alanında bir de sansür yönetmeliğinin varlığı, bu alanda sanatsal yaratma özgürlüğünü tümüyle yok edici bir anlam taşımaktadır." diyerek sadece sansür tüzüğünün değil, 141-142. maddelerin de kaldırılması gerektiğini dile getirmiştir.

Bu noktada kısaca 141 ve 142. Maddelerden de bahsetmek gerekirse, İtalya'da Benito Mussolini liderliğindeki Ulusal Faşist Parti yönetiminde yürürlüğe konulan 1931 tarihli Yeni İtalyan Ceza Kanunu'ndan alınıp Türk Ceza Kanunu'na 1936 yılında giren 141 ve 142. maddeler, özetlemek gerekirse, komünist örgüt kurulmasını, yönetilmesini ve propagandasının yapılmasını yasaklıyor, bu örgütlerden birkaçını idare edenlerin ölüm cezasına çarptırılacağını belirtiyordu (Alacakaptan, 1966, 5). 2005 yılına kadar yürürlükte kalan maddeleri daha da korkunç hale getiren ise, burada "komünist örgüt" olarak özetlenen -ve genellikle de öyle bilinen- tanımlamanın oldukça muğlak hale gelebilmesi ve kötü niyetli kullanıma açık olmasıdır. Maden-İş Sendikası Eğitim Dairesi Başkanı Süleyman Üstün Sanat Emeği'ne verdiği bir röportajda (1979, 52) bu maddeleri Türkiye işçi sınıfı kültürünün önündeki en büyük engel olarak tanımlar. Derginin faşist çetelerin silahlı saldırısına uğramış olan yazarı Server Tanilli de dergide yayınlanan bir şiirinde (1979, 24) bu maddelerin nasıl kullanıldığına dair bir fikir verir:

> "*[...]*
> *1972'de, Şişli Siyasal Bilgiler'de*
> *'Uygarlık tarihi' derslerine başladım.*
> *Bir de kitap yazdım bu konuda.*
> *Takdir gördüm, faşizmin de tepkisini.*
> *Çok geçmeden, ne yapıp yapıp bir de bir dâvâ açtırdılar.*
> *141-142 ile teşerrüfümüz o zamana rastlar.*
> *Ama korkmadım, eğilmedim.*
> *Yakışmazdı da bir sosyaliste korkmak ve eğilmek.*"

1970'li yıllar toplumsal gerginliğin giderek yükseldiği, faşist şiddetin kendini günlük hayatta hissettirdiği, sınıfsal mücadelenin ve bu mücadelenin sanat alanlarındaki yansımalarının görünürlük kazandığı bir dönem olsa da, sinema alanına damgasını vuran, en azından niceliksel olarak, seks filmleri olmuştur. 70'lerin sonlarına doğru ülkede çekilen her dört filmden neredeyse üç tanesi seks filmidir (Köse, 2011, 138): "1979'un genel görünümü, ülkenin artan anarşik kargaşası içinde bir önceki yıla benzer özellikler sergilemektedir: 195 yapımdan 131'i seks, 19'u türkülü ve 45'i de

çeşitlidir." Yine de ülkenin içinde bulunduğu toplumsal realiteyi ifade eden filmler yönünden eksiklik yaşanmamış, sinemacıların filmlerini mücadele aracı olarak kullandığı, güncel toplumsal meselelere değindiği olgun ve başarılı bolca film yapılmıştır. Bu aynı zamanda sansürün de bu filmlerle oldukça meşgul olduğu anlamına gelmiştir. 1970'li yıllarda sansür, özellikle Milliyetçi Cephe Hükümetleri dönemlerinde -sadece bu dönemlere mahsus olmamakla beraber- toplumsal sorunlara değinen, hak ve adalet kavramları çevresinde dönen filmlerin kitlelere ulaşmasını engellemenin bir aracı olarak kullanılmıştır. Yılmaz Güney, Zeki Ökten, Vedat Türkali, Ömer Kavur gibi isimlerin filmleri[*], uluslararası düzeyde beğeni toplayıp ödüller almış olmasına rağmen kendi ülkelerinde seyirci karşısına çıkmakta çeşitli zorluklar yaşamıştır.

Sanat Emeği'nin Eylül 1978 tarihli 7. sayısında Erhan Sökmen *Sinemaya Gitmek İstiyoruz! İzin Verir Misiniz Sayın Vali?* başlıklı yazısında (1979, 85-86) Türkiye'deki tuhaf denetleme sürecini şöyle anlatır:

> "*Bir film yapmak, düşüncelerini (hatta düşünce bir yana, sıradan bir olayı bile) sinema yoluyla anlatmak, seyirciye aktarmak istiyorsan, önce bunları bir güzel kâğıda döküp, İç İşleri Bakanlığına bağlı bir polis kurulundan izin alacaksın. 'Tamam bunları anlatmana izin veriyoruz' yanıtını alabilirsen ve bin türlü ekonomik sansür engelini aşabilir, filmi gerçekleştirebilirsen aynı polis kuruluna tekrar başvurup izin isteyeceksin. 'İşte izninizle bu filmi yaptım, şimdi uygun görürseniz sinemalarda insanlara göstermek istiyorum' diyeceksin. Lütfedip izin verecekler ki, gösterebilesin filmini.*"

Türkiye toplumunda her gün karşılaşılan, gazetelerde okunabilecek olayları işleyen, bu anlamda biçimsel özelliklerinin yanı sıra ele aldığı konular açısından da oldukça gerçekçi olan filmlerin gösterimleri sık sık "Kamu düzenini veya ulusal güvenliği zedeleyici nitelik taşıdığı" gerekçesiyle engellenmiştir. Bu filmler sıklıkla Danıştay kararları sonucunda izleyiciye kavuşabilmiş olsa da, gösterimleri bazen senelerce gecikebilmiş, buna rağmen salonlar güvenlik güçleriyle sorunlar yaşamıştır.

30. Berlin Film Festivali'nde En İyi Senaryo ve OCIC En İyi Film ödüllerini alan, senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı ve Zeki Ökten'in yönettiği *Düşman* filmi Türkiye'de sansür kurumu tarafından yasaklanmıştı. Sanat Emeği'nin Nisan 1980'de

---

[*] Yılmaz Güney: *Zavallılar*, 1975 (Yönetmen, Senarist); *Sürü*, 1978 (Senarist); *Düşman*, 1979 (Senarist); *Yol*, 1982 (Yönetmen, Senarist); *Duvar*, 1983 (Yönetmen, Senarist)
Zeki Ökten: *Çöpçüler Kralı*, 1977 (Yönetmen); *Sevgili Dayım*, 1977 (Yönetmen); *Sürü*, 1978 (Yönetmen); *Düşman*, 1979 (Yönetmen); *Faize Hücum*, 1982 (Yönetmen)
Vedat Türkali: *Güneşli Bataklık*, 1977 (Senarist); *Kara Çarşaflı Gelin*, 1977 (Senarist); *Üç Film Birden*, 1979 (Senarist)
Ömer Kavur: *Yatık Emine*, 1974 (Yönetmen, Senarist); *Yusuf İle Kenan*, 1979 (Yönetmen); *Ah Güzel İstanbul*, 1981 (Yönetmen, Senarist); *Kırık Bir Aşk Hikayesi*, 1981 (Yönetmen, Senarist)

yayınlanan 26. sayısında *Uluslararası 30. Berlin Film Festivalinde 2 Ödül Kazanan 'Düşman' Filminin Türkiye'de Oynatılması Sansür Tarafından Yasaklandı...* başlıklı yazıda (1980, 85) yasağın "sadece 'Düşman'a değil, 'Düşman'ın şahsında bütün demokrasi güçlerine yönelik" olduğunu belirten filmin yapımcısı Güney Film, "(sansür kurulunun) bu yasakçı tutumunu protesto etmek ve bu yasakçı anlayışa karşı mücadele etmek bütün demokrasi güçlerinin bir görevi" olduğunu ilan ederek dayanışma çağrısında bulunmuştur. Bundan hemen iki ay sonra Danıştay kararıyla Düşman üzerindeki yasağın kaldırıldığını duyuran Sanat Emeği, *Sansürün 'Düşman' Filmi Üzerindeki Yasaklama Kararı Danıştay Tarafından Kaldırıldı* başlıklı yazıda mahkemenin konu hakkında danıştığı bilirkişi heyetinin raporuna genişçe yer verilmiştir. Düşman'a ve bu dönemde sol tandanslı filmlere getirilen sansürün siyasi niteliğini anlamak için bu rapora bakmak yerinde olacaktır. O tarihte Doç. Dr. Rona Aybay, Doç. Dr. Turgut Tan ve Avukat Şevket Çizmeci'den oluşan bilirkişi heyeti, raporunda "filmde, en katı anlamıyla kabul edilse bile, ulusal güvenliği zedeleyici bir yön görmemiş" olduğunu belirtmiş ve incelemesini kamu düzenini zedeleyici nitelik yönünden yapmıştır (Sansürün 'Düşman' Filmi Üzerindeki Yasaklama Kararı Danıştay Tarafından Kaldırıldı, 1980, 85):

> "*Önemli bir ülke sorunu olan İşsizliğin ve bunun getirdiği toplumsal ve bireysel sorunlarla, bunlardan kurtulma çabalarının görüntülendiği filmde: bazı gerçekler fazla yalın ve çarpıcı biçimde verilmiş sayılabilir. Ancak bu durum, kamu düzenini zedeleyici nitelikte addolunmayıp, sanatçının dünya görüşünün ve olayları yorumlayışındaki anlayış ve yaklaşımın bir sonucu olarak kabul edilmelidir. [...] Film tek yönlü kaba propaganda yerine ilişki ve sorunlara toplumsal ve insani karmaşık yönleriyle yaklaşmakta ve filmin işlenişinde belli bir estetik değere ulaşma çabası açıkça görülmektedir.*"

Heyetin incelemesinden anlaşılması gereken, bu tezi ilgilendiren bağlamda, iki nokta vardır. Birincisi, Sanat Emeği'nin yayınlandığı sırada sansürün, radikal bir anlatı bulunması gerekmeden, toplumun yüz yüze olduğu gerçekleri inceleyen yapıtlara bile tahammülü olmadığı gerçeğidir. İkincisi ve belki de daha ilginç olanı ise, bugünden geriye doğru bakıldığında kaba, romantik veya donuk gelebilecek bir anlatı şeklinin - ki bunu toplumcu ya da sosyalist realizm olarak adlandırmamızda bir sakınca yoktur- yerleşik düzeni seks filmlerinden bile daha çok rahatsız etmiş olmasıdır.

Bu dönemde sinemada yaşanan ve Sanat Emeği'nde oldukça ses getiren bir başka olay da 1979 Antalya Film Festivali'nde Ömer Kavur'un *Yusuf ile Kenan*, Yavuz Özkan'ın *Demiryol* ve Yavuz Pağda'nın *Yolcular* adlı filmlerinin sansür kurulunda kesilmek istenmesi, yönetmenlerin kabul etmemesi üzerine de tamamen yasaklanmasıdır. Filmler yine Danıştay kararıyla serbest bırakılmıştır ancak olayın önemli tarafı

yasaklamalara tepki olarak tüm yönetmenlerin filmlerini festivalden çekmesi, yarışma jürisinin değerlendirme yapmama kararı alması ve Antalya Film Festivali'nin ilk kez iptal edilmesidir.

20 numaralı Sanat Emeği sayısının baş yazısı *Sansüre Ve Yasaklamalara Karşı* başlıklı metinde yasakların demokrasi güçlerinin birlik olmasını sağladığı belirtilerek, olayın tekil olarak ele alınmaması gerektiği bildiriliyor ve bağlamına yerleştirmektedir (Sanat Emeği, 1979c, 3): "Aynı günlerde Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı, Dostlar Tiyatro'sunun sahneye koyduğu 'Brecht-Kabare' oyununu yasaklıyor, Birlik Sahnesi'nde 'İnsan Manzaraları'nı sergileyen Meral Taygun görevli polis komiseri tarafından tehdit ediliyor, oyun engellenmek isteniyordu." Yasaklanan filmlerin radikal unsurlar barındırmadığını ancak içerdikleri toplumsal özün yine de dönemin hegemonik sınıflarına yıkıcı geldiğini belirten Atilla Dorsay (1979, 66), bu yasaklamaların belirli bir toplum düzeni oluşturma yolunda atılmış bilinçli adımlar olduğunu göstermektedir. Dorsay'ın yaptığı bildirili film ve gerçeği gelişmeleri ile gösteren film ayrımı, Sanat Emeği'nin genel bağlamı için de önemli bir noktayı öne çıkarmaktadır. Marksist bir sanat pratiğinin birincil amacı toplumsal gerçeklere katılımın belirli bir şeklini dayatan egemen ideolojinin işçi sınıfının kendi hayatına bakışı çevresine ördüğü duvarları yıkmaktır. Bunun en etkili yolu da toplumsal kurumların, yaşayış şekillerinin, ortalama bir insanın hayatında karşılaştığı zorlukların tarihselliğini göstermek, yani ezeli ve ebedi olmadığını ve belirli somut şartlar altında oluştuğunu hissettirmektir. Belki daha da önemlisi, bunların değişebilir, değiştirilebilir olduğunu vurgulamaktır. Bu yüzden devrimci bildirilere sahip filmler, sanatsal çalışmaları devrimci romantizmi kamçılamanın ötesinde bir etkide bulunamazken, toplumsal gerçekliği gelişimi içinde göstermek kitleleri hareketlendirebilecek tehlikeli bir araca dönüşebilmektedir. Yasaklanan filmleri bu şekilde düşünmek onların neden korku yaratabildiğini anlamada daha etkili olacaktır.

Sansür noktasında dönemin dikkate değer olayları sinemayla sınırlı olmamıştır. Metnini Nazım Hikmet'in yazdığı, bestesini Azerbaycanlı besteci Arif Melikov'un yaptığı *Bir Aşk Masalı – Ferhat ile Şirin* balesinin 8 Aralık 1979'da Ankara Devlet Opera ve Balesi Büyük Tiyatro'da sahnelenmesi beklenirken, 12 Kasım'da gerçekleşen hükümet değişimi sonrası, prömiyerine bir gün kala yeni atanan Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü İsmet Kurt tarafından iptal edilmesi, sanatçılar arasında Sanat Emeği'ne de yansıyan protestolara yol açmıştır. Yeni hükümet

tarafından önceki Genel Müdür Gürer Aykal'ın yerine atana İsmet Kurt, gazetecilere yaptığı açıklamada balenin iptal edilmediğini, oynanacak duruma gelmediğini düşündüğü ve kurumda anarşi yaratılmak istendiğine dair ihbaralar aldığı için erteleme kararı aldığını bildirmiştir (Ferhat İle Şirin Olayı, 1980, 20). Oyunun kaldırılma, ya da ertelenme gerekçesi sanatçılar ve kamuoyu nezdinde kabul görmemiş, sanatçıların oyunu oynamak istemesi üzerine anlaşamayan İsmet Kurt kısa sürede istifa etmiştir. Oyunun oynatılmama sebeplerinin farklı olduğu Kültür Bakanı Tevfik Koraltan'ın açıklamalarından da anlaşılmaktadır (Ferhat İle Şirin Olayı, 1980, 14):

> "*Şöyle oldu: Gürer Aykal'ı çağırıp, repertuvarına baktım. Metin yok, ama seçilen oyunların hepsi, sol müellif eserleri. Seçilen eserler, tamamen sol. Yani, sanatı, bir başka ideolojiye alet eden çalışmalar yapıldığını müşahede ettim. Dünyanın hiçbir yerinde, bale afişlerinde yazarının ismi yer al mamasına rağmen, Nazım Hikmet ismi afişe alınmıştır. […] Devlete ihanet etmiş, Atatürk zamanının vatan haini olarak yargılanmış ve Rusya'ya kaçmış birini, metin yokken, yazarı diye koskocaman harflerle, Devlet Tiyatrolarında oynattığınızın farkında mısınız, dedim.*"

Bu olaya 23. sayısında geniş yer veren Sanat Emeği, söz konusu balenin Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin oyunundan ayrı, Bir Aşk Masalı librettosu üzerine bestelendiğini, Melikov'un besteleme sürecinde Hikmet ile birlikte çalıştığını ve bu yüzden balenin Sovyetler Birliği'nde Melikov ile Hikmet'in ortak eseri olarak sergilendiğini bildirmektedir (Ferhat İle Şirin Olayı, 1980, 12). Bu sayıdaki *Ferhat ile Şirin Olayı* başlıklı metinde bale çevresinde gerçekleşenler dekoratör Yengeni Lisik'in Ankara'da yaşadığı zorluklardan Adalet Partisi yanlısı medyada baleye karşı sürdürülen provokasyonlara, yeni kültür bakanının hamlelerinden Genel Müdür Gürer Aykal'ın üç ayrı kararnameyle görevinden alınmasına ve yeni Genel Müdür İsmet Kurt'un göreve getirilmesiyle baleyi iptal etmesinden birkaç gün sonra istifa etmesine giden süreçte yaşanılanlar adım adım anlatılmış ve yorumlanmıştır.

Besteci, koreograf ve dekoratörlerin kısa biyografilerine, Ankara Devlet Balesi çalışanlarının detaylı listesine, Dmitri Şostakoviç'in bale üzerine yorumlarına ve oyunu kaldıran Kültür Bakanı ve Genel Müdür'ün çeşitli açıklamalarına da yer verilen yazıda baleyle dayanışma gösteren örgütler şöyle sıralanmıştır (Ferhat İle Şirin Olayı, 1980, 21):

> "*Önce Ankara'da, sonra İstanbul'da onları destekleyen örgütler arasında Tİ-SAN, DETÇA, İşçi Kültür Derneği, TÜM-DER, Türkiye Yazarlar Sendikası, Sanatçılar Birliği, Karikatürcüler Derneği, AFSAD, Ankara Deneme Sahnesi, Türkiye Sinematek Derneği, FİLM-SES, YÖN-SEN, Sinema Yazarları Derneği, Arkeologlar Derneği ve Halkevleri gibi sanat, kültür ve meslek örgütleri; TÖB-DER, TÜTED, TÜS-DER, TRT-DER, İstanbul Barosu, Çağdaş Hukukçular Derneği, Çağdaş Gazeteciler Derneği, Ankara Tabipler Odası, Makina Mühendisleri Odası, Köy-Koop, Halk-Koop Ankara Birlik, gibi meslek ve kitle örgütleri ve işçi sınıfının, başta Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu DİSK olmak üzere, Maden-İş, Baysen, Bank-Sen, Aster-İş, Petkim-İş, Tek Ges-İş, Dev Maden-Sen, Tüm Has-İş, Beton-İş, Yeni Haber-İş, Dev Topak-İş, Sosyal-İş, Petrol-İş ve Enerji-İş gibi güçlü sendikal örgütleri vardı.*"

Dergide imzasız yayınlanan yazı, Kurt'un baleyi ertelediğini bildirmek için tiyatroya silahlı polislerle gelmesi, sanatçılarla Kurt'un tartışmalarının içeriği ve sanatçıların kendisini istifaya davet etmesi gibi oldukça detaylı betimlemelere ve diyaloglara sahiptir (Ferhat İle Şirin Olayı, 1980, 19-24).

Yazı, balenin kaldırılma sebebinin Bakanlık ve Genel Müdürlükçe açıklandığı gibi teknik sebepler ya da performansın hazır olmaması değil, siyasi bir niyetle, Nazım Hikmet isminin Devlet Opera ve Balesi'nde yer almasını engellemek için olduğunu aktarma amacını taşımaktadır. Bir kurum olarak sanata ve Devlet Opera ve Balesi gibi sanat kurumlarına politikanın girmesini sorgulayan yazı, Ferhat ile Şirin sürecinde yaşananlar üzerinden sanatçıların ve kültür insanlarının üzerindeki baskılara ve birbirleriyle dayanışmaları gerekliliğine değinerek, sanata politikanın hükümet yetkililerinin iddia ettiği gibi bir anarşi ortamının yaratılması ve sanatın bir ideolojiye esir edilmesi şeklinde değil, bu baskılarla ve kendi kendilerini yönetmek isteyen sanatçıların hakları için mücadelesi şeklinde girdiğini savunmaktadır.

Ferhat ile Şirin olayı üzerine Sanat Emeği'nde yayınlanan yorumlar bu yazıyla sınırlı değildir. Besteci Arif Melikov'la oyunun kaldırılmasından önce yapıldığı anlaşılan, bu konuda bir yorum barındırmayan bir söyleşinin dışında, Bir Aşk Masalının Düşündürdükleri başlıklı yazı da olay üzerine derginin kurumsal yorumu niteliğindedir. Kültür Bakanı'nın Nazım Hikmet'le ilgili "vatan haini", Bertolt Brecht için "Doğu Almanyalı kavgacı yahudi" tabirlerini hatırlatan yazı, yaşananların yeni hükümetten beklenilmesi gereken tavrın bir simgesi olduğunu belirtmektedir (Bir Aşk Masalı'nın Düşündürdükleri, 1980, 28). Yaşanması beklenen benzeri olaylara karşı ve kültür alanının savunulması için sanatçıların, kültür insanlarının, sanatseverlerin bir arada durması, aralarındaki ayrımları kenara bırakıp örgütlenmeleri gerektiğine vurgu yapan yazı, Ferhat ile Şirin'in kaldırıldığı günlere gelinmesini bu örgütlenmenin güçlendirilmediği bir önceki Ecevit hükümetine ve bu hükümetin kurumları özerkleştirme ve demokratikleştirme yönünde adımlar atmamış olmasına bağlamaktadır (Bir Aşk Masalı'nın Düşündürdükleri, 1980, 28-29). Ülkede yaşanan şiddet olayları, cinayetler, enflasyon ve işsizliğin temelde kaldırılan oyunlarla aynı sebeplere bağlayan ve bir sindirme politikasının farklı yüzleri olarak gören yazı, bu yasaklama olayına karşı oluşan tepkinin iyi değerlendirilmesi gerektiğini ve hem kültür alanına hem de emekçi sınıflara yönelen saldırılara karşı toplu bir cephe oluşturulmasında bir dönüm noktası halini alabileceğini belirtmektedir (Bir Aşk Masalı'nın Düşündürdükleri, 1980, 29). Bu açıdan adı geçen yazı Sanat Emeği

dergisinin sanat olaylarına ve etkinliklerine bakışını özetler niteliktedir: sanat, özellikle bu dönemde, bütüncül bir toplumsallığın, politik atmosferin ve günlük hayat tecrübesinin ayrılmaz bir parçasıdır ve onun bu niteliği unutulmadan pozisyon alınmalı, kültür alanında yaşananların diğer toplumsal boyutları da görülerek genel bir hareketin oluşturulmasına yönelik çaba gösterilmelidir.

Ferhat ile Şirin olayı Sanat Emeği 23. Sayısında Olaylar – Yorumlar ve Haberler kısımlarında da ele alınmıştır. 1979 yılının sanat olaylarına değinen Özgül Erten (1980, 72) hükümet değişimini tırmanışa geçen faşist yönetim olarak adlandırarak, bu yönetimin etkisini Kültür Bakanlığına bağlı kültür kurumlarındaki kadro değişikliklerinde gösterdiğini belirtmektedir. Erten (1980, 72), Ferhat ile Şirin olayını bu duruma örnek olarak göstererek, değişen Devlet Opera ve Balesi müdürlüğünün Nazım Hikmet'in metninden uyarlanan balenin gösterimini engellediğini vurgulamaktadır. Son olarak Sanat Emeği'nin Haberler bölümünde yer verdiği bildiride Görsel Sanatçılar Derneği (Görsel Sanatçılar Derneği'nin Bildirisi, 1980, 84) Ferhat ile Şirin'in yasaklanması, Gürer Aykal ve Ergin Orbey gibi isimlerin görevlerinden alınması olaylarını, sanat dünyasında hükümet eliyle özel sermaye destekçilerinin ve faşist ideologların egemenliğinin kurulması çabası olarak yorumlamıştır. Bir sanatçı meslek örgütü olan GSD antidemokratik uygulamalara, baskıcı ve sansürcü tutumlara karşı çalışmalarını demokrasi güçlerinin yanında olarak sürdüreceğini taahhüt etmektedir (Görsel Sanatçılar Derneği'nin Bildirisi, 1980, 84).

