ismail tunalı

MARKSİST ESTETİK



Dizgi - Sıralar Matbaası
Baskı - Altın Kitaplar Matbaası

Prof. Dr. İSMAİL TUNALI

MARKSIST ESTETIK

Eşim BEHİRE TUNALI'ya
bana bir yaşam boyu verdiği sevgi ve huzur için.

ÖNSÖZ

Son yıllarda, dünyada olduğu gibi ülkemizde de marxizm en çok tutulan, uğrunda kavga verilen bir felsefe. Her gün bu konuda sahife sahife yazılar yazılıyor, dizi dizi kitaplar yayınlanıyor. Avrupa üniversitelerinde duvarları bezeyen Marx'ın özdeyişleri, ülkemizde de yapı duvarlarına aynen yansıyor.

Ama, marxizm yalnız belli bazı sosyo-ekonomik kavramları egemen kılmak için ortaya konan bir düşünce sistemi, bir eylem midir? Marxizm'i böyle anlamak, onu çok yüzeysel olarak anlamak olurdu. Derinlemesine bakıldığında, bu genel görünüm içinde eksik olan ve eksikliği açık olarak duyulan bir değer var. Bu değer, **insanlıktır, hümanizma**'dır. Marxizm, insansal bir kültür temeline dayanır. Marxizm'in arkasında insanlığın binlerce yıllık kültür ve düşünce geleneği var; bir Platon, bir Aristoteles, bir Kant ve bir Hegel var. Bundan ötürü, bir Lenin'in başucundan ayırmadığı felsefe kitabı Aristoteles'in 'Metafizik'i, en çok okuduğu ozanlar Goethe ve Heine, en çok severek dinlediği müzik Beethoven müziği olur.

İşte, bu çalışmamızda marxizm'in bu temel niteliklerini marxist estetik alanında saptamak istedik. Bunu da bir yandan, marxist estetik'in bilgi-insan temelleri ile onun toplum-insan temellerini, öte yandan sanat yapıtının bireysel varlığında estetik'in yine insana dayalı ana ilkelerini ele almakla göstermeyi denedik. Bütün bunlarla da (tıpkı genel marxizm'de olduğu gibi) marxist estetik'in **insansal** (hümanist) bir felsefe, bir düşünce sistemi olduğunu göstermeyi amaçladık.

Bunu yaparken de, çıkış noktamız, insan değeri, insan saygınlığı olmadan hiç bir düşüncenin yaşama olanağı bulamıyacağı düşüncesidir. Bu çıkış noktasını daha genişleterek toplumlara da aktarabiliriz. Özellikle yaşadığımız günler içinde, belki en çok gereksinme duyduğumuz düşünce «insanlık» düşüncesidir.

«İnsan, insan için kutsaldır» (**homo homini res sacra**) diyordu ihtiyar Seneca. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, Hobbes'un, «İnsan, insana karşı kurttur» (**homo homini lupus**) sözünü de çok gerilerde bırakti artık. Bu, toplumumuzu nerelere kadar götürecek, hangi bilinmezlere kimbilir? Ama, biraz iyimserlik kalmışsa içimizde, biricik kurtarıcıyı yine içimizde, insan sevgisinde, insana karşı saygıda bulacağız.

İSMAİL TUNALI

İstanbul, 2 Kasım 1976

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
GİRİŞ	11
BİRİNCİ BÖLÜM	
Bir bilgi problemi olarak sanat	37
1. Estetik gerçekliğin belirlenmesi	41
2. Sanat bilgisinin nitelikleri	51
3. Sanat bilgisi dünyaya egemen olmada bir güçtür	76
4. Estetik obje ve estetik süje	86
5. İnsan ve sanat	97
İKİNCİ BÖLÜM	
Bir toplumsal problem olarak sanat	103
1. Birey, toplum ve kültür	110
2. Toplum ve toplumsal gelişme	116
3. Üretim ve tüketim	119

Sayfa

4. İnsan, iş ve eylem 123
5. Kapitalist toplum ve sanat 136
6. Geç-burjuva sanatı 145
7. Yabancılaşma ve sanat 152
8. Sosyalist hümanizm 166
9. Toplumcu gerçekçilik (sosyalist realizm) ... 170

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Bir ontolojik problem olarak sanat 193

1. Sanat yapıtının kategorileri 197
2. Sanat yapıtının düzeni 230
3. Sanat yapıtının toplumsal-sınıfsal niteliği ... 240
4. Sanat yapıtı ve estetik beğeni 245

Ad'lar ve Kavram dizini 255

GİRİŞ

1.