Sansür uygulaması sadece salonlarda gösterimlerin yapılamaması olarak algılanmamalıdır. Sansürü kısaca fikirlerin özgürce ifade edilmesinin önünün tıkanması olarak ele alırsak, bir sanat eserinin çeşitli sebeplerle dolaşımının engellenmesi de sansür uygulaması olacaktır. Bugün Türkiye sineması tarihinin en başarılı, dünya çapında en çok bilinen filmlerinden biri haline gelmiş, Yılmaz Güney'in yazıp Zeki Ökten'in yönettiği Sürü filminin Moskova Film Festivali'nde Türkiye'yi temsil etmesi Dışişleri Bakanlığı tarafından engellenmiş, Oscar ödüllerinin habercisi sayılan Los Angeles film festivaline de maddi yetersizliklerden ötürü götürülememiştir. Türkiye Yazarlar Sendikası konuyla ilgili Sanat Emeği'nde *Sürü Ve Sansür* başlığıyla yayınlanan açıklamasında (Sürü ve Sansür, 1979, 85), filmin tüm sansür uygulamalarına, bürokratik müdahalelere ve filmin yaratıcılarından Yılmaz Güney'inözgürlüğünden mahrum bırakılmasına rağmen başarılı olduğunu vurgulamıştır. Filmlerin önce senaryo, ardından da prodüksiyon aşamasında denetlenmesinin izleyiciyle buluşmasını garantilemediği Sanat Emeği'nin 14.

sayısında "Olaylar-Yorumlar" kısmında yayınlanan bir olayda da gözler önüne serilmektedir. Grevde olan GENEL-İŞ sendikası üyesi İzmit Belediyesi çalışanları Yavuz Özkan'ın *Maden* filmini topluca izlemek istemiş, gösterime filmin yönetmenini de davet etmişti. Önce polis yönetmen konuşma yaparsa sinemanın kapatılacağını bildirmiş, ardından da valilik gösterimin yapılasına izin vermeden önce halihazırda sansürden geçmiş ve bir süredir gösterilmekte olan filmin senaryosunu görmek istemiştir (Sökmen, 1979, 86). Olayın vahametinin ötesinde değinilmesi gereken konu sendikanın, örgütlülüğün işçilerin ekonomik haklarının yanı sıra film izlemek gibi en basit, gündelik, insani haklarının korunmasında bile gerekli ve etkili olduğudur. İzmit olayında işçilerin filmi görebilmesi GENEL-İŞ'in valiliğin çıkardığı zorlukları aşabilmesiyle mümkün olmuştur. Bu da Sanat Emeği'nin her sayısında, bıkmadan usanmadan tekrarladığı bir araya gelme, cephe oluşturma ve örgütlülük çağrısının küçük, oldukça garip, ama sahih bir örneği olmuştur.

Sanat Emeği yayın hayatı boyunca sık sık meslek örgütlerinin, demokratik kuruluşların, sendika ve derneklerin çeşitli konular üzerine bildirilerini, açıklamalarını, duyurularını yayınlamıştır. Bunlardan biri de yine bir sansür konusu üzerine olmuştur. Vedat Türkali'nin senaryosunu Süreyya Duru'nun gerçekleştirdiği *Güneşli Bataklık* filmine dair 2. Sayıda yayınlanmış ve SİNE-SEN'den Türkiye Yazarlar Sendikası'na, Barolar Birliği'nden Ege Üniversitesi Sinema Bölümü'ne birçok örgüt ve kuruluşun imzasının taşımaktadır. Bildiride (Demokratik Kuruluşlar Sansüre Karşı Ortak Bildiri Yayınladılar, 1978, 93) filmin Milliyetçi Cephe Hükümeti döneminde Sansür Kurulunda 6 ay bekletildikten sonra, yeni CHP hükümeti tarafından da, tüm vaatlerine rağmen, benzer bir muamele görmesinden duyulan hayal kırıklığı dile getirilerek "sinema bir karakol olayı değil, bir düşün ve sanat olayıdır" denilmiş ve film üzerindeki sansürün derhal kaldırılması talep edilmiştir.

Sansür konusuna değinirken TRT'den de bahsetmek gerekecektir. Cumhuriyet tarihinin büyük bir bölümünde halk kitlelerinin kültür ve sanata tek erişim kaynağı olmuş olan TRT sansür, arka arkaya iktidara gelen hükümetlerin hegemonya mücadelesinin alanı olması ve ülke yöneticilerinin hangi kültürel yapıların halka ulaştırılıp hangilerinin ulaştırılmayacağını denetlemesi noktasında da önemli bir kurumu oluşturuyor. Sanat Emeği'ne de yansıyan TRT konusundaki tartışmalar, bilhassa özerklik bağlamında, özellikle 12 Kasım 1979'da gerçekleşen hükümet değişikliğinden sonra yoğunlaşmış, Süleyman Demirel Başbakanlığında kurulan

hükümetin TRT'nin de dahil olduğu kurumlarda yaptığı kadro değişiklikleri oldukça tepki çekmiştir.

Hükümet değişiminden sonraki daha ilk sayıda, Aralık 1979'de yayınlanan 22 numaralı Sanat Emeği'nde TRT üzerine 2 yazı yayınlanması, hükümetlerin kurum üzerindeki hızlı etkisini göstermektedir. Bu sayıda Doç. Dr. Ersan İlal, ülkedeki en ağır sansür uygulamalarının TRT'de yaşandığını öne sürdüğü yazısında kurumdaki denetleme mekanizmalarını derinlemesine ve hukuki -ya da hukuksuzluk- zeminine değinerek açıklar. Kurumdaki sansür mekanizmalarını sonradan denetim, önceden denetim ve yayın esasları şeklinde üç gruba ayıran İlal (1979, 7); çeşitli yasaların Kurumda ifade özgürlüğüne büyük sınırlamalar getirdiğini, programların yayınlanmadan önce denetçiler, genel müdür ve hükümet yetkililerince denetlendiğini ve Kurumun misyonunu yansıtması gereken yayın esaslarının sansür uygulamalarını sürdürmek için hükümetlerce kullanılarak gösterime giren yayınların belirlendiğini belirtir. 12 Mart döneminde yasada yapılan değişikliklerle özerk bir kurum olma statüsünü kaybeden TRT'de sansür uygulamaları ve hükümet değişikliklerine olan duyarlılık sıkça kurumun özerklik statüsüne bağlanmıştır. Kurumda kapsamlı denetim uygulamalarının, kendisinin yayın sorumluluğunu yaptığı SSCB yapımı *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filminin TRT'de yayınlanmasından sonra komünizm propagandası yapıldığı gerekçesiyle hakkında soruşturma başlatılan ve kurumdan uzaklaştırılıp, soruşturma sonunda aklanınca görevine iade edilmek zorunda kalınması sonrasında başlatıldığını belirten Mahmut Öngören (1980, 46, 48), Kurumun özerk olarak nitelendirilen döneminde bile yayınların 5 ayrı denetimden geçtiğini ifade etmektedir. Yani TRT ve benzeri kurumların değişen hükümetlerden belli bir özgürlükte çalışmalarını sürdürmesi önemli olmakla beraber yeterli değildir. Sansürün ve keyfi denetimin önüne geçilebilmesi için kurum içinde de demokratik bir yapı sağlanmalı, kuruma verilen özerklik içerik üreten çalışanlara da verilmeli, yönetimde söz sahibi olmaları sağlanmalıdır.

Kurumda gerçekleştirilen sansürün en çarpıcı örneklerinden biri *Silahları Yandırın* başlığıyla Sanat Emeği'nde kamuoyuna yansıtılmıştır. *Barış Söyleşileri'*nin ilk bölümü olarak hazırlanan Uğur Kökden'in konuşmasının büyük bir bölümünün TRT yöneticilerince çıkarılmasının ardından konuşmanın metnin tam haliyle Sanat Emeği'nin 28. sayısında yayınlanmış, sansüre uğrayan bölümler italik harflerle özellikle öne çıkarılmıştır (Bkz. Şekil 13). TRT'nin barış ile ilgili bir konuşmadan bile



liyor. *Çağdaş Vietnam dramını düşünelim bir kez! Sovyet halkını, Orta Avrupa halklarını, Fransızları, Uzak Asya'da Japon zulmünü tadanları, yahut atom bombası yemiş sivil Japon halkını anımsayalım!*

Bu yüzden, o ülkelerde çocuklarına «Savaş», «Cenk», «Kılıç», «Pusat», «Tolga», «Demir», «Kargı», «Fişek» gibi isimler veren ya da benzeri soyadları seçen ana-babalara raslamak güç, bir bakıma olanaksızdır. Öylesi ülkelerde «Cenk Özlemi» başlıklı kitaplar yayınlanmaz. Okullarda, beyazperdede, ekran ve mikrofonlarda, «asker doğup asker ölmekten» söz edilmez.

Bir tarihte, ABD'de, *savaş delisi* bir başkan vardı: Theodore Roosvelt. Nobel Barış Ödülünü almasına karşın, ABD'yi Birinci Dünya Savaşına sokmak için yapmadığını bırakmamıştı. Bir kez de Birleşik Devletler savaşa girince, bu eski cumhuriyetçi başkana savaş boylarından ulaşan ilk haber oğlunun ölümü oldu. Bu kara haber, onun da ölümünü çabuklaştırdı.

Savaşın doğrudan ve dolaylı maliyeti üstünde yapılan değerlendirmeler, çoğu kez hayal gücünü zorlayan rakamları gerektirmiştir. Daha alçakgönüllü ve anlaşılması daha kolay olsun diye, örneğin, 1914/18 savaşının kayıplarına bir göz atalım: gerçekten, Birinci Dünya Savaşına katılan değişik uluslar 2 milyon ile yarım milyon arasında yetişmiş evladını o cehennemde yitirdi. Bunlara, elbette, sivil ölüleri, açlık ve hastalık yüzünden kırılanları, kıyımların sonucu yaşamlarını yitirenleri de eklemek gerekecek. Böylece yaklaşık 8 milyon asker, genel olarak da 20 milyon insan savaşın kurbanı oldu.

İkinci Dünya Savaşına gelince, en büyük kaybı Sovyetler Birliği tek başına verdi: nazi zulmü ve işgali yüzünden 20 milyonu aşkın asker ve sivil Sovyet yurttaşı öldü.

Bugün, o son büyük savaştan bu yana 35 yıl geçmiş bulunuyor. Ama, silahlanma denilen çılgın tutkunun yatıştığını, değil yatışmak yerinde saydığını söyliyebilir miyiz? İşte, çiçeği burnunda son örnek: geçen aralık ayında, Brüksel'de yapılan son NATO toplantısında Avrupa'ya Amerikan füzelerinin yerleştirilmesi kabul edildi.

Birleşmiş Milletler tarafından «Silahsızlanma Yılı» olarak kabul edilen, ilan edilen 70'li yıllar sona ererken, bu yılların her birinde silahlanma uğruna 300 ile 400 milyar doların üstünde bir para harcandığını unutmamalı. İrlandalı bir yazar, Sean Mc Bride (Nobel Edebiyat Ödülü)'ın vurguladığı gibi, «dünyada 570 milyon aç ya da yetersiz beslenen insan bulunurken, her yıl silahlanma için bunca para harcanması yaygın yoksulluğun en büyük nedenlerinden biri» değil mi?

barış dostları,

Görüyorsunuz, görüyoruz ki, günümüzde barış yalnız silahların susması demek değil. Barış, aynı zamanda, ekonominin askeri niteliğinin de ortadan kaldırılması, hiç olmazsa azaltılması anlamı taşıyor. Ancak, ikisi bir arada etkili bir bütün oluşturabilir. Somut bir örnek vermek gerekirse, tek bir bombardıman uçağının (B-I) maliyeti ile, yaklaşık 58 ilâ 118 bin insana iş alanı açılabileceğini düşünmek yetecektir.

Bu yıl Türkiye'nin savunma bütçesi 113 milyar TL. Bir ana kaynak demek olan Maliye Bakanlığından sonra gelen ilk önemli büyüklük. Buna karşılık Milli Eğitiminki 88 milyar. Sağlık Bakanlı-

82/Sanat Emeği

Şekil 13: Uğur Kökden'in Sansürlenen Konuşması, Sanat Emeği 28. Sayı, Haziran 1980

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]

rahatsızlık duyduğu bu gidişatının önüne geçmek için TRT-DER öncülüğünde, Sanat Emeği yazarlarının ve yayın kurulunun çoğunun üye ve yönetici pozisyonda olduğu Türkiye Barış Komitesi, Tİ-SAN, SİNE-SEN gibi örgütlerden temsilciler TRT Yayınlarını Değerlendirme Kurulu'nu kurmuştur. Kuruluş nedenini TRT'nin anayasal hakları yadsıyan gruplar doğrultusunda yayınlar yaparak aşırı sağcı terörü destekleyecek noktaya gelmesi, haberlerin tek taraflı bir nitelik kazanması ve birçok denetimden geçmesine rağmen toplumu ilgilendiren konuların, gerçeklerin işlendiği demokratik üretimlerin kurum yayınında yer bulamaması olarak açıklayan Değerlendirme Kurulu, hem kendileri takip ettikleri yayınlarla ilgili raporlar

oluşturarak, hem de izleyicilerin görüş ve şikayetlerini alarak Kurum üzerinde baskı oluşturma amacı taşımaktadır (Kurçenli, 1980, 76-77).

Kurulun amaçladığı izleyici etkinliğine *Demokratlar TRT'yle Uğraşmalı* başlıklı yazısında Ali Taygun da vurgu yapar ve kitle iletişim araçları tek yönlü bir iletişimle izleyiciyi/dinleyiciyi pasif bir konuma sokmakla kalmaz, aynı zamanda sunduğu içerikle kaderciliği, değişmezliği, aksiyonda bulunmanın olanaksızlığını ve sadece tüketmenin mümkün olduğu bir dünyayı dayattığına dikkat çeker. Taygun yazısında şunları ifade eder (1980c, 10): "Ekran -kadim Yunan'ın gökteki tanrıları gibi- ona kaderini gösterebilir ama tek yönlü oluşuyla kaderin değişmezliğini de vurgular." Sadece TRT değil, tüm kitle iletişim araçları özenle seçilmiş, filtreden geçirilmiş, "gerçek-olmayan-gerçeklik" sunar. Buna da ideoloji denebilir, daha önce belirtildiği gibi ideoloji gerçeklikle kurulan ilişkinin özel şekilleridir, gerçekliği bu şekilde perdeler. Taygun (1980c, 10-11) izleyicinin gerçeklik ile bu ideolojik gerçeklik arasındaki farkı ayırt edebilmesi için bilginin, denilebilir ki bilincin, dışardan getirilmesi gerektiğini, bunun da demokratik örgütlülükle sağlanabileceğini belirtmektedir:

> "*Bu bilgilendirilme sağlandığı noktadan itibaren; izleyici ekrandaki 'gerçek-olmayan gerçeklik'ten hakikati süzmeye başlayacaktır. İş bununla da kalmaz; hayatın kendi de bir çelişkiler karmaşası olduğundan, izleyici edindiği zihinsel donanımla; bilgisiyle yöntemiyle hayatı da daha doğru değerlendirebilme durumuna geçer. Böylece televizyon ekranından onu robotlaştırma amacıyla yayınlanan program, hayata doğru bakan bir uyarıcının katkısıyla izleyicinin nesnel gerçekliği kavraması için kullanılan bir modele dönüştürülebilir.*"

Burada da devreye TRT Yayınlarını Değerlendirme Kurulu, onu oluşturan örgütler ve benzeri örgütlenmeler girmektedir. Bu kurulun TRT özelinde yaptığı, yani gerçeği ideolojik gerçeklikten ayırabilmeyi sağlayan bilince ulaşmayı mümkün kılmak, aslında her türlü demokratik örgütlenmenin -aynı zamanda Marksist bir sanat pratiğinin de- çekirdeğindeki işlevdir. Bu süreç sadece ideolojik gerçekliğin içindeki çelişkileri ortaya çıkarmakla kalmaz, izleyicinin öznel gerçekliğiyle karşılaşmasıyla bu öznel gerçekliğin çelişkilerini de görünür kılar ve izleyicinin öznel gerçekliğini de sorgulamasına sebep olur.

Taygun TRT'nin bir tekel olmasından yola çıkıp, onunla girişilecek mücadelenin de tekel olması gerektiğini söyler. TRT hem teknik işleviyle tekeldir, hem de tarihi boyunca telifsiz yayınladığı müzikler, hakkını vermeden televizyona aktardığı tiyatro emeği sayesinde biriktirdiği artı-değer ile tekeldir. TRT'nin tekel olarak oluşturduğu somut güç, Taygun'a göre (1980c, 13) ancak sanat emekçilerinin örgütlülüğüyle

oluşturacağı bir somut güç ile karşılanabilecektir. Burada Taygun'un bahsettiği karşı-tekel, haliyle, sermaye anlamında değil, örgütlenmiş zihinsel güç anlamında tekeldir. Ayrıca yine sadece TRT özelinde değil, tüm örgütlenme, sendikal hareket ve işçi sınıfı mücadelesinin yönteminin mantığı bu şekilde ortaya çıkmaktadır.

Taygun'un işaret ettiği mücadele şekli, Sanat Emeği'nin hem genel misyonunda hem de sansüre karşı savunduğu eylem planında merkezi bir noktada durmaktadır. Sanat Emeği yazarları belli filmlerin, oyunların, yayınların halkla buluşmasına izin verilmemesi dışında kurumlardaki demokrat personel ve yöneticilerin tasfiyesini, bağımsız tiyatroların ekonomik olarak kendi haline bırakılmasını, sinemada bağımsız çalışmaların yapılmasının mümkün olmamasını ve bu alanların sulu müzikallere ve seks filmlerine bırakılmasını da sansür sınırları içinde değerlendirmiştir. CHP hükümetini sözlerini tutmaya, sansür karşısında net bir tutum almaya davet eden Sanat Emeği sık sık sansürün her şeklinin ve ceza kanunundaki 141-142. maddelerin sorgusuz sualsiz bir şekilde kaldırılmasını talep etmiş, tüm kurumların faşistlerden arındırılmasının gerekliliğini vurgulamış ve bağımsız surum ve kuruluşların çalışmalarının desteklenmesini sansürün bitirilmesi konusunda önemli bir aşama olarak görmüştür. Ancak tüm bunlardan daha da önemli olarak örgütlenmeyi, sansüre karşı kitlesel mücadeleyi görmüştür. Dünya çapında devletlere bağlı büyük haberleşme ağlarının, ülke içinde de sermayeye bağlı şirketlerin insanların haberlere ulaşma ve bilgilenme süreçlerini koşullandırmasını sansürün temelinde yatan süreç olarak gören Ahmet Çakır (1980, 33-37), sansürün kendi içinde değerlendirilemeyeceğini, bir sömürü düzeni sorunu olduğunu, sömürüye karşı çıkılmadan sansüre de karşı çıkılamayacağını belirtir. Bu sorunun tek ve kesin çözümü kitlelerin bilinçlenmesi, aydınların sömürüye karşı mücadelede toplumla bir araya gelip örgütlü bir mücadele sürdürmesidir. Sanat Emeği'nin kendinde gördüğü varlık nedeni de tam olarak budur.

4.4. Sanat Emeği Dergisinde İstanbul Festivali Tartışmaları

1973 yılında farklı sermaye gruplarından iş insanları tarafından kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı aynı yıl, Cumhuriyet'in 50. yıldönümünde, İstanbul Festivali adı altında, programını yoğunlukla klasik müzik konserlerinden oluşturduğu bir şenlik düzenlemeye başlamıştır (İstanbul Kültür Sanat Vakfı, [22.11.2020]). Zamanla farklı sanat alanlarından etkinlikleri de bünyesine alan İstanbul Festivali programının yapısı

ve düzenleyici vakfın kurucuları nedeniyle sol gruplar ve kültür insanları arasında tartışma konusu haline gelmiştir. Baskın görüşlerden biri festivalin, sermaye gruplarının ekonomik ve politik alanlardan sonra kültür alanında da egemen olma çabası olduğunu düşünmektedir. Buna göre festival kültürel alanda tekel haline gelmenin bir aracıyken, aynı zamanda halk kültürü yozlaştırılmaya, emperyalist kültür öğeleriyle boğulmaya çalışılmakta, en iyi ihtimalle burjuva sınıfı kendi günahlarını örtmek ve sanatseverlere şirin görünmek adına kültürü kullanmaya çabalamaktadır. Sonuç olarak festivalin tavizsiz bir biçimde reddedilmesi gerekmektedir. Diğer bir bakış açısı ise, vakfın kimliği noktasında aynı görüşteyken, festivalin tamamen reddedilmesinin doğru bulmamakta, festivali oluşturan kültürel üretimlerin tüm insanlığın ortak mirası olduğunu düşünmektedir. İKSV ve düzenlediği çeşitli etkinlikler üzerindeki bu tartışma günümüzde dahi belli şekillerde sürerken, Sanat Emeği'nin bu iki görüşe de sayfalarında yer verdiği görülmektedir.

Sanat Emeği'ndeki İstanbul Festivali'ne dair yorumlara geçmeden önce, dönemin şartlarını hatırlamakta fayda var. Bedrettin Cömert, Ümit Kaftancıoğlu, Abdi İpekçi, Bedri Karafakioğlu gibi aydınların Ülkü Ocakları'na yakın ya da üye kişiler tarafından öldürüldüğü, Bahçelievler, Maraş ve Sivas Katliamlarının yaşandığı, filmlerin, oyunların yasaklandığı, kitapların toplatıldığı bir dönemde herhangi bir sanat etkinliğinin politikadan muaf olmasını beklemek çok gerçekçi olmayacaktır. İncelemekte olduğumuz dergi tarihsel materyalist bir düşünce sistemine kendisini yerleştirdiği için de bu düşünce sistemi tüm toplumsal kurumların -buna sanat da dahildir- birbiriyle etkileşim içerisinde devindiği kabulüyle herhangi tikel bir fenomenin tarihsel bağlarından koparılarak ele alınamayacağını temel çıkış noktası olarak ele alınır. 18. Yüzyıl orta sınıflarının sanat anlayışı eseri tamamen içkin bir biçimde, kendi dışındaki her şeyden soyutlayarak ele almayı normal karşılayabilirdi -ki bunun dahi toplumsal sebeplerini ortaya çıkarmak zor olmayacaktır- ama denilebilir ki tüm modern teoriler, özellikle 20. Yüzyılda ortaya çıkan tüm eleştiri okulları çıkış noktasını tam da bu anlayışı reddetmek üzerinden bulmuş, yapıtı belli bir sistem -gerek üretim ilişkileri, gerek dil ve göstergeler, gerekse bilinçaltı- içerisine oturtmaya yönelmiştir. Marksist teoriye göre kültür ve sanat ideolojik kurumlardır, belli bir ideolojiyi üretir ya da yansıtırlar. Dolayısıyla, ideolojik olması anlamında, politik olmayan sanat eseri yoktur, estetik kategoriler sadece kendilerine gönderme yapmaz. Bir Marksist için -bu noktada modernist de denilebilir- politik olmadığını iddia eden,

sadece estetik/etik/bilimsel kategorileri yansıttığını öne süren bir yapı doğal olarak kuşku vericidir. Bu iddia bahsedilen olayların, cinayetlerin, toplumsal çalkantıların yaşandığı bir dönemde öne sürüldüğünde kuşku ve yargının boyutu artmaktadır.

Sanat Emeği'nde İstanbul Festivali'ne dair ilk detaylı görüşe Ağustos 1978'de çıkan 6. sayıda Orhan Taylan'ın *İktidarın Kültür Politikası ve Festivallerin Acıklı Sonu* başlıklı yazısında rastlanmaktadır. Taylan bu yazıda (1978, 70-71) dönemin CHP iktidarının kültür politikasını Antalya Sanat Şenliği ve İstanbul Festivali'ne gösterilen tavır, yapılan yardımlar ve kamuoyunda oluşturulan algılar üzerinden eleştirmektedir. Antalya Sanat Şenliği'nin Antalya Belediyesi, yani seçilmiş bir yönetim tarafından düzenlendiğini, Şenliğe Türkiye'nin en seçkin, demokrat ve ilerici sanatçılarının ve aydınlarının katıldığını, buna rağmen Turizm ve Tanıtma ile Kültür Bakanlıkları tarafından Şenliğe sağlanan maddi olanakların yıldan yıla azalırken, sosyalist ülkelerle yapılan anlaşmalar dolayısıyla getirilen etkinliklerin dahi tamamının İstanbul Festivali'ne tahsis edildiğini belirtmektedir. Festivali düzenleyen vakfın özel şirketler ve bu şirketlerin temsilcilerinden oluşan kurucularını detaylıca listeleyen Taylan, bunu festivalin kültür alanına sınıfsal bir müdahalesi olarak yorumlamaktadır.

Antalya Sanat Şenliği bu yıllarda sürekli sansür, yasaklama, engelleme ya da düzensizlik, ilgisizlik sonucu ortaya çıkan olaylarla gündeme gelmekteydi ve başarısız bir şenlik olduğu algısı oluşmuştur. Bu durum hükümet yetkililerinin bir kısmı tarafından ve medyada festivalin politikleşmesiyle, sol görüşten aydınların etkisi üzerinden açıklanmakta, Şenliğin sansür ve yasaklamalar nedeniyle yaşadığı zorluklar tersinden okunmaktadır. Taylan buna karşılık İstanbul Festivali'ne, sermaye gruplarının temsilcilerini kurucuları arasında ve yönetim kurulunda barındırmasına rağmen politikaya bulaşmamış, ideoloji dışı sanatsal bir festival olarak bakılmasını sorgulamaktadır (1978, 72): "Devletin tüm olanaklarını, ülkemizin sanat ve kültür yaşamını daha tutucu, daha gerici, daha sağcı ve emperyalizme daha bağımlı kılmaktan başka hiçbir endişesi olmayan bu tekelci - mason karması kurucular listesine nasıl sunabilirler?". Taylan'ın hedefi ya da nesnesi Festivalin kendinden ziyade onu oluşturan koşullar, yani mevcut kültür politikaları olduğu için, yazısında Festivalin içeriğine dair bir yorum görülmemekte, daha çok 70'lere kadar kültür ve sanat dünyasında çok aktif olarak görülmeyen bir sınıfa mensup kuruculara ve yöneticilere sahip bir vakfın kamu bütçesinden aldığı pay üzerinden eleştirisini oluşturmaktadır.

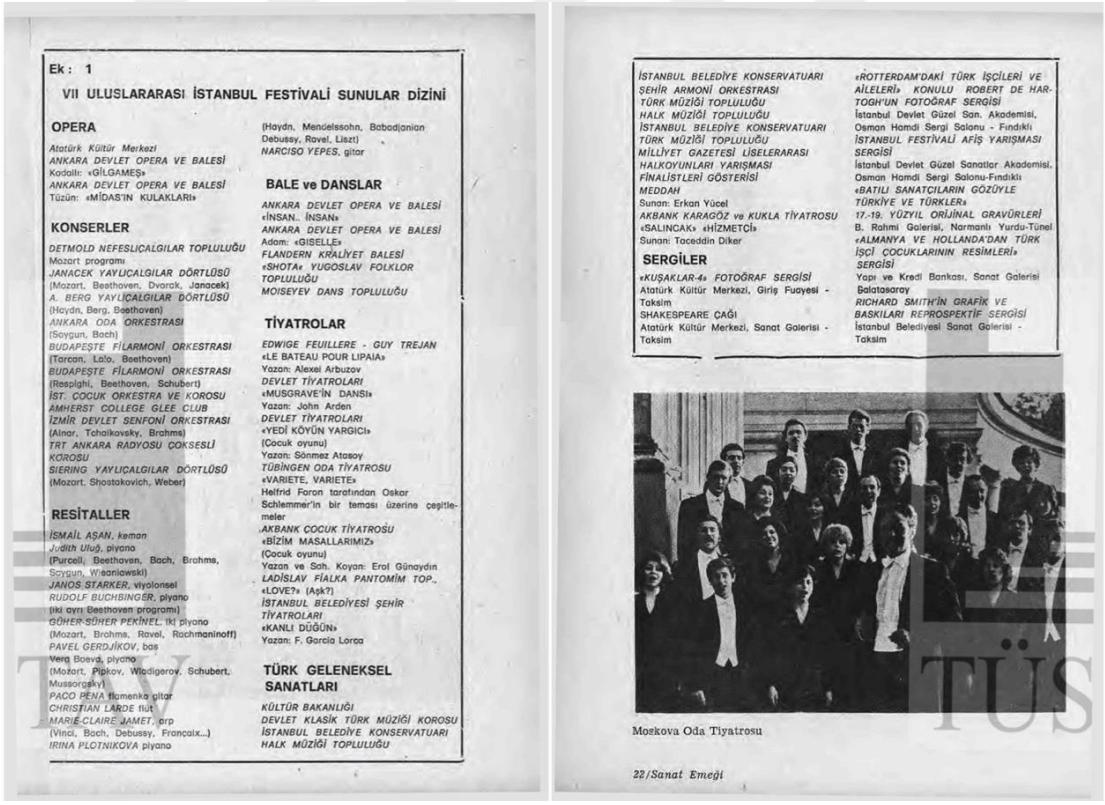
Festivale dair farklı yorumlara daha detaylı olarak yer veren sayı Ağustos 1979 tarihli 18. sayı olmuştur. Devrimci Sol/DEV-GENÇ'in bildirisine "Olaylar-Yorumlar" kısmında yer veren dergi baş yazısında (Okurlara, 1979d, 3) metni "şematik bir yaklaşım" olarak sunarak metnin argümanlarına katılmadığını baştan belli etmiştir. *İstanbul Festivali Üzerine* başlığını taşıyan metin slogan ağırlıklıdır ve kaba-Marksist olarak yorumlanabilecek tanımlardan hareket etmektedir. Kültürel ürün ve kurumların ideolojik yapılar olduğu, dolayısıyla alt-yapıya, yani ekonomi-politiğe bağlı olduğu varsayımından yola çıkan metin toplumdaki her sınıfın farklı kültürel yapıları olacağını, baskın kültürün ise egemen sınıfın ideolojisini yansıtacağını belirterek başlamaktadır (Devrimci Sol/DEV-GENÇ, 1979, 85). Toplumun içinde bulunduğu darboğazı hatırlatarak devam eden metin, halkın benimsemediği bir kültürün, karşılayamayacağı bilet fiyatlarıyla sunulduğunu; alt sınıfların filarmoni orkestralarıyla, balelerle, piyano resitalleriyle hem ilgilenmeyeceği hem de ekonomik olarak karşılayamayacağı için, aslında bütün festivalin orta sınıfların reklam malzemesi ve vergi muafiyeti aracı olduğunu iddia etmektedir (Devrimci Sol/DEV-GENÇ, 1979, 86). Bu görüşün belli kültürel üretimleri salt orta sınıfların mülkiyetine veriyor olması, onları oluşturan tarihsel ve toplumsal gelişimin bütünlüğünü kaçırıyor olmasının yanı sıra, olgunun nasıl bir eylem gerektirdiği de metinde açık değildir. "Gerici feodal kültür kalıntılarına" karşı sahiplenilmesi salık verilen "halkımızın yüzlerce yıllık ilerici zengin kültür mirası" ele alınan somut duruma (İstanbul Festivali) dair bir yorumda bulunmazken, neyin feodal neyin zengin bir kültür olduğu konusunda kafa karışıklığına sebep olmaktadır (Devrimci Sol/DEV-GENÇ, 1979, 86). Nihayetinde metin somut bağlamdan hareketle oluşturulmadığından bir eylem önerisinde bulunmaksızın sloganlaşmaktadır.

18. Sayıda İstanbul Festivali'ne değinen diğer bir metin de Ali Taygun'un *İstanbul Festivalini Ne Yapmalı?* başlıklı incelemesidir. Ali Taygun Sanat Emeği'nde en sık yazan yazarlardan biri ve çeşitli dönemlerde yazı kurulunda bulunmuş bir tiyatrocu olarak kendisinin detaylı incelemesinin, konuya değinen Sanat Emeği imzalı bir metnin yokluğunda, derginin İstanbul Festivali üstüne düşüncelerini yansıttığı varsayılabilecektir. Metin içinde birçok soru biçiminde bölümler barındıran iki kısımdan oluşmaktadır: *İstanbul Festivali Nedir, Ne Değildir* ve *İstanbul Festivalinin Düzeni*. Taygun (1979a, 20) söze tam da Devrimci Sol/DEV-GENÇ bildirisinin eksiğini yanıtlayarak başlamaktadır:

> "*Uluslararası İstanbul Festivali, ülkemiz sanat hayatının kurumlaşmış ve varlığı gözardı edilemeyecek önemli bir olgusudur. Yedi yıldır gerçekleşmektedir ve yakın gelecekte de varlığını sürdürmeyeceği yolunda bir belirti yoktur. Böyle bir kurumun ciddiyetle ele alınarak çözümlenmesinin yapılması; alışılagelinmiş, sudan laflardan kaçınılarak Türkiye kültür hayatındaki hareketlerin, süreçlerin bir göstergesi olarak eleştirilmesi zorunludur.*"

Yazısına festivalin daha detaylı bir eleştiriyi hak ettiğini teslim ederek başlayan Taygun, yazı boyunca festival programının ve Vakıf kurucularının bulunduğu ekli tablolara atıfta bulunmaktadır.

Taygun kendi yöntemini bu şekilde belirledikten sonra hangi kültürün hangi toplumsal sınıfa ait olduğu ya da hitap ettiği sorusunu aydınlatmakla devam etmektedir. Bu noktada önemli bir detay, festivalde iki çeşit etkinlik grubu olduğudur. Festival programına bakıldığında bir tarafta genelini yurtdışından gelen icracıların sunduğu, batı kültürü temelli, çağdaş ve ücretli etkinlikler, diğer tarafta da Türkiye geleneksel sanatlarından oluşan meddah, karagöz oyunu gibi ücretsiz etkinlikler görülmektedir (Bkz. Şekil 14). Devrimci Sol/DEV-GENÇ bildirisi de dahil olmak üzere, soldan bazı görüşler "halkçı" olarak tanımlanan ikinci kategorideki kültürel ürünlerin desteklenip, "emperyalist" olarak tanımlanan birinci kategorideki kültürel yapıların reddedilmesini savunmaktadır. Taygun'a göre (1979a, 25-26) bu tavır hem halk sanatının her zaman



Ek : 1

VII ULUSLARARASI İSTANBUL FESTİVALİ SUNULAR DİZİNİ

OPERA

Atatürk Kültür Merkezi
ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ
Kodalli: «GİLGAMEŞ»
ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ
Tüzün: «MİDAS'IN KULAKLARI»

KONSERLER

DETMOLD NEFESLİCALGILAR TOPLULUĞU
Mozart programı
JANACEK YAYLICALGILAR DÖRTLÜSÜ
(Mozart, Beethoven, Dvorak, Janacek)
A. BERG YAYLICALGILAR DÖRTLÜSÜ
(Haydn, Berg, Beethoven)
ANKARA ODA ORKESTRASI
(Soygun, Bach)
BUDAPEŞTE FİLARMONİ ORKESTRASI
(Tarcan, Lalo, Beethoven)
BUDAPEŞTE FİLARMONİ ORKESTRASI
(Respighi, Beethoven, Schubert)
İST. ÇOCUK ORKESTRA VE KOROSU
AMHERST COLLEGE GLEE CLUB
İZMİR DEVLET SENFONİ ORKESTRASI
(Alnar, Tchaikovsky, Brahms)
TRT ANKARA RADYOSU ÇOKSESLİ KOROSU
SIERING YAYLICALGILAR DÖRTLÜSÜ
(Mozart, Shostakovich, Weber)

RESİTALLER

İSMAİL AŞAN, keman
Judith Ulug, piyano
(Purcell, Beethoven, Bach, Brahms, Szygun, Wieniawski)
JANOS STARKER, viyolonsel
RUDOLF BUCHBINDER, piyano
(iki ayrı Beethoven programı)
GÖHER-SÜHER PEKİNEL, iki piyano
(Mozart, Brahms, Ravel, Rachmaninoff)
PAVEL GERDJİKOV, bas
Vera Bosva, piyano
(Mozart, Pipkov, Wladigerov, Schubert, Mussorgsky)
PACO PENA flamenko gitar
CHRISTIAN LARDE flüt
MARIE-CLAIRE JAMET, arp
(Vinci, Bach, Debussy, Francaix...)
IRINA PLOTNIKOVA piyano
(Haydn, Mendelssohn, Babadjanian Debussy, Ravel, Liszt)
NARCISO YEPES, gitar

BALE ve DANSLAR

ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ
«İNSAN.. İNSAN»
ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ
Adam: «GISELLE»
FLANDERN KRALİYET BALESİ
«SHOTA» YUGOSLAV FOLKLOR TOPLULUĞU
MOISEYEV DANS TOPLULUĞU

TİYATROLAR

EDWIGE FEUILLERE - GUY TREJAN
«LE BATEAU POUR LIPAIA»
Yazan: Alexei Arbuzov
DEVLET TİYATROLARI
«MUSGRAVE'İN DANSI»
Yazan: John Arden
DEVLET TİYATROLARI
«YEDİ KÖYÜN YARGICI»
(Çocuk oyunu)
Yazan: Sönmez Atasoy
TÜBİNGEN ODA TİYATROSU
«VARIETE, VARIETE»
Helfrid Foron tarafından Oskar Schlemmer'in bir teması üzerine çeşitlemeler
AKBANK ÇOCUK TİYATROSU
«BİZİM MASALLARIMIZ»
(Çocuk oyunu)
Yazan ve Sah. Koyan: Erol Günaydın
LADİSLAV FİALKA PANTOMİM TOP.
«LOVE?» (Aşk?)
İSTANBUL BELEDİYESİ ŞEHİR TİYATROLARI
«KANLI DÜĞÜN»
Yazan: F. Garcia Lorca

TÜRK GELENEKSEL SANATLARI

KÜLTÜR BAKANLIĞI
DEVLET KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU
İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI HALK MÜZİĞİ TOPLULUĞU

İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI ŞEHİR ARMONİ ORKESTRASI
TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU
HALK MÜZİĞİ TOPLULUĞU
İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU
MİLLİYET GAZETESİ LİSELERARASI HALKOYUNLARI YARIŞMASI FİNALİSTLERİ GÖSTERİSİ
MEDDAH
Sunan: Erkan Yücel
AKBANK KARAGÖZ ve KUKLA TİYATROSU
«SALINCAK» «HİZMETÇİ»
Sunan: Taceddin Diker

SERGİLER

«KUŞAKLAR-4» FOTOĞRAF SERGİSİ
Atatürk Kültür Merkezi, Giriş Fuayesi - Taksim
SHAKESPEARE ÇAĞI
Atatürk Kültür Merkezi, Sanat Galerisi - Taksim
«ROTTERDAM'DAKİ TÜRK İŞÇİLERİ VE AİLELERİ» KONULU ROBERT DE HARTOGH'UN FOTOĞRAF SERGİSİ
İstanbul Devlet Güzel San. Akademisi, Osman Hamdi Sergi Salonu - Fındıklı
İSTANBUL FESTİVALİ AFİŞ YARIŞMASI SERGİSİ
İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Osman Hamdi Sergi Salonu-Fındıklı
«BATILI SANATÇILARIN GÖZÜYLE TÜRKİYE VE TÜRKLER»
17.-19. YÜZYIL ORİJİNAL GRAVÜRLERİ
B. Rahmi Galerisi, Narmanlı Yurdu-Tünel
«ALMANYA VE HOLLANDA'DAN TÜRK İŞÇİ ÇOCUKLARININ RESİMLERİ» SERGİSİ
Yapı ve Kredi Bankası, Sanat Galerisi Galatasaray
RICHARD SMITH'İN GRAFİK VE BASKILARI REPROSPEKTİF SERGİSİ
İstanbul Belediyesi Sanat Galerisi - Taksim

Moskova Oda Tiyatrosu

22/Sanat Emeği

Şekil 14: 7. İstanbul Festivali İçeriği, Sanat Emeği 18. Sayı, Ağustos 1979

Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı, https://www.tustav.org/ [21.12.2020]

ilerici, demokratik öğeler taşıyacağı yanlış varsayımını yapmakta, hem de -festival programının da dahil olduğu- halk kitlelerine sadece yerel, birçok durumda güncel bir ilgiyi kaybetmiş, çağdaş olmayan ürünleri layık gören anlayışı yeniden üretmektedir. Burada Taygun, dönemin sol literatüründe sıkça karşılaşılan -Sanat Emeği'nin de çoğu zaman muaf olmadığı- özel bir muhafazakarlığı düzeltmiş olmaktadır. Buna göre emperyalizme karşı olmak, emperyalizmin kuşattığı kültürel yapıları dışlamayı değil, tam da o yapıları özgürleştirmeyi, tüm halkın kullanımına sokmayı gerektirmektedir. Türkiye solu Cumhuriyetin kuruluşundaki anti-emperyalist mücadeleyle olan bağını sağlıklı bir biçimde gözden geçiremediği için sık sık bu emperyalist kültür - halk kültürü ikilemine düşmüş, kültürün taşıyıcıları yerine kendisini emperyalist ilan etmiştir. Bu denklemin tersinin de geçerli olacağını düşünen Taygun (1979a, 27), halk arasında popüler olan kültürün demokratik ya da ilerici olmak zorunda olmadığı gibi, halkın benimsemediği gerici olduğu anlamına gelmediğini belirtmektedir. Çünkü maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıflar, tam da bu avantajları sayesinde ideolojik üretim ve dağıtım süreçlerini de kontrol edebilmekte, bu da ezilenlerin bilgi ve düşünce üretme süreçlerinin ezenlerin elinde bulundurduğu mekanizmanın içinden geçtiği anlamına gelmektedir.

Festivali kuran ve yönetenlerin burjuvalardan oluştuğuna ve içeriğinin de bu yüzden burjuva kültürü olabileceğine karşı çıkmayan Taygun (1979a, 29), buna karşılık burjuva kültürünü işçi sınıfının reddetmesini beklemenin yanlış olduğunu düşünmektedir:

> "*Ne var ki, sorunu da burada bitirip, 'Madem ki amaç burjuva sanat anlayışına hizmettir; o zaman festival işçi sınıfına karşıdır' sonucuna ulaşmak (ve elden gelse etkinliklerin durdurulmasını istemek) eksik ve yanlış bir mantık yürütmek olur. Aynı mantıkla tek kuruluş amacı kapitalistin kârını çoğaltmak olan tüm fabrikaların kapatılmasını istemek gerekir. Oysa her yeni açılan fabrika, aynı zamanda işçi sınıfının gücünü arttıracak bir kaledir. Burjuvazinin neden bir girişimde bulunduğu ayrı şeydir, işçi sınıfının o girişimden nasıl yararlanacağı ayrı. Bir devrim durumunda fabrikalar kapatılmaz, onlardaki artı-değer sömürüsü durdurulur*."

Diğer bir deyişle Taygun konuyu emekçilerin bu kültür yapılarını kabul etmesi ya da reddetmesi olarak değil, onlardan yararlanılmasının yollarının keşfedilmesi şeklinde konumlandırmaktadır. Bu da şüphesiz yalnızca etkinliklerin ya da ürünlerin maddi olarak daha erişilebilir kılınmasıyla ilgili değil, kitlelerin zihinsel ve toplumsal olarak yapılara erişimi önündeki engellerin kaldırılmasını gerektirmektedir. Bu engeller eğitim, boş zaman, kültürel dağıtım ağlarına olan yakınlık gibi maddi durumlardan ortaya çıktığı gibi, maddi durumların üzerinde yükselen ideolojik engeller de bulunmaktadır. Sanatın kurumsallaşmasıyla aynı dönemde tarih sahnesine çıkan

kapitalist üretim süreci, fabrikanın içinde olduğu gibi düşün sisteminde de iş bölümünü gerektirmiştir. Bu iş bölümüne göre politika ekonomiden, ekonomi toplumsallıktan, sanat da diğer her şeyden izole, ezeli ve ebedi bir fenomen olarak düşünülmektedir. Daha önceki toplumlarda sanat bir takım günlük yaşam ritüellerine eşlik ediyorken ilk kez orta sınıflar diğer her şeyi görmezden gelip tüm dikkatlerini sahnede rol yapan oyunculara, gramofondan çalan müziğe ya da galeride asılı duran bir tabloya verme halini tecrübe eden ilk toplumsal gruptur (Jameson, 2013, 31). Sanat artık sadece alameti kendinde gizli soyut bir uyuma, güzelliğin ölümsüz kurallarına bağlıdır ve kendini sadece bu uyuma haiz olabilenlere göstermektedir. Eğer Marksist eylem emekçi sınıfların bu yüce yapılara ulaşabilmesini sağlayacak materyal koşulların sağlanmasını amaçlıyorsa, Marksist teori de, Benjamin'den ödünç almak gerekirse, sanat eserlerinin üstünden bu haleyi çekip almayı, onları dünya dışılığından, günlük hayatın üstündeki konumlarından, kendinden başka bir şeyi işaret etmeyen değer yapılarından kurtarmalı, tarihsel materyalist bir zemine oturtmalıdır. Taygun (1979a, 31) bu noktayı ideolojik alandaki sınıf çatışmasıyla bağlantılı görmektedir:

> "*Özetle, insanlığın geçmiş kültüründen bugüne kalan mirasın en yüce değerlerinin ilerici özleriyle burjuva sanat anlayışı arasındaki çelişki, bu sınıfça yapıtların nesnel nitelikleri değil kitlenin onlara ilişkin öznel bakış açısı etkilenerek örtbas edilmeye çabalanmaktadır. Buna karşılık ilericiler, demokratlar aslolanın bu yapıtların maddesi olduğunu bilmektedirler. Kitlenin öznel tutumu önce maddenin algılanma alanı içinde tutulması sonra da doğrultucu düşünce araçlarının yaygınlaştırılması (ideolojik savaşım) yolu ile değiştirilebilir.*"

Taygun ayrıca İstanbul Festivali'nde yer alan kültür öğelerinin kökten reddedilmesini, işçi sınıfının sahip çıkacağı, elzem olarak göreceği kültürü belirleme hakkının orta sınıflara verildiğini de öne sürmektedir. Bugün ya da geçmişte burjuvazinin sahiplendiği bir yapıyı sırf bu yüzden reddetmek işçi sınıfının geleceğini kuracak olan hammadde üzerindeki eylemliliği elinden almak olacaktır. Tarihin ileri akışında geçmişi temsil ettiği, gerici olduğu iddia edilen bir toplumsal kesimin işçi sınıfının kültürünü, geleceğini neyin temsil edeceği üzerinde karar sahibi olması bütün bu projenin amaçlarına ters düşecektir. Taygun (1979a, 32) bunu festivalde eserleri yer alan, sosyalist ülkelerde yetişip üreten Şostakoviç, Janacek, Dvorak gibi sanatçılar ile örneklerken, İstanbul Festivali "burjuva kültürü" olduğu için reddedilirse, bu sanatçıların da burjuvaziye teslim edileceğini belirtmektedir.