Marxizm nedir? Marxizm tümel, kuşatıcı bir felsefedir, bir felsefe sistemidir. Bu felsefe, bir yanıyla bu gün Batıda felsefe denince anlaşılan, felsefe problemleri alanını inceleyen, bilgi teorisi, ontoloji ve bilimler felsefesi gibi disiplinleri içine alan **dialektik materyalizm**'e, öbür yanıyla da bir tarih felsefesi, bir toplum felsefesi demek olan **tarihsel materyalizm**'e dayanır. Marxist felsefe, tümel niteliğini bu iki kökenden alır. Bu tümel anlamında, bir marxist bilgi teorisinden, bir marxist varlık anlayışından, bir marxist bilim anlayışından, bir marxist ethik ve estetik'ten söz açılabileceği gibi, yine bir marxist tarih anlayışından, toplum ve hukuk anlayışından, bir marxist ekonomiden ve yaşam anlayışından söz açılabilir.

Marxist teori, bu düşünce çerçevesi içinde, geçen yüzyıla ve geçen yüzyılda yaşamış iki Alman düşünürüne geri gider; Karl Marx'a (1818 - 1883) ve Friedrich Engels'e (1820 - 1895). Kaynağını ve ana felsefe içeriğini bu iki düşünürde bulan marxizm, yüzyılımızın ilk çeyreği içinde Vladimir Ilic Lenin'in (1870 - 1924) katkılarıyla bir toplumun temel ve resmi felsefesi olur. Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra da belirli bir dünya parçası üzerinde yaşıyan büyük insan toplumlarına temel düşünme, görme ve hatta duyma kategorilerini veren, resmi ve ortodox karakterli büyük bir felsefe olarak egemenlik kazanır. Düşünme tarihine baktığımızda, hiç bir felsefenin böyle yığınlarca sürekli olarak benimsenmiş olduğunu görmüyoruz. Oysa bu gün, Avrupa ortalarından Asyanın Pasifik kıyılarına kadar olan topraklarda yaşıyan çeşitli ulusların, istiyerek ya da istemiyerek kabul ettikleri bir tek resmi felsefesi vardır: marxizm. Bütün bu ülkelerde yaşıyan milyonlarca insanın belirli düşünme kategorileri vardır: marxist ilkeler. Bütün bu insanların toplum ve tarih, insan ve yaşam görüşlerini belirleyen belli değerler vardır: marxist kavramlar ve marxist kurallar...

Marxizm, bütün bu nitelik ve özellikleri ile günümüzün en yaygın bir felsefesidir. Bu felsefeyi beğensek de beğenmesek de, onu benimsesek de benimsemesek de, çağının ide'lerini ve değerlerini bilmek gereğinde olan bir aydının onu bilmesi beklenir.

İmdi marxist felsefeye eğildiğimiz zaman, onu bazı temel kavramların oluşturduğunu görürüz. Bu kavramlar nelerdir? Bu Giriş çerçevesi içinde marxist estetik'e' bir hazırlık olmak üzere bu kavramlara değinmek istiyoruz.

I) Dialektik

Marxist felsefe, bir dialektik materyalizm'dir, dialektik'in tarihe uygulanması olan tarihsel materyalizm'dir. Buna göre, dialektik, marxist felsefenin yalnızca bir yöntemi değil, aynı zamanda onun tüm sistemini oluşturan bir temel mantıktır, bir düşünme biçimidir. Bundan ötürü, marxist felsefe, temelde bir dialektik'dir. Marx, Engels ve Lenin bu dialektik'e sıkısıkıya bağlıdır.