Taygun'un (1979a, 33) temellendirmeden bıraktığı ve diğer görüşleriyle çelişme tehlikesi taşıyan bir yorumu ise modern sanat akımları üstüne olmuştur ve Sanat Emeği'nin geneline yayılan sanatta biçim-içerik ilişkisi görüşünü tekrarlamaktadır:

> "*Burjuva sanat anlayışının bir diğer özelliği de modernist akımlara verilen primdir. Günümüzde işçi sınıfı ideolojisinin sanat alanına yansıması güçlü, ilerici ürünlerin yaratılmasına neden olmaktadır. Burjuvazi bu ürünlerin etkisini ortadan kaldırmak uğruna sanatta çarpık akımlar oluşmasından yanadır. Çünkü her yeni sanat akımı izleyicileri bir süre şaşırtacaktır; yeniliklerin hangi anlama geldiği, biçimin hangi içeriği yansıttığının kavranması onları uğraştıracaktır. Eğer akım kofsa bu az sonra anlaşılır. Ama bizatihi 'yenilikçiliği' sanatın temel gereği konumuna getirmiş olan burjuvazi bu arada başka 'yeni' akımları kamuoyunun gündemine sokar. Ve yenilikçilik kaygısına kendini kaptıran kamuoyu bu —biri çıkıp biri batan— akımlarla oyalanmaktan sanatın esas meselelerinden kopar. Daha da kötüsü akıllar hep bir dizi biçimsel farklılıklara takıldığından öz bir türlü gündeme gelemez.*"

Biçimin içeriği yansıtması ve biçimden dolayı içeriğin tartışılmaması görüşleri, her ne kadar bu yorumun temelini oluşturuyor olsa da bu bölümün konusu değildir ve başka bir bölümde detaylıca tartışılacaktır. Burada konu edilecek olan, orta sınıflar İstanbul Festivali'nde, örneğin, Schoenberg'i öne çıkardığında Schoenberg'i reddetmek gerekmediği gibi, "modernist akımların" da sadece bu sebeple reddedilmemesi gerektiğidir. Taygun'un bu konudaki cevabı bu akımların "çarpık", "biri çıkan biri batan" akımlar olmasıdır. Benzer tanımlar Sanat Emeği'nin farklı sayılarında, farklı yazarlar tarafından dillendirilmiş, ancak hiçbir zaman somut terimlerle temellendirilmemiştir. Yine de bu noktada, Taygun'un metninin yukarıda İstanbul Festivali konusunda eleştirdiği sol kesimlere sorduğu sorular aynı şekilde Sanat Emeği'ne yöneltilebilecektir. Modernist ve "biri çıkan biri batan" akımlara prim vermemek, bu akımlarla ilişki içinde olduğu halde emekçi sınıflara olan bağlılığı bilinen Vladimir Mayakovski, Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein gibi sanatçıların da işçi sınıfı kültüründen dışlanmasını gerektirebilmektedir.

Festivale kamu bütçesinden yapılan maddi desteğe değinen Taygun daha sonra neden sermaye gruplarının böyle bir kültürel etkinliği destekledikleri sorusuna gelmektedir. Daha önce belirtildiği gibi, o zamana kadar kültür sanat alanı genelde devlet yatırımları ve kişisel çabalarla destekleniyorken 70'ler özel girişimlerin çeşitli kültür alanlarına hamle yapmaya başladığı bir dönem olmuştur. İstanbul Festivali de bunun en başat örneklerinden biridir. Sol çevrelerde bu soru genelde sermayedarların halkla ilişkiler çabası, diğer etkinliklerinin üstünün sanat ile örtülmesi ya da vergi muafiyetlerinden yararlanma olarak değerlendirilirken, Taygun (1979a, 40) bu sebeplerin tekil örnekler için geçerli olabileceğini ancak genel bir fenomen olarak yeterli olmayacağını ifade etmekte, sermayenin festivallere olan desteğinin ideolojik mücadelenin önemli bir cephesi olduğunun altını çizmektedir. Buna göre geniş halk kitlelerinin kültür ve sanat alanına dair anlayışları bilinçli olarak sınırlı ve belirlenmiş bir çevrede tutulur. Bunun ise iki aşaması vardır. İlk aşama popüler kitle kültürü ile halka ulaştırılan kültür ürünlerinin kontrol edilmesidir. Radyo, televizyon, yazılı basın gibi kanallarla

kitlelerin hayatına kolayca, özel bir çaba gerektirmeden girebilen kültür, çoğu zaman, insanlık mirasının en yetkin, en gelişmiş, en ileri kültürü olmaz. Geniş yayılımı sayesinde tek tipleşmeye ve tek tipleştirmeye teşne olan bu kültür Taygun'a göre (1979a, 40) toplumun üst katmanları tarafından ideolojik bir mücadelenin parçası olarak dayatılır ve "burjuva kültürünü (geri bıraktırılmış ülkelerde feodal kültürü de) yansıtan ancak onun en yoz, en gerici, en şoven yanlarından oluşan bir kültürdür." Bu mücadelenin ikinci aşaması da sanat ürünlerinin çevresinde zihinsel duvarlar örmektir. Halkın çoğunluğuna kitle iletişim araçlarıyla sadece belli kültürel ürünler dayatılmakla kalmaz, aynı zamanda bunun dışındaki üretimlere ulaşımı ideolojik olarak kısıtlanır. Yapıların ulaşılabilirliği, ona varan somut yollar tıkanır, toplumsal ve tarihsel izleri silinir, yukarıda bahsedildiği gibi kendini sadece belli algılayıcılara gösteren mekanizmalara çevrilir. Bunun sağlaması da insanların bu kültürel üretimlere karşı ilgisi, ulaşma istenci kontrol edilerek yapılır. Toplumda çoğunluğa hitap etmeyen, ilgilenilmesi beyhude, yabancı, gözden düşmüş yapılar olarak kodlanırlar. Seçkin haz nesneleri olarak, ortalama insanın ilgisini cezbetmesi beklenmez. Taygun konunun sadece ekonomik ulaşılabilirlikten çok daha fazlası olduğunu düşünmektedir (1979a, 41): "Beş yüz lira bugün sendikalı bir işçi için atla deve değildir. Ama o 'güzel' kalabalığın arasına karışmak en yürekli işçimizin bile gözünün kolay kolay kesmeyeceği bir işkencedir." Nihayetinde bu bir mülkiyet meselesidir, yüksek kültür ürünleri, üreticisi dışında, aslında kimsenin mülkiyetinde olmamalıdır, insanlığın ortak mirasıdır, ama algılanışı -denilebilir ki "tüketimi"- zihinsel olan üretimlerin mülkiyeti de zihinsel olarak sağlanabilir. Taygun'a göre İstanbul Festivali ve orta sınıfların ona olan desteği de tam olarak bununla ilgilidir, yüksek kültürel üretimler üzerinde zihinsel bir mülkiyet ilişkisi kurularak, bu ilişki devamlı yeniden üretilir.

Taygun böylece İstanbul Festivali'ni ele alırken tartışılması gerekenin festivalin sunduğu kültürel üretimler değil bunların kullanımı, özel olarak emekçi sınıfların bu kültürel mirastan yararlanması olarak yeniden çerçevelemiş olmaktadır. Festivalin kültürel üretim ve dağıtım mekanizması olarak bir suçu yoktur, tıpkı bir araba fabrikasının, işlevsel anlamda, yani araba üreten bir mekanizma olarak kendi içinde bir zararı olmadığı gibi. Ona göre karşı çıkılması gereken, sömürü ortamını oluşturan onun etrafındaki üretim ve dağıtım ilişkileridir (Taygun, 1979a, 42): "İşçi sınıfının hasmı vakıftır, Beethoven değil. Ve bu nedenle de karşıtların bir araya geleceği yer festivalin yönetimi ve etkinliklerinin paylaşılmasıdır. Özdeşlik alanı buradadır." Yani

Festivalin, geniş kitlelerin ona hem fiziki hem de zihinsel olarak ulaşılabilirliği artacak bir şekilde dönüştürülmesi gerekmektedir. Bu yolda Taygun'un sunduğu kilit kavram, ve denilebilir ki Sanat Emeği'nin tüm çalışmasını ve çabasını bir araya getiren düstur, "kültür alanının demokratikleştirilmesidir."

Emekçi sınıfların Festival üzerindeki maddi hakkı, bu bağlamda, zaten yeterince açıktır: Festival kamu bütçesiyle, yani vergilerle desteklenmekte, bunu tamamlayan özel sektör yardımlarının kaynağı da yine bu sınıfların ürettiği artı değerde yatmaktadır. Başka bir deyişle Festivalin maddi yükünü halihazırda işçi sınıfı karşılamaktadır. Yapılması gereken maddi düzeydeki bu hakkı ideolojik ve fiili katılım noktasında gerçekleştirmektir. Halkın büyük çoğunluğunu Festivalden ve Festivalin içerdiği kültürel üretimlerden uzak tutan, yukarıda açıklanmış olan engellerin kaldırılması gerekir. Taygun'a göre (1979a, 43-44) kültür üzerinde yaratılan zihinsel özel mülkiyet algısı yıkılmalı ve sadece kitle iletişim araçlarıyla ulaştırılan tüketime hazır kültür ürünlerinin değil, toplumsal gelişmenin yarattığı en ileri, en yüksek üretimlerin de halkın tamamına ait olduğu hatırlatılmalıdır:

> "*Bunu sağlamak ta başta işçi sınıfının ve onun sanatçılarının örgütlerine, ilerici kültür kuruluşlarına, derneklere vb. düşen bir görevdir. Demokrasi güçleri festival yönetiminde yer almalı ve bunu başarabilmek için festivalin mali yükünün bir bölümünü taşıyan işçilerin sermayeye karşı sendikalarıyla ve demokratik kuruluşların da hükümetler üzerindeki kamuoyu baskısıyla güç ve eylem birlikleri oluşturulmalıdır.*"

Taygun'un önerdiği bu yol İstanbul Festivali'ne dair yorumları Sanat Emeği'nin genel misyonuna ve eylem planı mantığına bağlayarak bir bütünlüğün içine yerleştirmektedir. Toplumun Festival üzerinde kendi emeğiyle ürettiği maddi hakkı fiiliyatta ancak yine onun demokratik örgütleriyle sağlanabilir. Festivalin güncel uygulamasının yüksek kültüre geniş halk kitlelerinin ulaşımında bir engel, orta sınıfların ideolojik mücadelesinde bir yöntem teşkil etmesi gibi, ezilen sınıfların bu mücadeledeki en önemli ifadelerinden biri de bu demokratik örgütlerdir. Bu örgütlerin asli görevi işçi sınıfının diğer alanlarda olduğu gibi kültür alanında da hakkını savunmak, insanlık mirası olan tüm kültürel yapıları ona ulaşılabilir kılmak, aynı zamanda da kültürel özgürlüğü önündeki en büyük engeli oluşturan ideolojik zincirlerini kırmaktır. Bunu Taygun sınıf mücadelesinin bir parçası olarak görmektedir (1979a, 45): "Çünkü kültür alanının demokratikleştirilmesi bu sınıfın amacı olduğu gibi onun 'kendi için bir sınıfa' dönüşmesinin temel araçlarındandır da. Demokrasi güçlerinin bunun bilinciyle verecekleri savaşım, sınıf savaşımından ayrılamaz."

Görüldüğü üzere Taygun'un bu yazısı yalnızca İstanbul Festivali üzerine kendi düşüncelerini açıklamakla kalmamakta, Sanat Emeği'nin varlık sebebini ve kendine biçtiği tarihsel misyonu somut bir mesele üzerinden yeniden ifade etmektedir. Bu açıdan yazının başında Taygun'un, baş yazıda da Sanat Emeği'nin, Devrimci Sol/DEV-GENÇ bildirisine yönelik, incelemeye idealden başlayıp somutu onunla karşılaştırma eleştirisinin karşısına koydukları somut durumlardan hareket etme yöntemi örnek üzerinden detaylı bir şekilde görülebilmektedir. Sanat Emeği yazarlarının her zaman buna benzer bir eleştirel keskinlik ve teorik dikkat gösterdiğini söylemek zor olacaktır, ancak bunu başarabildiği anlarda popüler bir işçi sınıfı dergisinin slogancılıktan ibaret olmak zorunda olmadığı ve materyalist bir eleştiriyi ulaşılabilir kılabileceği anlık da olsa görülebilmektedir.

Bundan tam bir yıl sonra Sanat Emeği'nin Ağustos 1980'de yayınlanan 30. sayısında İstanbul Festivali'ne dair son inceleme yayınlanmıştır. "Olaylar-Yorumlar" kısmında yayınlanan *Tavır Dergisi İstanbul Festivali İle İlgili Bir Bildiri Yayınladı* başlıklı yazıda Tavır Dergisi'nin, Taygun'un metnine cevap olarak nitelendirilebilecek bölümleri de olan bildirisinden bir özet yayınlanmıştır. Yine Festival bütçesinin bakanlıklardan karşılandığını belirtip İKSV'nin kurucularını sıralamakla ve bu isimlerin ülke ekonomisine de yön veren isimler olduğunu belirtmekle başlayan bildiri özeti bu sınıfın oluşturduğu egemen kültürü "emperyalizmin kültür politikasının denetiminde gelişen yoz, çarpık, kozmopolit" bir kültür olarak tanımlamakta ve Festivalin de yine bu kültür politikasının hizmetinde olduğu sonucuna varmaktadır (Tavır Dergisi İstanbul Festivali İle İlgili Bir Bildiri Yayınladı, 1980, 72). Sanat Emeği'nin 18. sayıda yayınlanan bildiriyi tanımlamak için kullandığı şematik sıfatını akla getiren metin, bir taraftan Festivalin zararlı öğelerin hizmetinde olduğunu iddia ederken diğer taraftan da üretimlerin kendisinin yetkin olduğunu kabul edip, onu tüketenlerin bu yetkinliği kavrayamayacaklarını öne sürmektedir (Tavır Dergisi İstanbul Festivali İle İlgili Bir Bildiri Yayınladı, 1980, 72):

> "*[...] ekonomik sistemler gibi kendilerinin gelişimi de çarpık olan işbirlikçi burjuvalarımızın beğeni, eğitim ve kültür düzeyleri düşüktür. Bu nedenle anlamadıkları piyano resitalleri, keman konçertoları ve birçok üstün sanat yapıtlarının sergilenmesinde amaçları sanatı kavramak değil, aşağılık duygularını tatmin etmektir.*"

İnsanlığın ortak mirası olan kültürel yapıları terk etme tehlikesi ve hangi kültürün işçi sınıfının bugününde ve geleceğinde yer edineceği seçiminin tam da bu sınıfın mücadele ettiği toplumsal gruba bırakılması, Taygun'un metni üzerinden halihazırda incelenmiştir. Burada eklenmesi gereken Tavır bildirisinin bunun yanında Festivalin

demokratikleştirilmesi yönünde çağrı yapanlara da cevap verdiği, 8 yıldır düzenlenmekte olan yerleşmiş bir festivalin güncel mülkiyet ilişkileri çerçevesinde, yani devrim yapılmadan, demokratik güçlerin yönetimine geçmesinin mümkün olmadığını belirtmesidir (Tavır Dergisi İstanbul Festivali İle İlgili Bir Bildiri Yayınladı, 1980, 72). Tavır dergisi bu argümanında haklı olabilir, ki bugünden geriye bakıldığında farklı sebeplerle de olsa haklılığı görülebilmektedir, ancak demokratikleştirme taleplerinin güncel şartlarda gerçekleşmesinin mümkün görünmemesi nedeniyle, bu talepleri dile getirmekten vazgeçmek ve bunu -burjuva kültürü reddedilmelidir gibi sloganlar dışında- bir alternatif eylem planı üretmeden yapmak eylemsizlik sonucuna varacaktır, bu da tam olarak devrimci tavrın kendisini terk etmek anlamına gelir.

Tavır'ın bildirisi üzerinden, daha önce söylenenlerden farklı olarak söylenebilecek olan, Sanat Emeği'nin kendi içlerinde farklılıklar taşıyan demokrat grupları bir araya getirme misyonuna bir örnek oluşturmasıdır. Döneminin sol çevrelerinde sıcak bir konu olan İstanbul Festivali üzerine derginin editöryel ekibinden Taylan ve Taygun'un metinleri Devrimci Sol/DEV-GENÇ ve Tavır Dergisi bildirilerinden oldukça farklıdır, hatta birbirlerine cevap niteliği taşımaktadır. Burada önemli olan, sadece bir ifade özgürlüğü vurgusu değil, bu konuların aktif bir şekilde tartışılıyor olması, farklı argümanlardan kazanılacak farklı kazanımların mümkün olması ve Sanat Emeği'nin bu tartışmalar ile kendini geliştirmesi, bu şekilde birleştirici bir mecra olma niteliğini kazanma çabasıdır.

4.5. Sanat Emeği Sayfalarında TDK Grevi

Sanat Emeği'nin tarihsel konumu incelenirken işçi hareketinin en önemli araçlarından biri olan grev konusuna değinmek aydınlatıcı olacaktır. İşçi hareketinin olgunluğa ulaştığı ve toplumsal ihtilafın yoğunlaştığı 1970'li yıllar grevler açısından da zengin geçmiştir. 1970'ler boyunca Türkiye'de toplam 809 grev gerçekleşmişken, 152.000'den fazla işçi greve katılmış, toplam 7.000.000'un üzerinde işgünü grevde geçmiştir (Çalışma Genel Müdürlüğü, 1998, 65). Bu rakamlar içinde Sanat Emeği'nin aktif olduğu 1978, 1979 ve 1980 yıllarının payı ise oldukça yüksektir. Sadece bu üç yılda 433 grev gerçekleşmiş, 115.500'den fazla işçi grevlere katılmış, 2.800.000'in üzerinde işgünü grevlerde geçmiştir.

Ali Taygun Sanat Emeği'nin Mayıs 1978 tarihli 3. Sayısındaki *Sanatın Ekonomi Politikteki Yeri Üstüne Düşünceler* başlıklı yazısında (1978b, 35) sanat ürünlerinin de diğer metalar gibi piyasada alınıp satılabildiğini, yazarın yayıncılar, tiyatrocunun sahneler, görsel sanatçıların galeriler ve açık arttırmalar nezdinde artı değer üretip emeğinin sattığını belirterek, sanatta da ücretli emek ve sömürü koşullarının mevcut olduğunu belirtir. Ancak burada metalaşan sanatın kendisi değil, onun somut form almış halidir. Örnek vermek gerekirse Üç Kuruşluk Opera'nın belli bir tiyatro tarafından sahnelenmesi metalaşabilir ama bu bir sanat eseri olarak Üç Kuruşluk Opera'nın metalaştığı anlamına gelmez. Üç Kuruşluk Opera, belirli bir yer ve zamanda gerçekleşen bir temsilinin ötesinde bir şeydir. Aynı durum, örneğin, bir sandalye için geçerli değildir. Nihayetinde sanatçılar ve sanat işçileri sınıf mücadelesinde yer alabilseler ve belirli haklar talep edebilseler de, mevcut sanat üretim ve dağıtım rejiminde, sendikalaşma, toplu sözleşme ve grev gibi hakları, endüstriyel işçilere göre oldukça kısıtlıdır.

Bu durum Sanat Emeği'nin kendi alanının içinden grev konusuna değinmesi için yeterince malzemeye sahip olmaması sonucunu doğurmuştur. Yine de, burada incelenebilecek bir örnek 1980 Türk Dil Kurumu grevidir. 48 TDK çalışanının ücret artırımı talebinin karşılanmaması üzerine başlatılan greve dair Sanat Emeği'nde yer alan yazılara geçmeden önce, derginin kuruma bakış açısına değinmekte fayda var.

Sanat Emeği, Türkiye'de birçok sol grup gibi, TDK benzeri Cumhuriyet kurumlarını devrimci ve değerli yapılar olarak görmüştür. Kurumun verdiği ödüllerdeki, çıkardığı kitap ve sözlüklerdeki ve genel olarak organizasyonundaki bazı eksiklere değinirken dahi, tarihi misyonu birikimi üzerinden karşılaştırarak eleştirmiştir. Kurumdaki grevi Temmuz 1980 tarihli 29. Sayısının *Türk Dil Kurumu Grevi* başlıklı baş yazısında değerlendirmeye başlayan dergi, kurumun değerini vurgulayarak başlar (Türk Dil Kurumu Grevi, 1980, 3): "Bir kültür ve bilim kurumu olan TDK, bugüne değin önemli bir işlev görmüş, dil alanındaki gerici saldırıları göğüsleyip günümüzde konuşulan Türkçe'nin gerçekleşmesini sağlamıştır. Kurum, genel yapısıyla ilerici, aydın kişiliklerden oluşan yönetici ve üyelere sahiptir." TDK'nın son dönemde belli ekonomik problemler yaşadığını belirten metin, yine de bu sorunların çalışanların maaşları üzerinden çözülmemesi gerektiğini belirtmekte, kurumu BANK-SEN (Türkiye Devrimci Banka ve Büro İşçileri Sendikası) üyesi çalışanların taleplerini

yerine getirerek kurumu bu olayla kaybetme tehlikesine giren itibarını tekrar kazanmaya davet etmektedir.

29. Sayıdaki TDK grevi üzerine değerlendirme, *Türk Dil Kurumu Üstüne Genel Bir Değerlendirme* başlıklı imzasız bir yazıyla devam etmiştir. Baş yazıdan kurumdaki bir çalışanın yazdığını öğrendiğimiz metin, kurumun tarihini, misyonunu, tüzüğünü ve maddi kaynaklarını hatırlatarak başlayarak, böyle önemli bir kurumun bilimsel katkılarını sürdürebilmesi için, emekçilerine makul bir yaşam standardını tutturabilecekleri maddi şartları sağlaması gerektiğini vurgulamaktadır (Türk Dil Kurumu Üstüne Genel Bir Değerlendirme, 1980, 22). Kurumun sık sık yaşadığı ekonomik sorunlarla gündeme geldiğini belirten yazar, buna rağmen kurum içinde kaynakların yanlış kullanıldığını, yönetimsel hataların kurumu ve çalışanları zor durumda bıraktığını, sendikalı işçilerin işten çıkarılıp yerine sözleşmeli çalışanların alındığını öne sürüyor. Yazar son sözlerinde kurumun toplumsal önemini ve değerini tekrar vurgulayıp, tüm tarihini yeniden gözden geçirip gelecekteki işleyişini buna göre biçimlendirmesi gerektiğini belirtiyor.

29. Sayıda TDK grevine değinen bir diğer metin de "Haberler" kısmında yayınlanan *8 Demokratik Meslek Örgütü, Tdk Çalışanlarının Grevini Destekliyor* başlıklı, Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği, TÜMAS, TRT Çalışanları Derneği, Tiyatro Sanatçıları Derneği, Türkiye Yazarlar Sendikası, Çağdaş Gazeteciler Derneği, Çağdaş Hukukçular Derneği ve Ankara Tabip Odası'nın ortak açıklamasından bölümler barındıran bir haber. Çalışanların haklarının yanında, Kurumun kapalı olmasının birtakım odakların işine gelmesinden de yakınan açıklama bu odakların "Akademi kurma düşlerini sürdürdüğü bir dönemde, TDK yöneticilerinin kendi kendilerine böyle bir tutum içine girerek, grev nedeniyle de olsa Kurum'u kapalı tutmalarının kabul edilemeyeceğini" belirtmektedir (8 Demokratik Meslek Örgütü, TDK Çalışanlarının Grevini Destekliyor, 1980, 78). TDK Yönetim Kurulunu oluşturan bilim insanı ve sanatçıların kendi eserlerinde emekçilerin yanında olduklarını gösterdiklerine inandıklarını belirtip, bunun uygulamaya dökülmesini ve çalışanların haklarının verilip içinde bulunulan politik koşullarda Kurumun daha fazla kapalı kalmamasını ve itibarının daha fazla zedelenmemesini talep etmektedir.

5. SONUÇ

Sanat Emeği Türkiye'de bazen toplumcu, bazen Marksist sanat olarak, bazen ise işçi sınıfı sanatı, sosyalist ya da devrimci sanat olarak anılan geleneğin en kritik zamanlarından birinde ortaya çıkmıştır. 1970'lerin sonu sol politika ve kültür için aynı anda birçok anlam ifade ederken, baskının en çok arttığı zamanlar devrim ve özgürlük umudunun en canlı olduğu anlarla kesişmekte, kültürel üretim aynı anda hem bugünün tesellisi hem de yarının inşası olarak görülmektedir. Türkiye'de toplumun köklü bir dönüşümün eşiğinde olduğu bir zamanda ortaya çıkan Sanat Emeği dergisini inceleyen araştırmamızda derginin 1980 öncesi kültür ortamında ne ifade ettiğini, hangi toplumsal dinamiklerden ortaya çıktığını ve ulaşmaya çalıştığı hedefleri konu edinmiştir.

Sanat Emeği aktörleriyle ve tarihsel konumuyla kendine has bir pozisyonda konumlanırken, Türkiye'de ilerici, demokrat, sosyalist aydınların çelişkilerini miras almış olması dolayısıyla, dergiyi bu hareketlerin yapısına dair önemli çıkarımların yapılabileceği tipik bir örnek olarak düşünmek yanlış olmayacaktır. Türkiye'de kendini sık sık devrimci yıkıcılıkla koruyucu bir gelenekçilik arasında bulan ilerici, özgürlükçü, demokrat hareketlerin ve aydınların birbiriyle uzlaştırmakta hayli zorlandıkları değerlerinin, Sanat Emeği'nin yayınlandığı döneme benzer zamanlarda nasıl görünür hale geldiği ve kültürel üretime dair tartışmaya nasıl şekil verdiği, bu tez çalışmasının başlangıç noktasını oluşturmuştur.

Tez araştırmasında öncelikle Sanat Emeği'nin kurumsal dayanağı olan Marksist sanat kuramına değinilmiştir. Marksizmin temel tarih yorumu, materyalizm anlayışı ve maddi üretim ile sanat arasındaki ilişkiye bakışı değerlendirilerek, Sanat Emeği'nde de sıkça dile getirilen önemli bakış açılarına temel metinler üzerinden açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Altyapı ve üstyapı kurumları arasındaki ilişkinin yorumlanmasına bağlı olarak ortaya çıkan yansıtma ve tipiklik kuramları araştırılmış, toplumların ekonomik ilişkilerinin kültürel üretimlerini kökten belirlediğini savunan yorumun sanatsal üretimi gerçek insan ilişkilerinin doğrudan yansıması olarak

gördüğü sonucuna varılmıştır. Tarihin, toplumsal sınıf ilişkilerinin, üretici aktörün bilinçli edimi söz konusu olmasa dahi sanat yapıtına mutlaka girdiği, ancak bu sürecin determinist bir belirleme şeklinde değil, diyalektik bir ilişkilenme sonucunda gerçekleştiğinin altı çizilmiştir. Buradan hareketle iktisadi altyapı ile ideoloji, ideoloji ile kültürel üretim arasındaki ilişkilenmenin bir yansıma ilişkisi olarak, daha alt kademedeki bilginin üst kademede tekrar ifade edilmesi olarak anlaşılamayacağı, sanat yapıtının toplumsal koşullanmalar altında gerçekleştirilse dahi başlı başına bir üretim olduğunun altı çizilmiştir. Bu aşamada varılan, sanatın bir ideoloji üretim süreci olduğu sonucu, Sanat Emeği'nin kültüre bakışı değerlendirilirken başat bir dayanak olmuştur.

Sanat Emeği'nin ve dolayısıyla tez çalışmasının kuramsal arka planını oluşturan temel Marksist tanımların yapıldığı bölümün ardından, derginin oluşum süreci ve aktif olduğu dönemde gösterdiği toplumsal ve kültürel refleksler incelenmiştir. Derginin, bir taraftan Cumhuriyet tarihinin o zamana kadar büyük bölümünde yer altında kalmış toplumcu geleneğin bir parçası, diğer taraftan da 1965 sonrasında işçi hareketinin aktivitelerine paralel olarak kültür sahnesinin merkezine hamle yapan radikal bir çıkışın merkezi olduğuna değinilmiş, derginin öncülleri olarak değerlendirilebilecek Halkın Dostları ve Militan dergileri tanıtılmıştır. Sanat Emeği'nin yazı kurulu, künye bilgileri ve biçimsel özellikleri verilmiş; derginin planlı ve disiplinli bir yayım süreci ve dönem yayınlarından kolayca ayırt edilebilecek kurumsal ve görsel kimliği ortaya konmuştur. Sanat Emeği'nin hem Türkiye'de toplumcu sanat geleneğinden aldığı mirasın, hem de 1970'lerde olgunlaşan bir hareketin hafızasının oluşturduğu ön bilgiyle, yayınlandığı Mart 1978 – Eylül 1980 aralığında ülkenin toplumsal ve kültürel gündeminde aldığı konum ve ürettiği düşünceler incelenmiştir.

Hayli ihtilaflı bir dönemde yayınlanmış Sanat Emeği'nin üzerinde en çok durduğu, baş yazılarında en çok yer verdiği konulardan biri ülkenin karşılaştığı faşizm tehlikesi ve buna karşı sanatçıların örgütlenmesi gerekliliği olmuştur. Ülkede aşırı sağ terörü tırmanırken ve birçok sanatçı, bilim insanı, gazeteci vs. her alandan aydınlar suikaste varan şiddet eylem ve tehditleriyle karşılaşırken, dönemin yönetiminden umudunu kesmiş olan dergi örgütlü harekete çok önem vermiş, tüm kültür üreticilerini meslek örgütleri ve demokratik kuruluşlarda biraraya gelmeye çağırmıştır. Kendi bileşenleri bu örgütlerden oluşan dergi, söylenebilir ki, kendi misyonunu da böyle bir birliğin, kapsayıcı bir hareketin sözcülüğü olarak çizmiştir. Dergi demokrat aydınların ve

grupların baskı ve tehlike altında olduğunu belirterek, devrime doğru ilerleme ile demokratik kazanımların savunulması arasında konumlanan tüm gayelerinin aracı olarak geniş bir koalisyonun örgütlü mücadelesini görmüştür. Şehir Tiyatroları'nda Ferhat ile Şirin'in oynanmasının engellenmesinden, dergi yazarlarının ölüm tehdidi almasına kadar farklı durumlarda en başta biraraya gelip örgütlenme çağrısında bulunmuştur.

Dönemin kültürel gündeminin önemli başlıklarını oluşturan sansür, kültür kurumlarının özerkliği, demokratik yönetim, sanatçı hakları, sermayenin kültürel üretim ve dağıtımda oynadığı rol gibi konularda üretilen içerikler incelenerek, derginin kültürel alana yaptığı müdahalenin niteliği araştırılmıştır. Dergide sansür ve özgür sanat üretimine dair yayınlanan yazıların miktarı ve uluslararası festivallerden ödüllerle dönen filmlerin Türkiye'de gösterilememesi gibi değinilen olayların ağırlığı, bu dönemde sanat üreticilerinin yaşadığı zorlukları ve Sanat Emeği'nin bu konuda dile getirdiği aciliyeti göstermiştir. İstanbul Festivali gibi, o dönemde olduğu gibi günümüzde de tartışma yaratmaya teşne bir etkinliğe dair Sanat Emeği'nde yer alan görüşler, derginin ortodoks sosyalist reflekslere mesafeli yaklaştığını ve bu gibi kültür etkinliklerinin oluşumunda kültür emekçilerinin yer alması ve halkın katılımı noktasında değerlendirmeyi tercih ettiğini göstermiştir.

Sanat Emeği'nin yayın hayatı boyunca en çok önem verdiği bir diğer konu sanatçı hakları olmuştur. Sanatçıların ekonomik bağımsızlığını sağlayabilmesi, hayatlarını üretimleriyle sürdürebilmeleri, sosyal sigortaya sahip olmaları ve yer aldıkları kurumlarda söz hakkı sahibi olabilmesi gibi konuların Sanat Emeği sayfalarında geniş bir yer bulduğu görülmüştür. Dergi kültür insanlarının özgürce üretimlerini sürdürebilmeleri, kurumların sanatsal ifadeyi geliştirebilecek şekilde hareket etmesi ve halkın bu ifadeden eşit bir şekilde yararlanabilmesi için en önemli adımlardan birini kurumların bağımsızlığa kavuşmasında ve üreticilerin katıldığı demokratik yönetimlerin oluşturulmasında görmüştür. Bunu sanatçı haklarının önemli bir parçası olarak gören dergi, bağımsız sanat kurumlarının devlet tarafından desteklenmesini talep etmiş, ancak bunun içerik üretiminde tamamen özgür bırakılarak uygulanması gerektiğini savunmuştur.

Tez araştırmasında Sanat Emeği'nin en temel çabasının, tüm faaliyetlerini bir araya toplayan başlığın kültür alanının demokratikleşmesi amacı olduğu görülmüştür. Yukarıda anılan sanatçı hakları, özgür üretim, demokratik yönetim gibi konuları bu

başlık altında yorumlayan dergi, bunların yanında tüm halkın kültür mirasına ve çağdaş üretimlere erişebilmesi ile kültür sanatın kamuya ait, sermaye için değil kamu için üretilmesini de kültürün demokratikleşmesi için zaruri bir gereklilik olarak görmüştür. Banka ve holdinglerin sanat alanında markalaşmaya başladığı bir dönemde yayınlanan Sanat Emeği sermayenin sanat üretimi ve tüketiminde varlığını sık sık eleştirmiş, bu konuya bir sayı ayırarak sermaye etkinliğinin sanatı yozlaştıracağını savunmuştur. Canan Çoker, Ali Taygun, Seçkin Cılızoğlu gibi yazarların farklı sanat alanlarında ticarileşmenin potansiyel etkilerini inceledikleri yazılarında sanatçı-kurum-sermaye ilişkilerine dair uyarıları, 40 yıl sonrasından bakıldığında son derece öngörülü ve zamanlı görünmektedir.

Dergi bir kültür sanat yayını olmasına rağmen toplumsal konularda da bolca konuşabiliyorken, baskı atmosferine rağmen birçok konuda radikal söylemler oluşturabiliyorken, işçi dışı gruplar üzerindeki tahakküm konusunda sessiz kaldığının altı çizilmelidir. Dergi yazarlarının ezici çoğunluğu erkeklerden oluşmuş, kadın kültür emekçilerin özgün sorunları gündeme getirilmemiş, 1970'ler boyunca sol içinde aktif bir tartışma konusu olan Kürt sorununa hiç değinilmemiş, derginin düzenli yazarı psikiyatrist Batılı kimi sanatçıları gericilikle suçlarken aynı anda eşcinselliği patalojikleştirebilmiştir. Bu durum 12 Eylül öncesi ve sonrası sol hareket arasındaki derin yarığı gözler önüne sermektedir: 1980 sonrası radikal politika sınıf analizini ne kadar terk ettiyse, 1980 öncesi sosyalist hareket de kimlik tabanlı tahakküme o kadar duyarsız kalabilmiştir. Bu da yine Sanat Emeği'nin miras aldığı hegemonik söylemi açığa vurmakta, baskın ideolojik kategorilerle yaptığı sessiz ittifakı görünür kılmaktadır.

Tez çalışmasında ayrıca Sanat Emeği'nin kültür ve sanata dair görüşleri, yazarların savunduğu, tartışmaya açtığı, açıkladığı teorik fikirler tartışılmıştır. Derginin sanatsal söylemini, güçlü bir politik kaygıyla oluşturmasının, dile getirilen estetik fikirlerin niteliğini temelden etkilediği görülmüştür. Politik kaygı ve sanat üretimi alanlarının birbiriyle sık kesişmesi Marksist dünya görüşüyle hareket eden bir dergi için oldukça beklendik bir durumdur; ancak pek çok Sanat Emeği yazarının bu alanlar arasındaki bağlantıyı yeterince temellendirmediği sonucuna varılmıştır. Sanat üretiminin ideolojinin yansıması, ideolojinin de yanlış bilinç olması gibi basitleştirilmiş materyalist denklemlerin ve altyapının üstyapıyı belirliyor olması gibi teorik kısa

yolların, “burjuva sanatı” ilan edilen pek çok akımın ve üretimin reddedilmesine sebep olmuştur.

Sanat Emeği’nin teorik arka planının en muğlaklaştığı noktanın yöntem olarak benimsediğini sık sık tekrarladığı sosyalist gerçekçilik kavramı olduğu görülmüştür. Birçok yazarın -hatta dergide farklı sebeplerle söz almış okurların, işçilerin, sendika yöneticilerinin dahi- sosyalist gerçekçilik kavramına sık sık başvurmasına rağmen, bir baş yazıda derginin de kabul ettiği üzere, kavramın yeterince irdelenmediği ve bütünlüklü bir yapıda inşa edilmediği ortaya koyulmuştur. Derginin Sovyetlerden ithal ettiği sosyalist gerçekçilik kavramının Marksist bir yorumlamadan ziyade bireycilik ve biçimcilik karşıtlığının popülizme yaklaşan bir halkçılıkla sentezi olduğu ve bu sentezin, sanatın yorumlanmasında kısıtlayıcı bir nitelik kazandığı sonucuna varılmıştır. Farklı yönde görüşler dile getirilse de, birçok dergi yazarının “işçi sınıfı sanatı” tartışmasında da yine çoğunlukla sosyalist gerçekçiliğin terimleriyle konuştuğu görülmüştür. Sanat Emeği’nin sanatsal ideolojisini oluşturan savların, derginin sayfalarında en çok eleştirilen konu olan biçimciliğe karşı oluşturulduğu; biçim ve içeriğin, her ne kadar sıkça aksi vurgulansa da birbirinden kopuk öğeler olarak değerlendirilerek, materyalist bir yöntemin son kertede anlatının konusuyla ilgileneceği sonucuna varıldığı gözlemlenmiştir.

Tüm teorik çelişkilerine rağmen, Sanat Emeği’nin ülkedeki kültür sanat yayınları külliyatında kendine has bir yer edindiği ve çok narin bir dengeyi kurabildiği söylenmelidir. Dergi, tüm ideolojik kararlılığı, radikalliği ve sosyalizme olan yüksek sesli bağlılığıyla beraber, her zaman bir sanat dergisi olarak kalabilmiş, sınırı demokratlıkta çekerek çok geniş bir yazar kitlesini sayfalarına dahil edebilmiştir. Derginin kültür alanına dair söz üretirken koruduğu ideolojik kararlılık, ancak doğrudan parti ve örgüt yayınlarında görülebilecekken, bu yayınların Sanat Emeği düzeyinde kitleselleşmesini, o kadar geniş bir sanatlar düzlemini birarada tutmasını beklemek mümkün olmayacaktır. Aynı şekilde, bazı Sanat Emeği yazarlarının da katkıda bulunduğu 12 Eylül sonrası sol-sosyalist kültür yayınları, Sanat Emeği’nin ideolojiye ve sanata olan eşzamanlı bağlılığını sağlamakta zorlanmış; ya sanat dergisi ya da politika dergisi olurken, iki durumda da Sanat Emeği’nin ulaşabildiği kitleselliğe ulaşamamıştır. 1980 sonrasında dünyada ve Türkiye’de toplumsal tahayyüller farklı ve daha evcil bir doğrultuya kayarken, bu tahayyüllerin kültür sanat üretimi üzerindeki etkileri de benzer bir dönüşüm geçirmiştir. Bu yeni dünyada *Bilim ve Sanat* ve *Yarın*

gibi Sanat Emeği çizgisinde bulunan dergilerin soru ve sorunları da değişmiştir. Sanat Emeği'nin 6000'i bulan tirajı ise o gün olduğu gibi bugün de kültür sanat yayıncılığında hayli yüksek bir rakam olarak görülmektedir.

Nihayetinde geniş bir kadronun, Türkiye'deki tüm ilerici kültür insanlarını biraraya getirecek ve öncülük edecek tutkulu bir projesi olarak başlayan Sanat Emeği dergisi, ülke gündeminin paralelindeki konuları ele alarak içinden çıktığı hareketin ve döneminin tartışmalarını, önceliklerini ve çatışmalarını ifade etmesi bakımından oldukça önemli bir kaynak olmuştur. Son baskısını yaptıktan on gün kadar sonra 12 Eylül darbesi Türkiye'de tamamen farklı bir toplumun, yeni bir dünyanın, radikal geleceklerin ve hayallerin on yılı denilebilecek 1970'leri ezerken, bu hayalleri tüm çelişkileriyle içinde barındıran Sanat Emeği'nin devamı da mümkün olmamıştır. Sonrasında yaşanan 40 yılın ardından gelinen noktada farklı bir dünya ve toplumsal yaşam arzusunun bir hayalden ibaret olduğu görüşü artık geçerliliğini yitirmekte, "tarihin sonu" doktrini değişim dürtüsünü daha fazla kontrol altında tutamamaktadır. Günümüz toplumunun afallatan sıkışmışlığı ve belirsizliğinde, kültür sanatı değişim çabasıyla iç içe gören geçmiş üretimler, değişimin inşasına sıfırdan başlanılmadığını hatırlatan hafıza mecraları olarak değer kazanmakta, bu bağlamda Sanat Emeği içerdiği tüm uzlaşmazlıklarla, nostalji beslenilmeden incelenmesi gereken bir yayın olarak 12 Eylül'le perdelenmiş belleğimize ışık tutmaktadır.

KAYNAKÇA

8 Demokratik Meslek Örgütü, TDK Çalışanlarının Grevini Destekliyor. 1980. **Sanat Emeği**. s. 29: 78-79.

41. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Yine Çıkmazda. 1980. **Sanat Emeği**. s. 28: 80.

Adorno, Theodor W. 2018a. Zoraki Uzlaşma. **Estetik ve Politika**. ed. Ali Artun. çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları: 223-260.

_____. 2018b. Angajman. **Estetik ve Politika**. ed. Ali Artun. çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları: 261-290.

Aksoy, Fahir. 1976. Özde toplumcu gerçekçilik ve 'Taifa-i Batıyan'. **Politika Gazetesi**. 16 Nisan.

. 1980. Halk Sanatı-Halk Resmi. **Sanat Emeği**. s. 25: 30-39.

Aksoy, Mehmet. 1978. "2. Mayıs Sergisi" Üzerine. **Sanat Emeği**. s. 4: 79-80.

Akyürek, İbrahim. 1980. İşçi Fotoğrafçılar. **Sanat Emeği**. s. 28: 75-77.

Alacakaptan, Uğur. 1966. Demokratik Anayasa ve Ceza Kanunu'nun 141 ve 142'inci Maddeleri. **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**. c. 1. s. 22: 3-20.

Alova, Erdal. 1979. Günümüz Şiirinde Ortak Simgecilik Eğilimi. **Sanat Emeği**. s. 11: 29-38.

Althusser, Louis. 1975. Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar. **Birikim**. s. 7: 48-53.

Arslan, Yüksel, Sanat Emeği. 1979. Yüksel Arslan'la "Kapital" Resimlemeleri Üzerine Söyleşi. **Sanat Emeği**. s. 14: 48-56.

Ataman, Afif. 2013. Türk Sinemasında Sansür ve Etkileri. Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ayvaz, Ülkü. 1979. Devrimci Amatör Tiyatromuza Bir Bakış. **Sanat Emeği**. s. 13: 76-82.

Aziz, Rutkay. 1978. AST Yönetmeni Rutkay Aziz'le Devrimci Özel Tiyatroların Sorunları Üstüne Bir Söyleşi. **Sanat Emeği**. s. 8: 52-59.

Behramoğlu, Ataol. 1978. Ekim Devrimi Öncesinde ve Devrim Süreçlerinde Rus Edebiyatı ve Düşündürdükleri. **Sanat Emeği**. s. 9: 6-13.

_ . 1979a. Şiir Ölür Mü? **Sanat Emeği**. s. 14: 12-17.

_ . 1979b. "Fuji—Yama" Ya Da Sanatın Özü ve İşlevi Üzerine. **Sanat Emeği**. s. 13: 11-15.

_ . 1979c. Şiir İnsanlığın Ortak Dilidir. **Sanat Emeği**. s. 20: 10-12.

_ . 1980. "Mustafa Suphi Destanı" ve Bazı Eleştiriler Üzerine. **Sanat Emeği**. s. 31: 46-63.

_____. 2001. **Son Yüzyılın Büyük Türk Şiiri Antolojisi**. 2. bs. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Berfe, Süreyya, İsmet Özel, Özkan Mert, Ataol Behramoğlu. 1969. Halkımızın değerlerini yaşatmak, yaymak, yüceltmek dileğindeyiz. **Ant**. s. 155: 14.

Beykal, Fatoş. 1980. Ordu II. Altın Fındık Şenliği. **Sanat Emeği**. s. 30: 71.

Bezirci, Asım. 1978. Yeni Türk Şiirinde Solun Tarihçesi. **Sanat Emeği**. s. 6: 16-26.

_ . 1979a. Kapitalist Toplumda Sosyalist Gerçekçilik. **Sanat Emeği**. s. 14: 21-26.

_ . 1979b. Refik Durbaş'ın Şiiri. **Sanat Emeği**. s. 13: 53-61.

_ . 1979c. Doğalcılık ve Sosyalist Gerçekçilik. **Sanat Emeği**. s. 18: 64-73.

_____. 1980a. Marksçı Eleştiri. **Sanat Emeği**, s. 24: 38-48.

_ . 1980b. İşçi Sınıfı, Edebiyat ve Halkla Bütünleşme. **Sanat Emeği**. s. 31: 33-41.

Bir Aşk Masalı'nın Düşündürdükleri. 1980. **Sanat Emeği**. s. 23: 28-29.

Bloch, Ernst. 2018. Ekspresyonizm Tartışması. **Estetik ve Politika**. ed. Ali Artun. çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları: 23-40.

Brecht, Bertolt. 1976. **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**. çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Günebakan Yayınları.

Bu Sayıda. 1978. **Sanat Emeği**, s. 10: 3-4.

Castro, Fidel. 1980. Aydınlara Sözcükler. **Sanat Emeği**. s. 23: 63-66.

Ceyhun, Demirtaş. 1980. "İşçi Sınıfı İçin Edebiyat" ve "İşçi Sınıfı Edebiyatı" Üstüne... **Sanat Emeği**. s. 27: 8-16.

Cıbıroğlu, Yıldız. 1979. Nasrettin Hoca Yarışması ve Türkiye'de Çizgi Film. **Sanat Emeği**, s. 22: 79-82.

_ . 1980. Nasrettin Hoca Fıkralarında Yabancılaştırma Motifi. **Sanat Emeği**. s. 30: 9-22.

Cılızoğlu, Seçkin. 1980. Sermaye Tiyatrosu. **Sanat Emeği**. s. 28: 11-17.

Coşkun, Atilla. 1978. Sanat Emekçilerinin Sosyal Güvenceleri İçin Savaşım Sürüyor. **Sanat Emeği**. s. 3: 65-68.

Cömert, Bedrettin. 1981. Sanatta Yanlış Devrimcilik. **Eleştiriye Beş Kala**. ed. Binali Mansur. İstanbul: Ayko: 270-273.

Çakır, Ahmet. 1980. Sansür Kaldırıldı Mı? **Sanat Emeği**. s. 30: 32-38.

Çalışlar, Aziz. 1980. Marx-Engels-Lenin Sanat ve Edebiyat. **Sanat Emeği**. s. 29: 58-71.

Çalışma Genel Müdürlüğü. 1998. **Çalışma Hayatı İstatistikleri.** c. 23. Ankara: Çalışma ve Sosyal Güvenlik Bakanlığı.

Çelik, İsa. 1980. Görsel Sanatçılar Derneği Genel Başkanı İsa Çelik İle Bir Söyleşi. **Sanat Emeği**. s. 28: 78-79.

Çıkarken. 1975. **Militan**. s. 1: 3-4.

Çoker, Canan. 1979. Naziler Dönemi ve Sanat. **Sanat Emeği**. s. 12: 61-75.

_ . 1980a. Menkûl Değer Olarak Resim Sanatı. **Sanat Emeği**. s. 28: 21-35.

_ . 1980b. Resim Sanatımız ve Tekelci Sermaye. **Sanat Emeği**. s. 25: 9-26.

Çolakoğlu, Yaşar. 1978. Dil ve Türk Dil Kurumu Üzerine. **Sanat Emeği**, s. 7: 67-72.

Demokratik Kuruluşlar Sansüre Karşı Ortak Bildiri Yayınladılar. 1978. **Sanat Emeği**. s. 2: 93-94.

Devrimci Sol/DEV-GENÇ. 1979. İstanbul Festivali Üzerine. **Sanat Emeği**. s. 18: 85-86.

Dorsay, Atilla. 1979. Yılın Filmleri Sansür ve Sinemamızın Sorunları. **Sanat Emeği**. s. 22: 62-66.

Eagleton, Terry. 2014. **Edebiyat Kuramı**. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

_____. 2018. **Eleştiri ve İdeoloji**. çev. Savaş Kılıç. İstanbul: İletişim Yayınları.

_____. 1990. **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**. çev. Handan Gönenç. İstanbul: Eleştiri Yayınevi.

Ecevit. 1977. **Cumhuriyet Gazetesi**. 5 Nisan.

Education and Literacy. [22.11.2020]. UNESCO. http://uis.unesco.org/en/country/tr?theme=education-and-literacy.

Engels, Friedrich. [22.11.2020]. Engels to Margaret Harkness In London. https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm.

Erdoğan, Ergün. 1980. Bilimsel Sosyalizm Öğretisine Dayalı Anlatımın Bazı Özellikleri Üzerine. **Sanat Emeği**. s. 30: 24-28.

Ergönültaş, Engin. 1979a. Orhan Gencebay'dan Ferdi Tayfur'a "Minibüs Müziği". **Sanat Emeği**. s. 15: 5-22.

_ . 1979b. Sululuk Üstüne. **Sanat Emeği**. s. 12: 38-51.

_ . 1979c. Çok Satışlı Mizah Dergileri Üstüne. **Sanat Emeği**. s. 11: 17-26.

Erksan, Metin. 1990. Anayasa Güvencesi ve Sinema. **...Ve Sinema**. s. 9: 11.

Erten, Özgül. 1980. Geçtiğimiz Yılın Sanat Olayları. **Sanat Emeği**. s. 23: 72-74.

Ferhad, Hüseyin. 1979. Nazım Hikmet Üstüne Yanlış Bir Yorum ve Bertolt Brecht—Nazım Hikmet İlişkisi. **Sanat Emeği**. s. 16: 34-47.

Ferhat İle Şirin Olayı. 1980. **Sanat Emeği**. s. 23: 8-27.

Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi Hakkında Tüzük'ün Değiştirilmesine İlişkin Tüzük (7/17890 S.K.). 1979. **Resmi Gazete**. 16736.

Fişekçi, Turgay. 1978a. "Beyaz Gemi" Üstüne Düşünceler. **Sanat Emeği**, s. 10: 91-93.

_ . 1978b. Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü. **Sanat Emeği**. s. 3: 62-63.

_____. 1979a. Dipten Gelen Dalga. **Sanat Emeği**. s. 17: 75-80.

_ . 1979b. Anadolu'da Bir Sanatçı-Kitle Buluşması: Hacıbektaş Şenliği. **Sanat Emeği**. s. 19: 8-11.

_____. [05.12.2020]. Sanat Emeği Dergisi. http://www.altust.org/2014/05/sanat-emegi-dergisi-turgay-fisekci/.

Gorki, Maksim. 2011. **Sanatta Sosyalist Gerçekçilik.** çev. Feyyaz Şahin. İstanbul: Parşömen Yayınları: 69-102.

Görsel Sanatçılar Derneği. 1978. Görsel Sanatçılar Derneği Atatürk Kültür Merkezi Açılış / Sergisini Boykot Etti. **Sanat Emeği**, s. 8: 74.

Görsel Sanatçılar Derneği 41. Devlet Resim ve Heykel Sergisine Katılmıyor. 1980. **Cumhuriyet Gazetesi**. 22 Nisan.

Görsel Sanatçılar Derneği'nin Bildirisi. 1980. **Sanat Emeği**. s. 23: 84.

Gültekin, Mustafa. 2009. Özel Tiyatro İşletmelerinde Devlet Desteğinin Etkisi: İstanbul Örneği. Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Hüseyin, Hasan. 1979. Halkbilimi Ürünlerinin Çağdaş Sanata Kullanılması ve Ulusal Kültür Sorunu. **Sanat Emeği**. s. 22: 41-49.

İlal, Ersan. 1979. TRT'de Denetim ve Yayın Esasları. **Sanat Emeği**, s. 22: 7-8.

İşçi Arkadaş; Roman-Öykü-Anlatı Yarışmamıza Sen De Katıl.... 1979. **Sanat Emeği**. s. 17: 56.

İşyar, İbrahim. 1979. Sanata İlgisizlik. **Sanat Emeği**, s. 18: 89-91.

İyiler, Orhan. 1978. Antik Çağın İlk Büyük Diyalektik Gerçekçisi Aiskhulos. **Sanat Emeği**. s. 5: 7-24.

Jameson, Frederic. 2011. **Siyasal Bilinçdışı**. çev. Mesut Varlık, Yavuz Alogan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

_____. 2013. **Marksizm ve Biçim**. çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

. 2018. Sonuç Niyetine Düşünceler. **Estetik ve Politika**. ed. Ali Artun. çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları: 291-316.

Karadeniz, Engin. 1979. MC'lerin Bitiremediğini Biz Tamamlayacağız. **Cumhuriyet Gazetesi**. 14 Aralık.

Karaganov, A. 1979. Kitle Kültürü ve Ticari Sinema. **Sanat Emeği**. s. 15: 23-28.

Kongar, Emre. 1980. Oyun Nasıl Oynanmalı. **Sanat Emeği**. s. 26: 27-32.

Konur, Tahsin. 2018. Cumhuriyet Döneminde Devlet-Tiyatro İlişkisi. **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**. c. 1-2. s. 31: 307-359.

Kökden, Uğur. 1980. Kâğıtta Demokrasi Ya Da Kâğıttan Demokrasi. **Sanat Emeği**. s. 23: 46-50.

Köksal, Ahmet. 1978. Yeni Sezona Girerken: Resim Satışları Arttıysa da Türkiye'de Henüz "Resim Piyasası" Oluşmadı. **Milliyet Sanat**. s. 288: 18-20.

Köse, Özen. 2011. Türk Sinemasında Sansür. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurçenli, Yusuf. 1980. TRT'ye Karşı Demokratik Platform. **Sanat Emeği**. s. 29: 76-77.

Kurtuluş, Akif. 1987. Böyle Bir Sonu Haketmemişti. **Edebiyat Dostları**. s. 7: 2-4.

Kültür Alanı Demokratikleşmelidir. 1978. **Sanat Emeği**. s. 7: 3-5.

Kültür Bakanı Kışlalı: "İlke olarak Sansürün Yerini Yargı Organının Almasını İstiyoruz". 1979. **Cumhuriyet Gazetesi**. 11 Eylül.

Kültür ve Sanat Alanında Yerel Yönetimlerle İlişkiler Konulu Panel Yapıldı. 1980. **Sanat Emeği**. s. 31: 91.

Lenin, V. I. 1976. **Materyalizm ve Ampiryokritisizm**. çev. Sevim Belli. İstanbul: Sol Yayınları.

Livaneli, Zülfü. 1979. Yunanistanlı Şarkıcı Maria Faranturi ve Zülfü Livaneli İle Bir Söyleşi. **Sanat Emeği**. s. 20: 13-18.

Lukacs, György. 1987. **Avrupa Gerçekçiliği**. çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi.

_ . 2018. Realizmin Akıbeti. **Estetik ve Politika**. ed. Ali Artun. çev. Elçin Gen, Taciser Belge, Bülent Aksoy. İstanbul: İletişim Yayınları: 41-86.

Lunaçarski, Anatoli. 1975. Marksist Eleştiri'nin Ödevleri Üzerine Tezler. **Militan**. s. 12: 13-21.

_____. 1993. **Sosyalizm ve Edebiyat**. çev. Asım Bezirci. İstanbul: Yön Yayıncılık.

Marx, Karl. 1993. **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı**. çev. Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları.

_____. 2013. **1844 El Yazmaları**. çev. Murat Belge. İstanbul: Birikim Yayınları.

Marx, Karl, Friedrich Engels. 2013. **Alman İdeolojisi**. çev. Olcay Geridönmez, Tonguç Ok. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

_____. 1980. **Sanat ve Edebiyat Üzerine**. çev. Murat Belge. İstanbul: Birikim Yayınları.

_____. 1996. **Seçme Mektuplar 1844—1895**. çev. Alattin Bilgi. İstanbul: Evrensel Basın Yayın.

Marx, K., Engels, F. ve Lenin, V. I. 1976. **Sanat ve Edebiyat**. çev. Bülent Arıbaş. İstanbul: Payel Yayınları.

_____. 1996. **Sanat ve Edebiyat**. çev. Aziz Çalışlar. İstanbul: Evrensel Basın Yayın.

Miraç, Yaşar, Süleyman Üstün. 1979. Süleyman Üstün İle Söyleşi. **Sanat Emeği**. s. 19: 42-52.

Moran, Berna. 2005. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Oktay, Ahmet. 1980a. Tiyatrodan Şiire: Kimi İdeolojik Sorular. **Sanat Emeği**. s. 30: 57-66.

_ . 1980b. İşçi Sınıfı ve Yazın Tartışmaları Dolayında. **Sanat Emeği**. s. 31: 25-32.

_____. 1993. **Sanat ve Siyaset**. İstanbul: Yön Yayıncılık.

_____. 1986. **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**. İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.

Okurlara. 1979a. **Sanat Emeği**. s. 11: 3-5.

Okurlara. 1979b. **Sanat Emeği**. s. 12: 3.

Okurlara. 1979c. ***Sanat Emeği***. s. 22: 4.

Okurlara. 1979d. **Sanat Emeği**. s. 18: 3.

Oral, Tan. 1978. Demokratikleşme ve Çizgi Mizah (Karikatür). **Sanat Emeği**. s. 8: 16-25.

Öngören, Mahmut T. 1979. Sinema Yarkurulu Üyeleri Yeni Sansür Tüzüğü Üzerine Görüşlerini Açıkladılar. **Cumhuriyet Gazetesi**. 19 Eylül.

_____. 1980. TRT'de Sansür. **Sanat Emeği**. s. 25: 43-53.

Övünç, Tarık. 1979. Sağcı Yorumlara Karşı Dede Korkut Kitabı ve Göçebe Feodalizmi Gerçeği. **Sanat Emeği**. s. 14: 57-72.

Öztürk, Serdar. 2006. Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler. **Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi**. s. 5: 47-76.

Restany, Pierre. 1977. Çağdaş Sanat Bayramı düzenleyicilerine mektup. **Milliyet Sanat**. s. 248: 7.

Sanat Emeği. 1979a. Dayanışma Zorunluğu. **Sanat Emeği**. s. 21: 3-4.

_____. 1979b. Dördüncü Genel Kurul Öncesinde Türkiye Yazarlar Sendikası. **Sanat Emeği**. s. 13: 8-10.

_____. 1979c. Sansüre ve Yasaklamalara Karşı. **Sanat Emeği**. s. 20: 3-4.

_____. 1979d. Sanat Kültür Emekçilerinin Önündeki Büyük Görev. **Sanat Emeği**. s. 12: 5-6.

"Sanat Emeği"nden. 1978a. **Sanat Emeği**. s. 1: 3-5.

"Sanat Emeği"nden. 1978b. **Sanat Emeği**. s. 2: 4-6.

Sansürün "Düşman" Filmi Üzerindeki Yasaklama Kararı Danıştay Tarafından Kaldırıldı. 1980. **Sanat Emeği**. s. 28: 84-86.

Say, Halil. 1980. Bir Mevsim Daha... **Sanat Emeği**. s. 27: 70-77.

Sinema Emekçilerinin Savaşımı Sürüyor. 1978. **Sanat Emeği**. s. 4: 76-77.

Sökmen, Erhan. 1979. Sinemaya Gitmek İstiyoruz! İzin Verir Misiniz Sayın Vali! **Sanat Emeği**. s. 14: 85-87.

Sökmen, Erhan, Vedat Türkali, Yaşar Miraç, Ataol Behramoğlu. 1979. "Sürü" Filmi Üstüne Bir Söyleşi. **Sanat Emeği**. s. 14: 31-42.

Sürü ve Sansür. 1979. **Sanat Emeği**. s. 19: 85.

Şahan, Yakup. 1978. Ruhi Su'ya Nerden Bakmalı. **Sanat Emeği**. s. 8: 44-50.

Taktak, Yusuf. 1979. İkinci İstanbul Sanat Bayramı. **Sanat Emeği**. s. 22: 74-77.

Tangör, Ataman. 1979a. "Bir Düğün Gecesi" ve Küçük Burjuvanın Ruhsal Açmazı. **Sanat Emeği**. s. 17: 37-45.

_ . 1979b. "Yüzyüze" Bergman ve Freud. **Sanat Emeği**. s. 13: 17-31.

_ . 1980. Pavlov; Öğretisi ve Evrenselliği. **Sanat Emeği**. s. 24: 9-20.

Tanilli, Server. 1979. Otobiyografi. **Sanat Emeği**. s. 12: 22-25.

Tansuğ, Sezer. 1980. Türkiye'de Resim Piyasası. **Milliyet Sanat**. s. 2: 72-75.

Tarihçe. [22.11.2020]. İstanbul Kültür Sanat Vakfı. https://www.iksv.org/tr/hakkimizda/tarihce.

Tavır Dergisi İstanbul Festivali İle İlgili Bir Bildiri Yayınladı. 1980. **Sanat Emeği**. s. 30: 72-73.

Taygun, Ali. 1978a. Türkiye'de Sosyalist Gerçekçi Tiyatronun Kökü. **Sanat Emeği**. s. 1: 54-60.

_ . 1978b. Sanatın Ekonomi Politikteki Yeri Üstüne Düşünceler. **Sanat Emeği**. s. 3: 26-39.

_ . 1979a. İstanbul Festivalini Ne Yapmalı? **Sanat Emeği**. s. 18: 19-45.

_ . 1979b. İdeoloji Çalışmaları İçin Bir Model: Sanat Emeği. **Sanat Emeği**. s. 20: 28-32.

_ . 1980a. Don Giovanni Altın Çağın Bencil Kahramanı. **Sanat Emeği**. s. 27: 81-83.

_ . 1980b. Devlet, Mozart ve Opera Üstüne Ali Taygun'la Bir Söyleşi. **Sanat Emeği**. s. 27: 29-36.

_ . 1980c. Demokratlar TRT'yle Uğraşmalı. **Sanat Emeği**. s. 29: 6-15.

_____. [22.11.2020]. Ali Taygun ile Söyleşi. http://www.art-izan.org/artizan-arsivi/ali-taygun-ile-soylesi/.

Taylan, Orhan. 1978. İktidarın Kültür Politikası ve Festivallerin Acıklı Sonu. **Sanat Emeği**. s. 6: 70-72.

Tekelci Sermaye Kültür Alanına Elkoyuyor. 1980. **Sanat Emeği**. s. 28: 8-10.

Tezcan, Sibel. [22.11.2020]. Türk Sinemasında Sansür. http://www.kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/sinemadasansur.html.

Tınmaz, R. 1979. Dil Politikası. **Sanat Emeği**. s. 19: 90-92.

Tİ-SAN. 1979a. Türkiye Tiyatrosunun Bugünü. **Sanat Emeği**. s. 16: 50-59.

. 1979b. Şehir Tiyatroları Dağıtılamaz. **Sanat Emeği**. s. 12: 7-10.

Tokarev, L. 1980. Salvador Dali Ya Da "Avida Dollars". **Sanat Emeği**. s. 29 51-57.

Troçki, Leon. 1976. **Edebiyat ve Devrim**. çev. Hüseyin Portakal. İstanbul: Köz Yayınları.

Tuncer, Sabahattin. 1980. Hayatın Heykelde Yaşayan Destanı ve Mehmet Aksoy. **Sanat Emeği**. s. 26: 68-73.

Türk Dil Kurumu Grevi. 1980. **Sanat Emeği**. s. 29: 3-4.

Türk Dil Kurumu Üstüne Genel Bir Değerlendirme. 1980. **Sanat Emeği**. s. 29: 19-24.

Türkali, Vedat. 1978. Sanatta "Güzel". **Sanat Emeği**. s. 2: 52-53.

. 1979. Emekçileri, Sanatçıları Atlatmanın Bir Sınırı Var... **Sanat Emeği**. s. 20: 81-82.

Türkali, Vedat, Ataol Behramoğlu. 1978. Vedat Türkali İle Bir Söyleşi. **Sanat Emeği**. s. 2: 26-32.

Türkiye Yazarlar Sendikası (TYS), Yayıncılar Derneği (YAY-DER) ve Yayıncılar Kooperatifi (YAY-KO). 1980. Türkiye Yazarlar Sendikası (TYS) Yayıncılar Derneği (YAY-DER) ve Yayıncılar Kooperatifi (YAY-KO) Ortak Bildirisi. **Sanat Emeği**. s. 26: 5-9.

Türkiye Yazarlar Sendikası'nın Bildirisi. 1980. **Sanat Emeği**. s. 23: 3-6.

Uluslararası 30. Berlin Film Festivalinde 2 Ödül Kazanan "Düşman" Filminin Türkiye'de Oynatılması Sansür Tarafından Yasaklandı... 1980. **Sanat Emeği**. s. 26: 85.

Ünlüyurt, Nafiz. 1979. Hacıbektaş Belediye Başkanı Nafiz Ünlüyurt İle Bir Söyleşi. **Sanat Emeği**. s. 19: 12-16.

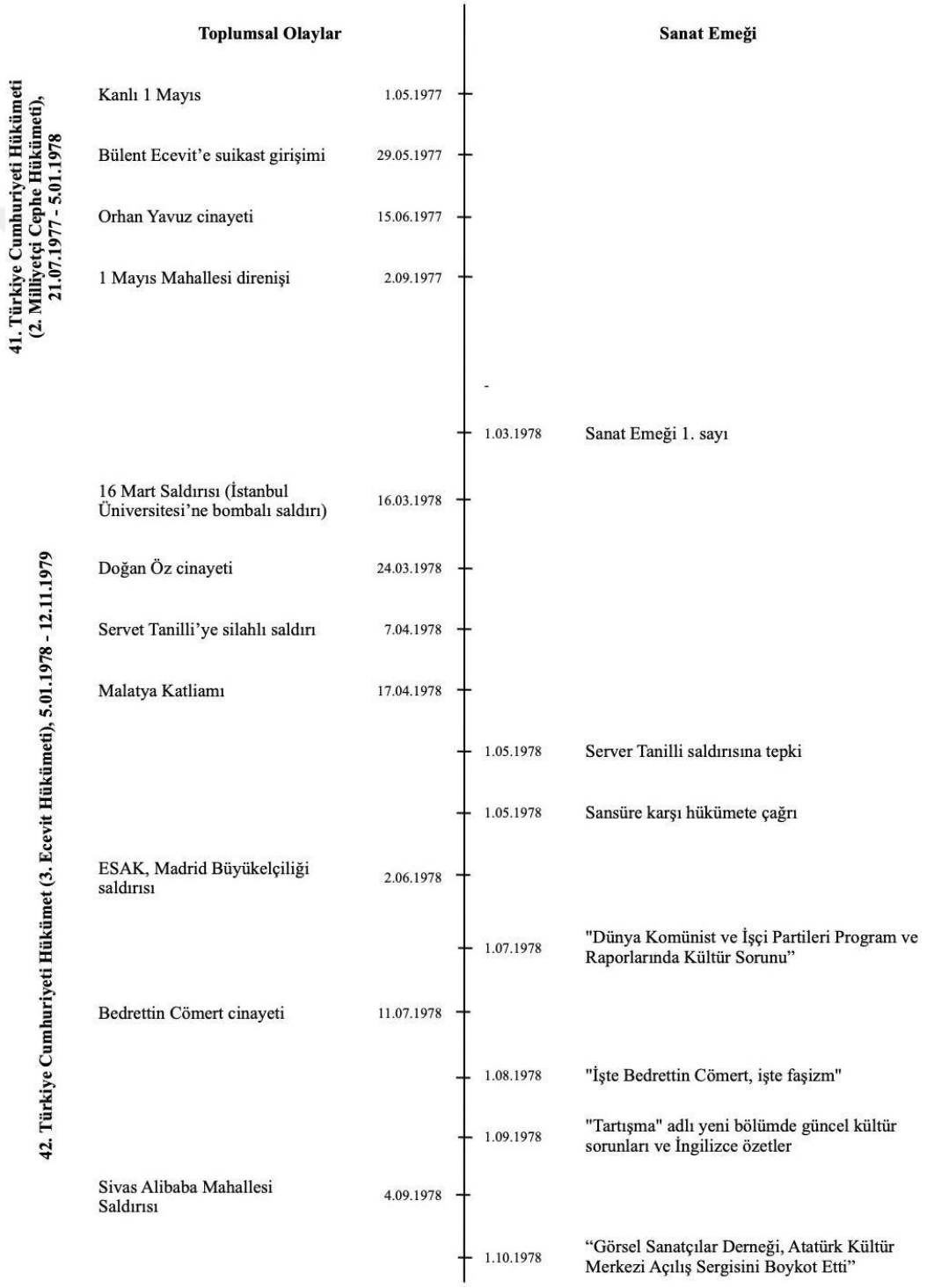
Yeni Bir Yıla Başlarken. 1979. **Sanat Emeği**. s. 13: 4-6.

Yıldırım, Nazım. 1978. Anaların Hakkı. **Sanat Emeği**. s. 6: 68-69.

Zis, Avner. 1979. Marksçı-Leninci Estetiğin Konusu. **Sanat Emeği**. s. 20: 57-69.

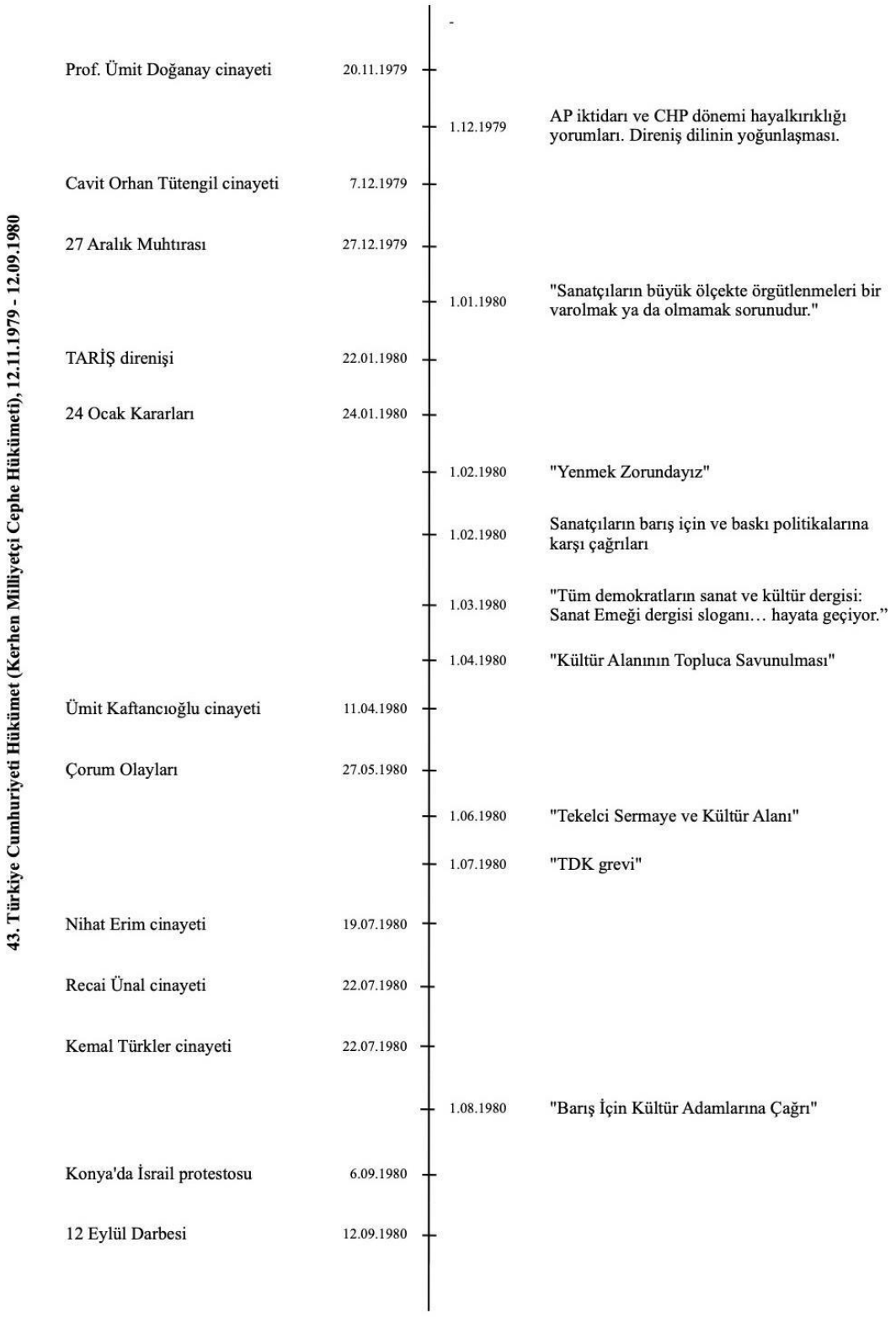
EKLER

Ek 1. Zaman Çizelgesi



42. Türkiye Cumhuriyeti Hükümet (3. Ecevit Hükümeti), 5.01.1978 - 12.11.1979

Bahçelievler Saldırısı	8.10.1978		
Bedri Karafakioğlu cinayeti	20.10.1978		
		1.11.1978	Ekim Devrimi sayısı
Ali İhsan Özgür cinayeti	22.11.1978		
		1.12.1978	Derginin 96 sayfa olarak basılmaya başlanması
Necdet Bulut cinayeti	8.12.1978		
Maraş Olayları	19.12.1978		
		1.01.1979	"İşçiler Arasında Anlatı Yarışması"
Abdi İpekçi cinayeti	1.02.1979		
		1.02.1979	"Sanat Kültür Emekçilerinin Önündeki Büyük Görev"
		1.03.1979	"…siyasal, kültürel olayları, derginin ilk sayfalarında ele almayı ve bu durumlar karşısında alınması gereken tavrı vurgulamayı sürdüreceğiz"
		1.05.1979	"1 Mayıs'a giderken faşizme karşı aydınların, sanat emekçilerinin sesi yükseliyor."
TÜSİAD'ın hükümeti uyaran ilanları	13.05.1979		
Anakara solcu kahvesine saldırı	16.05.1978		
IMF devalüasyonu	11.06.1979		
		1.09.1979	"Faşizme Karşı Vargücümüzle…"
Prof. Fikret Ünsal cinayeti	11.09.1979		
Adana Yapı Meslek Lisesi saldırısı	18.09.1979		
Cevat Yurdakul cinayeti	28.09.1979		
		1.10.1979	"Sansüre ve Yasaklamalara Karşı"
		1.11.1979	"Dayanışma Zorunluluğu"


43. Türkiye Cumhuriyeti Hükümet (Kerhen Milliyetçi Cephe Hükümeti), 12.11.1979 - 12.09.1980
-
Prof. Ümit Doğanay cinayeti 20.11.1979
1.12.1979 AP iktidarı ve CHP dönemi hayalkırıklığı yorumları. Direniş dilinin yoğunlaşması.
Cavit Orhan Tütengil cinayeti 7.12.1979
27 Aralık Muhtırası 27.12.1979
1.01.1980 "Sanatçıların büyük ölçekte örgütlenmeleri bir varolmak ya da olmamak sorunudur."
TARİŞ direnişi 22.01.1980
24 Ocak Kararları 24.01.1980
1.02.1980 "Yenmek Zorundayız"
1.02.1980 Sanatçıların barış için ve baskı politikalarına karşı çağrıları
1.03.1980 "Tüm demokratların sanat ve kültür dergisi: Sanat Emeği dergisi sloganı… hayata geçiyor."
1.04.1980 "Kültür Alanının Topluca Savunulması"
Ümit Kaftancıoğlu cinayeti 11.04.1980
Çorum Olayları 27.05.1980
1.06.1980 "Tekelci Sermaye ve Kültür Alanı"
1.07.1980 "TDK grevi"
Nihat Erim cinayeti 19.07.1980
Recai Ünal cinayeti 22.07.1980
Kemal Türkler cinayeti 22.07.1980
1.08.1980 "Barış İçin Kültür Adamlarına Çağrı"
Konya'da İsrail protestosu 6.09.1980
12 Eylül Darbesi 12.09.1980

Ek. 2.

Sanat Emeği Yazarları ve Yazıları

İçerik türü ve renk kodları | İnceleme, Deneme, Bildiri | Söyleşi, Anı, Mektup, Oyun | Resim, Heykel, Desen, Poster | Kitap Tanıtma Yazıları | Şiir | Hikaye | Haberler/ Olaylar Yorumlar | Kaynakçalar

Sayılar Yazarlar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Abasova Elmira										Halk Müziğinden Senfonik Bestelere																					
Afşar İsa					Büyük Besteci Haçaturyan'ın Ardından																										
Akar Kemal																											İşçi sınıfı ve edebiyat				
Akıncıoğlu Niyazi																								Hapishaneye Dair, Yarım Şiir, Selam, Yağmur							
Aksoy Fahri																									Halk sanatı, halk resmi						
Aksoy Mehmet				Batı Berlin'de Bir Gerçekçi Ressam: Hanefi Yeter											Üç Güç																
				2. Mayıs Sergisi Üzerine																											
Aksu Hasım Reşat																					Ah Hürriyet									
Akyürek İbrahim																												İşçi fotoğrafçılar			
Aliyev Arif										Azerbaycan Sinemasının Dünü ve Bu günü																					
Alova Erdal	Gökyüzü Mavi Kaldı		Hazırol Kalbim	130 Yıl sonra Aşık Mesleki'nin Gücü	Ölümden Önce İlk Sözüm	Sürgünden Şiir					Günümüz Şiirinde Ortak Simgecilik Eğilimi	Sürgün Adası Leros			Uzak Olmayan Bir Geleceğin Çocuklarına Bir Cüce Masalı		Dalgalar Tutuklanamaz			Şili'ye Acı Türkü	Vaptsarov'un 70. Doğum Yılına Doğru									
	Her Şeyin Yüreği Vardır		Kuyruklar Alacakaranlıkta																	Yapma Çiçekler Sergisi											
Andreyev V.																							V.I. Lenin Deseni								
Apaydın Talip																	Öykü			Bizim Kuşak						Yılbaşı hindileri					
Aral Cihat																											Desenler				
Aşılıoğlu Bayram																				İşçi Kız, Güllerle Örselenmiş, Rosenbergler, Barış Üstüne, Hayatımızdan Yazıları Seven Ayı											
Aslan Mustafa																															
Aşut Atilla																										Bir Sıra Neferi'nin Anısına						
Ata Mustafa																												Desenler			
Ateş Kemal													Mehmet Bayrak'la Köy Enstitüleri Kitabı Üstüne Bir Konuşma																		
Avcıoğlu Ali																							Bulgar Sinemacılarıyl a Konuşma								
Avedor Rafael																	Yaşanılır Şehirler														
Avrupa İşçi ve Komünist Partileri													Günümüzde Görsel Propaganda																		
Aytmatov Cengiz							Edebiyatın Barışçı Görevi																								
Ayvaz Ülkü													Devrimci Amatör Tiyatromuza Bir Bakış																		
Azar Adnan								Gecede Lorca Dinlemek																							
Azizoğlu M. C.															Gel Gör ki Sıralamışlar Çocukları, Ayrılık Çok Şey Getirdi															
Balamir İ. Hakkı						Nazım'dan Anılar								Sabahattin Ali'nin Anıları																	
Balcıoğlu Şahap																												Orhan Kemal			
Balel Mustafa																					Anacık						Georgi Karaslavov üstüne		Gözyaşı satıcısı		
Baraklı Mehmet								İş Arama Günü					Fabrika Kapısında										Fabrika'da Grev Vardı								
Baran Selçuk																								İncir Moru Çilek Kırmızısı				Bazı eğitim sorunları			
Baykal Fatoş																														ORDU İL ALTIN FINDIK ŞENLİĞİ	
Behramoğlu Ataol	Sosyalist Devrimin Yazarı Maksim Gorki	Vedat Türkali İle Bir Söyleşi	Ritsos'la Bir Görüşmeden İzlenimler	Nazım Hikmet'in İlk Şiirlerinde Biçim Özellikleri ve Serbest Nazma Geçiş				Lucien ya da Bireycilik. Ve Faşizm	Ekim Devrimi Öncesinde Ve Devrim Süreçlerinde Rus Edebiyatı Ve Düşündükleri	Azerbaycan Oyun Yazarlığı Üstüne Notlar		Sovyet Rusya'da Onbeş Gün	«Fuji-Yama» Ya da Sanatın özü Ve İşlevi Üzerine	Şiir ölür mü?	Sürgün				Mustafa Suphi Ve Arkadaşları İçin Bir Destan Denemesi'nden Parçalar	Şiir İnsanlığın Ortak Dilidir				"Düşman" Üstüne Notlar	Ölümünün ellinci yılında Mayakovski'yi düşünürken	Ayvazhacı Ağıdı			Ömer Reis ağıdı	
	Kuşatmada	Ne Anlatır Yunan Şarkıları								Azerbaycan'lı Yazar Anar'la Bir Konuşma				«Sürü» Filmi Üstüne Bir Tartışma												Ferhat ile Şirin Ankara Sanat Tiyatrosunda			"Mustafa Suphi Destanı" ve bazı eleştiriler Üzerine	
														Edebiyat Yaşamım																	
Behzat Ay																														Pablo Neruda, anıları ve düşündürdükleri	
Ben Shaan																		Sacco ile Vanzetti													
Benderoğlu Abdüllatif																					Afrika'da Kırmızı Bir Kasırga, İlk Sevgi									

İçerik türü ve renk kodları	İnceleme, Deneme, Bildiri	Söyleşi, Anı, Mektup, Oyun	Resim, Heykel, Desen, Poster	Kitap Tanıtma Yazıları	Şiir	Hikaye	Haberler/ Olaylar Yorumlar	Kaynakçalar

Sayılar Yazarlar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Bezirci Asım	Maksim Gorki Kaynakçası	Sabahattin Ali'nin Suçu	Voltaire Kaynakçası	Nazım Hikmet'in Ulusal ve Evrensel Değeri İle Çağdaş Türk Edebiyatındaki Yeri	Jean Jacques Rousseau Kaynakçası	Yeni Türk Şiirinde Solun Tarihçesi I	Yeni Türk Şiirinde Solun Tarihçesi		Sertel'in Anıları		Nazım Hikmet ve Çin Kültür Devrimi	Refik Durbaş'ın Şiiri	Refik Durbaş'ın Şiiri	Kapitalist Toplumda Sosyalist Gerçekçilik	İstanbul Barosu'nun "Düşünce Özgürlüğü" Paneli Ve 141-142 Karşısında Yazarlar	«İnsan Manzaraları» Sahnede	Niyazi Akıncıoğlu	Doğalcılık ve Sosyalist Gerçekçilik		Bizde Eleştirmen Var mı, Yok mu?			Nazım Hikmet'in Sahte Dostları	Marksçı Eleştiri						İşçi sınıfı, edebiyat ve halkla bütünleşme
									Geceye Karşı Söylenmiştir																						
Birkiye Atilla								Sosyalizm ve Kültür																				Acıyı da Yeneceğiz			
Bisti P.																							Lenin Ve Kızıl Muhafızlar Deseni									
Blenika											Dokumacılar																				
Blok Aleksandr									Durgun Yıllarda Gelmiş Olanlar Dünyaya																						
Boz Y.																															Yunanistan'da dört barış kitabı
Bozfırat Ayhan																									Kara kuş						
Brecht Bertolt																							Lenin'in Ölüm Yıldönümü İçin Kantat									
Bryusov Valeri									Duvarcı																						
Bullata Kemal																			Ahmed Zaatar Destanı desenleri												
Bulut Abdülkadir	Kemalist Eğitim İlkeleri - Uygulamalar	Gökova'nın Yalazları		Taşlar, Yinelemeler, Parmaklıklar	Bir Akdeniz Çocuğu Olarak, Benim Ülkemde Kızlar		Bugün Canım Sıkılıyor									Alının Sarp Bir Kayalık					Alibeyköy Şiirleri				Yüzünde dolaşan karanlık					
	Yolum Düşünce Anamur'a, Şimdi Cocuklar																														
Cagarov Georgi											Arkadaşıma																				
Çağlar Ali Sevin																		Suçlu													
Çakır Ahmet													Ayak Bacak Fabrikası Üstüne Birkaç Söz																	Sansür kaldırıldı mı?	
Çalışlar Aziz																													Marks-Engels-Lenin (sanat ve edebiyat)			
Cardenal Ernesto																	Saat Sıfır														
Castro Fidel																							Aydınlara Sözcükler								
Çavuş Remzi																					Soru										
Çelenk Halit									Sertel'in Anıları																						
Cemal Zeki															Sevmek																
Cemgil Adnan			Voltaire'i Anarken																												
Ceyhun Demirtaş																											"İşçi sınıfı için edebiyat" ve "İşçi sınıfı edebiyatı" üstüne					
Cıbıroğlu Yıldız																						Nasrettin Hoca Yarışması ve Türkiye'de Çizgi Film									Nasrettin Hoca fıkralarında yabancılaştırma motifi
Cılızoğlu Seçkin																												Sermaye tiyatrosu			
Çiftçioğlu Özden				Faşizmin Yalanları																											
Çoker Canan (Beykal)									Ekim Devrimi Sanatı			Naziler Dönemi ve Sanat													Resim Sanatımız ve Tekelci				Menkul değer olarak resim sanatı			
Çolakoğlu Rıza																					Bir Çoban Türküsü, Güvercin, Ben ölecek İnsan Değilim										
Çolakoğlu Yaşar							Çırak Aranıyor																								
Coşkun Atilla			Sanat Emekçilerinin Sosyal Güvenceleri İçin Savaşım Sürüyor																												
Cunhal Alvaro						Desenler																									
Dağlarca Fazıl Hüsnü													İpekçi'nin Düşündürdüğü	İran'a Kaside							Suluoya Anıtı							Kuzeyi dinlemek			
Dağyeli Semih			Sürgün Meyveye Durdu																												
Demirağ Fikret															Yurdumun Göğündeki Vınıltılı Antenler																
Demiraslan İlhan																					Denizi Çizmek			Devrim Adına Şiir						

İçerik türü ve renk kodları	İnceleme, Deneme, Bildiri	Söyleşi, Anı, Mektup, Oyun	Resim, Heykel, Desen, Poster	Kitap Tanıtma Yazıları	Şiir	Hikaye	Haberler/ Olaylar Yorumlar	Kaynakçalar

Sayılar Yazarlar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Demirel Füsun																											İranlı heykeltıraş Rıza Olya Sanat Emeği Okurlarına Sesleniyor					
Demirtaş Metin			Yol İzlenimleri, Anneme																			Faşizm Pusuda			Struga şiir akşamları izlenimleri						
			Ceyhun Atuf Kansu İçin																												
Derman Hakan																														YEDİNCİ ULUSLARARASI NASREDDİN HOCA ŞENLİĞİ	Turhan Selçuk'la Abdülcanbaz üstüne bir söyleşi
Derviş Mahmud																			Ahmed Zaatar Destanı												
DETÇA																	Tiyatroda Yerinden Özyönetimi Neden İstiyoruz														
Diederich Reiner																															Barış afişleri
Dinamo Haşan İzzettin		Sabahattin Ali	12 Mart Şiirleri'nden	1 Mayıs İçin Bir Şarkı		İdil			Sovyet Edebiyatından Nasıl Etkilendim				Güz Müziği		Kitap Tanıtma Yazılarını Üstüne Bir Açıklama, Doruktaki Öfke	Şiirin Yeni Rüzgarı				Simonov'un Ölümü			Halk, Sosyalizm, Kültür Ve Edebiyat	Fahri Erdinç'in Romanları		YAŞAMI YENİDEN KURMAK (Oktay Akbal'ın denemeleri)		Iğnıp, Bir Küçük Burjuvanın Gençlik Yılları			
Dino Abidin																														Desen, Hoca'nın ok atışı	
Dorsay Atilla																						Yılın Filmleri, Sansür ve Sinemamızın Sorunları				Sinema ve politika					
																										Berlin 1980: «Geri Kalmış» Denen Ülkelerin Sine malarına İnancı Tazeleyen ve Doğrulayan Bir Ulus lararası Şölen...					
Durbaş Refik																Simitçi Çocuğun Türküsü, Çiklet Satan Çocuğun Türküsü, Defter Satan Çocuğun Türküsü														
Ebulhasan Ali Ekber										Öt Bülbül Öt																				
Ekal Nuri																											Garipler dönemeçte kaldı				
Elia Kazan										Belgeler, Bilgiler																				
Ener Güner																								BİB: Bratislava Biennali							
Erbil Nesrin																					Baştan										
Erdinç Fahri																										Demedi demeyin sonra					
Erdoğan Ergün																														Bilimsel sosyalizm öğretisine dayalı anlatımın bazı özellikleri üzerine	
Eren Hakan																													Türkiye'yi sarsan iki uzun gün		
Erenus Bilgesu																									Sinema-edebiyat ilişkileri						
Erenus Müştak													Duyuru, Yanına Açan Gül																		
Ergöktaş Faruk								Gül Kanı																							
Ergönültaş Engin											Çok Satışlı Mizah Dergileri Üstüne	Sululuk Üstüne			Orhan Gencebay'dan Ferdi Tayfur'a «Minübüs Müziği»					Yapma Çiçekler Sergisi										
Erhan Ahmet			Çocukluktan Beri, Uzaktır Güneyin Şarkıları Şimdi			Çukurova'dan			Yıldızlar Oynaşırken Perdeleri Örtmek, Alacakaranlık Yok Artık, Bugün Oturdum Ölümü Düşündüm				İzlenimler Ve Şiirler; Acılı Çağların Çocukları, Akşam Karanlığında Şiir																		
Ertem Özgül																							Geçtiğimiz Yılın Sanat Olayları								
Federenko Nikola																	Boğazın Renkleri														
Ferhad Hüseyin								Üçüncü Vardiyada Kalbim, Kürt Çiçekleri								Nazım Hikmet Üstüne Yanlış Bir Yorum Ve Bertolt Brecht-Nazım Hikmet İlişkisi														
Fiş Radiy																												Sonsuza kadar sürecek bir diyalog			
Fişekçi Turgay	Dünya Komünist Hareketi		Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü	Frunze'nin Türkiye Anıları	Değişim İnsanı, Karda Işıltılar		Sovyet Edebiyatı		Günler	Beyaz Gemi Üstüne Düşünceler				Kırlangıcın Kanat Vuruşu			Dipten Gelen Dalga		Anadolu'da Bir Sanatçı-Köte Buluşması: Hacıbektaş Şenliği		Mektup, Yakınlık, İnsan Üstüne Sorular-Yanıtlar					Bir solukluk şiir	Saat Onüçte Sayın Generalim			Çamaşırcı Emine teyze	
																	Yaşadığımız Çağ, Bir Sabah Şarkısı										Halkalı Köle				

İçerik türü ve renk kodları	İnceleme, Deneme, Bildiri	Söyleşi, Anı, Mektup, Oyun	Resim, Heykel, Desen, Poster	Kitap Tanıtma Yazıları	Şiir	Hikaye	Haberler/ Olaylar Yorumlar	Kaynakçalar

Sayılar Yazarlar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Fjodorov Aleksandr																										Ernst Busch'un 80. Doğum Yılı					
Foda Ali															Filistin Şarabı -Kısa Oyun-																
Funev İvan							Heykeller																								
G.K.												Üç Film Birden																			
Gökçe Enver																								Hastir Lan							
Gökçe M. Sadık								Bizim Orda																							
Gorki Maksim	Sosyalist Gerçekçilik Üzerine																														
Goya																				Savaş Üstüne											
Grekos Kostas															Kardeşim Haşan																
Güler Mehmet																															Halay
Gümrükçü Metin																	Dünyada Ve Türkiye'de Gençlik Peyami Safa Konusunda														
Günyol Vedat																												Sıcak İnsan Sait Faik			
H. Erdem					Dağlar Tanıktır																										
Hançev Vesselin											En İyi Öğrenci																				
Hasan Varol								Sevgilime																							
Haydar Hüseyin																										Kanlı ışıltı					
Hazri Nebi										Güller... Tufanlar																					
Heartfield John								Fotomontajlar																							
Hikmet Nazım	Maksim Gorki Şehir Tiyatrosunda, Müsterih ölen Gorki, Gorki Yaşıyor	Sabahattin Ali'ye Bir Mektup		Dostluk					Meyerhold Üstüne Anılar		İleri					Demirci						Kağnı									
																Nazım Hikmet'in İki Mektubu															
Hüseyin Hasan																						Halkbilimi Ürünlerinin Çağdaş Sanatta Kullanılması ve Ulusal Kültür Sorunu					Bizde çocuk yazını ve uluslararası çocuk yılı					
İbrahimov Mirza										Halk Ve Edebiyat																					
İlal Ersan																						TRT'de Denetim Ve Yayın Esasları									
İnce Özdemir																Bir Şiir Nasıl Başlar				Korku Ne?											
İncirci Tahsin						Demokratik Halk Türkülerinden İşçi Şarkılarına					Nazım Hikmet'in Yapıtlarını Müzikleendirme Sorunu																					
Isaev Mladen											Atalarım																				
İyiler Orhan					Antik Çağın İlk Büyük Diyalektik Gerçekçisi Aiskhulos																												
Kadir A.	Angolalı Çocuklar Filistinli Çocuklar			Nazım'ı Gördüm																Konstantin Simonov İçin Dile Bizden Çocuk Ne Dilersen						HASTALIGIN OTUZUNCU GÜNÜ			Sizi düşünüyorum hapishanedekiler			
Kalkan Dora																															İşçi göçü ve ruh sağlığı bozuklukları
Kanakis Antis															Ölümsüz Bir El Sıkış																
Karaganov A.															Kitle Kültürü Ve Ticari Sinema																
Karagazov Vasil											Yoksulların Katliamı																				
Karamustafa Gülsüm																														Resim	
Karaslavov Georgi																											Öğretmen				
Kardeş Cano				İki Sözlük						Ajan007 Patron Değiştiriyor																					
Kasım Hayrullah																					Filistin Şehitlerine										
kaya yücel																														Stefan	
Kgusitsile Keorapetse								Güney Afrika'da Kurtuluş Hareketleri Ve Kültür																							
Kıyafet Hasan																												Kerimin oğlu			
Kleanthus Kostas															Kardeşim Osman																
Koca Fikret											Oğluma Ninni																				

İçerik türü ve renk kodları	İnceleme, Deneme, Bildiri	Söyleşi, Anı, Mektup, Oyun	Resim, Heykel, Desen, Poster	Kitap Tanıtma Yazıları	Şiir	Hikaye	Haberler/ Olaylar Yorumlar	Kaynakçalar

Sayılar Yazarlar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Kocagöz Samim									Sovyet Edebiyatı Konulu Soruşturma ya Yanıt																						
Kökden Uğur																					Tolstoy'dan Simonov'a «Savaş Ve Barış» Romanları			Kağıtta Demokrasi Ya Da Kağıttan Demokrasi					"Silahları yandırın"				
Kollwitz Kate		Desenler																													
Kongar Emre																										Oyun Nasıl Oynanmalı					
Kösen Salih																			Raşitizm mi, Goşitizm mi?												
Kozlev Hristo										İnkilap Adası																					
Kuloğlu Haşan		SBKP Deneyimi ve Devrimci Teori																													
Kurçenli Yusuf																													TRT'Ye Karşı Demokratik Platform		
Kyriakou Eleni															İstanbul'da Kana Bulanmış Bir Mayıs 1977																
Lecercle J. L.					Jean - Jacques Rousseau ve Devrim																										
Livaneli Zülfü																		İran													
Makal Mahmut			38. Kuruluş Yıldönümünde Köy Enstitüleri																								Kırkıncı 17 Nisan				
Makal Oğuz					Bir Sanat Emekçisinin Ölümü Üzerine																									Türkiyeli sanat emekçileri Yunanistan'da Barış Şenliğinde ve Yannis Ritsos'un evinde		
Mayakovski Vladimir									Kırmızı Kasketli Kadet																Proleter şairlere mesaj; Mayakovski'nin ölümünden sonra bulunan şiirler						
Mene Aşık															Memleketim																
Mercan Hasan																										Mustafa Suphi Destanı'yla Başbaşayken						
Miraç Yaşar				Nazim İle Türkü		Kağıthane Deresi, Güneşli Dünya, Gızlavet Grevi							Ali İhsan'ın Yüzü, Grev Ateşi, Zindanda Yatan Arkadaş, Unutma Beni, Ateşçiler Türküsü	«Sürü» Filmi Üstüne Bir Tartışma				Taşkızak	Barış Türküsü		Güzelişin Evrimi			1979'un Şiir Yapıtları Üstüne Genel Bir Değerlendirme							
																			Eski Şiirler, Yeni Türküler												
Mutlu Erol																			Televizyoncunun Yabancılaşması												
Naip Esat																					Dicle										
Nefes Abdullah												Sürgün		Denizin de Rengi Değişir																	
Neruda Pablo						Dilerim Uyansın Oduncu, Telörgülere Od											Saf Olmayan Bir Şiire Doğru														
Nevres Selah																					Çiçek İle Kelebek										
Nezir Seyit																									Sovyet sergisinden alıntılar						
Nutku özdemir																						Brecht Ve Müzik									
Oğuz Ertuğrul																	Komitacı														
Oktay Ahmet																													Tiyatrodan şiire: Kimi ideolojik sorunlar	İşçi sınıfı ve yazın tartışmaları dolayında	
Olya Rıza					Hisrov Ruzbe Heykeli																										
Önder Perihan																					Günışığı Ve Yağmur								Çağdaş çokseslî müziğimiz ve Türk bestecilerinin eğitimi üstüne		
Öngören Mahmut T.																									TRT'de Sansür						
Oral Tan								Demokratikleşme Ve Çizi Mizah															Ferhat						Hoca'nın sazçalışı	
Örs İbrahim																													Resimler		
Övünç Tarık														Sağcı Yorumlara Karşı Dede Korkut Kitabı Ve Göçebe Feodalizmi Gerçeği																
Özcan Celal																						Poster Anam									
Özdamar Semra					Taşkent Film Festivalinden İzlenimler ve Kübalı Yönetmen Rigoberto Lopez Pego İle Bir Konuşma																												
Özdemir Muzaffer				Onüç Yaş Arkadaşım, Şu Bayrağı Çekenler				Kaçmak Yok			Kokladığım, Makinalar, Birleşen Sesimiz									Beni Uyaran Çağıltı, Atölyede Söylenmiştir						Yürüdü Gözlerim Proleterya, Günü Bayram Edelim						

İçerik türü ve renk kodları	İnceleme, Deneme, Bildiri	Söyleşi, Anı, Mektup, Oyun	Resim, Heykel, Desen, Poster	Kitap Tanıtma Yazıları	Şiir	Hikaye	Haberler/ Olaylar Yorumlar	Kaynakçalar

Sayılar Yazarlar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Özdemirci İlhan								Küçük Karaçi Kızı, Yağmur Gibi Güller																							
Özel Bölüm		1 Mayıs'a Hazırlanırken																													
Özer Adnan																		Şiir Kuşu, Una Canzon, Kukla, Ağla Ağla Karanfil, Cam Buğusunun Türküsü, Savaşgının Tolgasındaki Kuş, 34 Heykeli Meydana Ağıt					Köy Kahvesi	Yarın Bizimdir Yoldaşlar	Karda Işıltılar	Trakya efsaneleri	Boyun eğmeyen ülke			Nar, Karda Işıltılar, Akdeniz Lirikleri, Savaşların Gözyaşları	«Ölümsüz İncir Kuşu»
Özer Kemal																							Vaptsarov'a Saygı Duruşu					16 Haziran Kavşağı			
Özgül Levent																					Militan Sinemanın Devrimci İşlevi Üstüne										
Öztürk Asım																															Son çalışmaları üstüne Samim Kocagöz'le bir söyleşi
Özyalçıner Adnan																Sait Faik'in Hikayelerinde Toplumsal Öz															
Özyürekli Timuçin								Bir Eski Albümün Kasabaya Dair Fotoğraflarında n													İnançlar Adına Sarsmakta Seni Suların Çağıltısı										
Peonidu Elia							Batı Berlin'de Atom Santrali'ne Karşı Duvar Resimleri	Ölüm Yıldönümünde Johannes Becher		Barıştan Yana Aydınlar Uluslararası Konferansında Türkiye Barış Derneği Üyesi Ali Taygun'un Konuşması	Neşa Yaşın'ın Şiirleri HARAVĞİ'de				Gel Gidelim Naime																
Pirhaşan Barış	La Esmeralda	Dido Sotiriu İle Bir Konuşma	Nazım Hikmet ve Yannis Ritsos'la «Sınırsız Şiir» Konusunda Bir Söyleşi		İranlı Heykelci Rıza Olya İle Bir Konuşma		Bulgaristan'da Sosyalist Kültürün Örgütlenmesi Üzerine Simon Wagenstein ve Svetana Manieva İle Bir Söyleşi	AST Yönetmeni Rutkay Aziz'le Devrimci Özel Tiyatroların Sorunları Üstüne Bir Söyleşi		Maria Dimitriadis Sümeyra Çakır Bilgesu Erenus Politik Şarkı Üstüne Konuşuyorlar	Oktay Arayıcı ile Bir Konuşma	Ruhi Su ile «Semahlar» Üstüne Bir Söyleşi				Trabzonlu Delikanlı									Bir mektuptan bölümler		Ölümsüz				
							Nicholas Guillen'le Bir Karşılaşma	TYS 2. Başkanı Şükran Kurdakul'la Bir Konuşma			İsmail Suphi'nin Mektubu	Zülfü Livaneli ile «Nazım Türküsü» Üstüne Bir Söyleşi																			
												Demokratik Alman Cumhuriyeti Kültür Birliği Başkanı Dr. Gerhart Mertnik ile Bir Söyleşi																				
Rejibeyli Nigar										Nazım Hikmet'e Ağıt																					
Resim				Amerikan Duvar Resimleri																											
Ritsos Yannis		Barış																													
Rıza Resul										Ben De İhtiyar Olsa Toprak																					
Rüstem Süleyman																															
Şahan Yakup								Ruhi Su'ya Nereden Bakmalı																							
Sanat Emeği													Yeni Bir Yıla Başlarken	Vietnam'dan Elinizi Çekin	III. Balkan Film Festivali Ve Yunanistanlı Yönetmen Angelopulos'la Bir Söyleşi	«Hoca»	Filistinli Ressam Michel Najjar ile Bir Söyleşi	1979 Yunus Nadi Ödülünü Kazanan İsmail Uyaroğlu İle Bir Söyleşi	Ömer Faruk Toprak öldü	Mipaş Duvar Resimleri Üstüne Orhan Taylan İle Bir Söyleşi	Dayanışma Zorunluğu	TRT - Denetim - Demokratikleşme	Ferhat İle Şirin Olayı	Yenmek Zorundayız	Rushi Su ve "Çocuklar Göçler Balıklar"	Bilgesu Erenus'la son oyunu «Kaside» Üstüne Bir Söyleşi	Devlet, Mozart, Opera üstüne Ali Taygun'la bir söyleşi	Tekelci sermaye kültür alanına elkoyuyor	Türk Dil Kurumu üstüne genel bir değerlendirme	Sovyet Türkolog VE YAZARI Radi Fiş Ülkemizi Ziyaret Etti	Lübnanlı şair Muhammed Nurettin ile bir söyleşi
													IV. Genel Kurul Öncesinde Türkiye Yazarlar Sendikası	Yüksel Arslan'la Kapital Resimlemeleri Üstüne Bir Söyleşi				Nazım Hikmet'in Rusça'ya Çevirmenlerinden Muza Pavlova ile Bir Konuşma		Faşizme Karşı Vargücümüzle	Sansüre Ve Yasaklamalara Karşı	Türkolog İbrahim Tatarlı İle Bir Söyleşi	Nikola Vaptsarov'un Eşi Boyka Vaptsarova İle Bir Söyleşi	Bir Şiir Ustası öldü		"Barış ve Gurbet Türküleri" Üzerine Tahsin İncirci İle Söyleşi			GSD genel başkanı Isa Çelik ile bir söyleşi	Duvar Resimleri üstüne Yusuf Taktak'la bir söyleşi		
																				Hacıbektaş Belediye Başkanı Nafiz Ünlüyurt İle Bir Söyleşi	Yunanistanlı Şarkıcı Maria Faranturi İle Söyleşi	Irakli Türkmen Şair Rıza Çolakoğlu İle Bir Söyleşi		Bir Aşk Masalı'nın Düşündürdükleri		Şanar Yurdatapan'la Eurovision Üstüne Bir Söyleşi						
																				Süleyman Üstün İle Sendikalarda Sanat Çalışmaları Üstüne Söyleşi	Maden-İş Amatör Tiyatrosu İle Söyleşi	Kurdu Öldürmek İçin		Arif Melikov İle Bir Söyleşi		Dostlar Tiyatrosu Brecht'in "Kafkas Tebeşir Dairesi"ni Sergiliyor						
																							Küba Ulusal Yazar Ve Sanatçılar Birliği Başkan Yardımcısı Angel Augier İle Bir Söyleşi										
																							«Adak» Filmi Üstüne Atıf Yılmaz'la Bir Söyleşi										
Sarıkahya Kasım																					Irak Türkmen Edebiyatına Toplu Bir Bakış						Faşizme Karşı Vargücümüzle				
Say Halil																											Bir mevsim daha				
Sezer Sennur			Sesimi Arıyorum																	Milev'in Gözleri											
Shamout İsmail																			Yaşasın Filistin												
Siqueros David Alfaro			Desenler, Duvar Resimleri																												
Smirnenski Hristo											Kömür Madencisi																				

İçerik türü ve renk kodları	İnceleme, Deneme, Bildiri	Söyleşi, Anı, Mektup, Oyun	Resim, Heykel, Desen, Poster	Kitap Tanıtma Yazıları	Şiir	Hikaye	Haberler/ Olaylar Yorumlar	Kaynakçalar

Sayılar Yazarlar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Sofas Petros															Küçük Tanrı																
Sökmen Erhan					Kopo									«Sürü» Filmi Üstüne Bir Tartışma																		
					Yavuz Özkan'ın «Maden» Filmi Üzerine									Sinemaya Gitmek İstiyoruz! İzin Verir misiniz Sayın Vali?.																		
Starostov Lel N.			İkinci Yeni Olayı													Nurullah Ataç İle Asım Bezirci															
Strugalla Clements																														İran devrimci afişleri	
Su Ruhi		Türkülerle Korkular	İnsan ve Emek											(Şiir)	Irmak			Bulgaristan Alan Mak Politik Şarkılar Festivalinin Düşündürdükleri													
Sülker Kemal																							Nazım Hikmet'i Kağnı Şiirine Götüren Anlayış		Nazım Hikmet'le İlgili Bazı Yanlış Bilgiler						
Suphi İsmail											Yürümek, Uludağ'a Kar Yağıyor, Ağıt																			
Taktak Yusuf																Nazım Hikmet Deseni						İkinci İstanbul Sanat Bayramı								
Taliotis Neofitis															Neşe Yaşın'a Karşılıklar															
Tamer Ülkü														«Narlı-Antep» Şiirinden İhtiyar																
Tangör Ataman									Davranışlarımızın Kökeni	Reich'ın Cinsellik Anlayışı Ve Gerçek		Televizyon Reklamlarının İnsan Davranışları Üstüne Etkileri	«Yüzyüze», Bergman ve Freud			Televizyon Ve Çocuk	«Bir Düğün Gecesi» Ve Küçük Burjuva nın Ruhsal Açmazı					Pavlov: öğretisi Ve Evrenselliği								
Tanilli Server					Direneceksin, Bekleyiş			Mutlaka Bir gün				Otobiyografi, Mesaj, Yanesa Geliyor Yarın, Stoke Mandeville Hastahanesinin önünde, Birinci Mektup, İkinci Mektup, Bir Hüzün Ki.., Benim Güzel Sandalyem												Oğlumu Bekliyorum, Bu Beyaz Gecede, Leningradlı Delikanlılar, Dosvidanya, İnan Natalya, İki Adım Daha								
Tassos Anastasios										Tahta Oymalar																				
Tatlin Vladimir									3. Enternasyonal Anıt Projesi																					
Tavır Dergisi																														Tavır Dergisi İstanbul Festivali İle İlgili Bir Bildiri Yayınladı	
Taygun Ali	Nazım Hikmet: Türkiye'de Sosyalist Gerçekçi Tiyatronun Kökü	Nazım Hikmet: Türkiye'de Sosyalist Gerçekçi Tiyatronun Kökü	Sanatın Ekonomi Politikteki Yeri Üstü ne Düşünceler	ME-Tİ	Masalın Aslı											1979 Balkan Ülkeleri Yazar Örgütleri Toplantısı İstanbul'da Yapıldı	Sermayenin Destanı	İstanbul Festivalini Ne Yapmalı	Sendikalar Ve Kültür	İdeoloji Çalışmaları İçin Bir Model: Sanat Emeği						Don Giovanni altın çağın bencil kahramanı		Demokratlar TRT'yle uğraşmalı		Barışsever Kültür emekçileri bir araya geliyor	
Taylan Orhan	Türkiye'de Nazi Heykelciliği			Orhan Kemal		İktidarın Kültür Politikası ve Festivallerin Acıklı sonu					M. Suphi deseni			Sabahattin Ali deseni	Sanat Ve Kültür Emekçileri Barış İçin						Sinemada Şiire Doğru—Varna—79									
	Maksim Gorki			Amerika'da Başkaldıran Duvar Resmi							Küba Afişleri ve Afişçilikte Militan Tavır																				
Telli Ozan	Komüncüler			Göçmen İşçiler	Balıkçılar	Selma'ya Güzellemeler, Emir Kulu				Zenci Türküsü				Zonguldak Zonklamaya Başlıyor Yeniden				Bin Babalı Bebe			Güney Geceleri									
Tİ-SAN																Türkiye Tiyatrosunun Bugünü														
TİM																	Pablo Neruda Deseni													
Timuçin Afşar																												Sait Faik için			
Tınmaz R.																			Dil Politikası											
Tokarev L.																													Salvador Dali ya da "Avida Dollars"		
Toprak Ömer Faruk																			Cezayir, Ateşe Dönük												
Treder, Hans-Jurgen																		Einstein: Büyük Bilim Adamı ve Hümanist													
Tulunoğlu Atai															Doktorum																
Tuncer Sabahattin																									Hayatın heykelde yaşayan destanı ve Mehmet Aksoy							
Tuncer Yelda	Gözbağı																														
Türkali Vedat		Nazım Hikmet ve Sanatı												«Sürü» Filmi Üstüne Bir Tartışma											Silahsızlanma İçin Eğitimde Kitle İletişimi						
		Sanatta "Güzel"																													
		İşte Özgürlük, Yedinci Yıl, Cezaevinde Barış Türküsü, Karar, İstanbul, 1951-1954'den Notlar, Hücreye Mektup																													

İçerik türü ve renk kodları	İnceleme, Deneme, Bildiri	Söyleşi, Anı, Mektup, Oyun	Resim, Heykel, Desen, Poster	Kitap Tanıtma Yazıları	Şiir	Hikaye	Haberler/ Olaylar Yorumlar	Kaynakçalar

Sayılar Yazarlar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
TYS																							Türkiye Yazarlar Sendikası'nın Bildirisi								Kemal Türkler'in Öldürülmesi Üstüne Türkiye Yazarlar Sendikası Başkanlık Divanı'nın Açıklaması	
TYS, YAY-DER, YAY-KO																										Türkiye Yazarlar Sendikası (TYS) Yayıncılar Derneği (YAY-DER) Ve Yayıncılar Kooperatifi (YAY-KO) Ortak Bildirisi						
Ündeğer Sema																														Yedinci Uluslararası Akşehir Nasreddin Hoca Şenliğinde Sovyet Mizah Tarihçisi Dimitri Nikolaef İle Bir Konuşma	
Ural Yalvaç					Dokumacı Kız a Türkü, Merhaba İçerişumra Evleri Merhaba Bizim Sokak																										
Üyaroğlu Ismail	Yeni Başlayanlar İçin Marks	Politik Çocuk Kitabı							Koku		Mustafa Suphi'yle Birlikte					Sevinç, Çocuklar, Evler, Şimdiki Çocuklar Harika Değil							Behçet Necatigil İçin							Türkler Yaşatılacak	
Üysal Ahmet																					Seni de Uzattık Toprağa									
Vahapzade Bahtiyar										İki Kör, Çok da																				
Vaptsarov Nikolay											Aşk Türküsü									Bir Fabrika Kuracağız, Tanrı										
Vardal Suat												Katlanmaya Değer Şeyleri Yakalamak, Yaşayan Van Gogh, Bir Ermeni Ezgisinin Duyurdukları, Yaşam ve Özlemlerimiz								Dışarısının Soğukluğunu Duymalıyım İçimde, En Son Günün Şiirine Övgü, Insanların Yüzündeki Çocukça Parıltıya								Söyleriz	
Vekilov Vagif										Diyojen Çırağları, Son Gecedir Bugün Yine																				
Volodina Maria																										Şarkıcı ve Antifaşist Ernst Busch					
Voznesenski Andrey																		Lorca'yı Seviyorum													
Yağız Süleyman		«Yeni Yazım Kılavuzu»ından «İslâhiye»ye Kısa Bir Bakış																													
Yaran Azer																Kuşları öldürmeyeceğim															
Yaşın Mehmet															Şiirimiz Emperyalizmin Bir Silahıydı								"Portakal Çiçeklerinin Şarkısı"ndan									
Yaşın Neşe							«Sümbül'le Nergis»ten, Ölücükler, Yıldızların öpücükleri, Güneşgi Onun Saçlarıydı								Şiirimiz Emperyalizmin Bir Silahıydı	Göçmencikler, Kavga Onu Kucakladı														
Yavuz Hilmi																									Mustafa Suphi Üzerine Şiirler						
Yazıcı Vedat																											En son çıkan şarkılar				
Yemenicioğlu Özdemir																															Resim
Yesenin Serqey									Yirmialtılar Baladı																						
Yıldırım Nazım		Kan Konuşmaz	Sabahattin Ali			Anaların Hakkı							Partizan, Göçmenler																	Bozguncu	
Yıldız Bekir	Tohum Çiçek Açmcaya Kadar																														
Yılmaz Duran											Göç Üstü Ölü																				
Yüce Ali																Talim Düdükleri		Memedin Babası, Benim Babam													
Yücel Adnan																	Sen ki Anlarsın					Çürük Kapı									
Yücel Can			Altan Yalçın'a	Kovan																					Patlayan Tanker						
Yücel Hakkı															Onuncu Şiir, Dokuzuncu Şiir																
Yüksel Arslan														Yüksel Arslan'ın Kapital Resimlemelerinden Örnekler																	
Yüksel Ethem								Lied													Geceleyin Yürünen Yolun Şiiri										
Yurttaş Hüseyin																											Sanayi Çarşısı'ndan				
Zabunyan Işıl	İranlı Yazarlar Demokratik Savaşımda	Türkiye Kültür Emekçileri Atina Barış Konferansında	Tahran Modern Sanat Müzesi, Malevitch Sergisi	Sinema Emekçilerinin Savaşımı Sürüyor																											
Zis Avner																				Marksçı-Lennici Estetiğin Konusu										

Ek. 3. **Sanat Emeği Kapakları**