Şimdi, marxizm bu dialektik'i kendi mi bulmuştur, kendi mi yaratmıştır? Hayır, marxizm, Marx ve Engels bu dialektik'i klâsik Alman felsefesinde buluyorlar ve oradan alıyorlar. Engels 'Sosyalizmin Ütopia'dan Bilime Doğru Gelişmesi' adlı yapıtında bunu şöyle dile getiriyor: «Biz Alman sosyalistleri, yalnız Saint Simon'dan, Fourier ve Owen'den doğmuş olmakla değil, aynı zamanda Kant, Fichte ve Hegel'den doğmuş olmakla gurur duyuyoruz.» Yine Engels, 'Ludwig Feuerbach ve Klâsik Alman Felsefesinin Sonu' adlı kitabında bunu şöyle söylüyor: «Alman işçi hareketi, klâsik Alman felsefesinin vârisidir.» Klâsik Alman felsefesi deyince anlaşılan felsefe, Kant'tan kalkarak, Fichte ve Schelling'den geçerek Hegel'e kadar uzanan büyük idealist felsefedir. Ama, bu felsefe içinde marxizm'i asıl etkiliyen dialektik düşünme biçimi ve mantığı ile Hegel olmuştur. Marxist dialektik'i tanımak, bunun için öncelikle Hegel dialektik'ini tanımayı zorunlu kılar.

Hegel felsefesi, klâsik Alman felsefesinin yalnız son halkası değil, aynı zamanda bu felsefenin ulaştığı doruk noktasıdır. Hegel felsefesi, bu idealist ve romantik felsefe, düşünme, yaşam, kültür ve tarihin

bütün varlık alanlarını bir birlikli bütün hâline getirmeğe çabalamıştı. Daha önce Fichte, bu amaca ulaşmak için bütün varlığı bir tek ilke'den türetmek istemişti. Bu ilke **ben** idi. Schelling bu tek ilkeyi mutlak'da bulmuştu, mutlak **indifferens**'de, ayrıcalıksızlıkta. Varlıktaki bütün ayrıcalık ve çokluk bu mutlaktan türetiliyordu. Hegel de böyle bir birliğe çabalar. Hatta en büyük ölçüde Hegel felsefesi böyle bir birliğe ulaşmıştır da denebilir. Bu açıdan bakılınca, Hegel sisteminin, düşünme tarihinin tanıdığı en büyük düşünsel kurgu olduğu söylenebilir. Hegel felsefesinin de çıkış noktası mutlak'dır. Ama, bu mutlak, Schelling'in anladığı anlamda mutlak ayrıcasızlık (indifferens) değildir. Hegel, bu mutlak'ı **ide**'de, **kavram**'da bulur. Ne var ki, bu ide, bu kavram duran değil, **gelişen** bir özdür. Gelişme, yalnız mutlak'ın, ide'nin özünü değil, Hegel felsefesinin de özünü oluşturur. Çünkü, bütün Hegel felsefesi «gelişme» kavramı çevresinde döner.

Ohalde gelişme nedir? Hegel'e göre, gelişme, mutlak'ın gelişmesi olup bu da belli bir yolda kendini gösterir. Bu yol, dialektik yoldur. Karşıtlara dayanarak meydana gelen bir süreçtir. Bu dialektik, **thesis**, **antithesis** ve **synthesis** gibi üç aşamadan, ya da üç adımdan oluşur. İlkin bir thesis durumu vardır, sonra bunun karşıtı bir durum antithesis ortaya çıkar. Bu karşıtlık da synthesis'de ortadan kalkar. Daha doğrusu karşıtlar synthesis'de birleşerek ortadan kalkar. Bu synthesis ile yeni bir sürecin ilk adımı ortaya çıkmış olur, buradan da yine synthesis'de sona erecek yeni bir gelişme kendini gösterir ve bu sürekli olarak sürüp gider.

Şimdi, Hegel tüm varlığa bu dialektik'i nasıl uy-

guluyor? Bunu görmeğe çalışalım. Hegel'in çıkış noktasının mutlak, ide ya da kavram olduğunu yukarda söyledik. Mutlak, ide, kavram dinamik bir varlıktır ve bu dinamizm bir dialektik süreç içinde somutlaşır. Felsefenin görevi, bu gelişmeyi incelemektir. Felsefenin konusu, ide'nin bu gelişmesidir.

Kendi başına gerçeklikten yoksun bir olanaklar varlığı olan ide, kendi bilincine ulaşabilmek için gerçeklik kazanmak ister ve bunun için kendi kendinin dışına çıkar. Kendi kendine bir thesis olan ide, kavram, kendi kendinin dışına çıkmakla kendi üzüne **karşıt**, kendine **yabancı** bir varlık olur: doğa varlığı. İde'nin kendi özüne yabancı ve karşıt olan bu doğa varlığı ide'nin gelişme sürecinde antithesis adımını oluşturur. Doğa varlığını inceleyen felsefe, doğa felsefesi adını alır.

Doğada kendini gerçekleştirirken kendi özüne yabancı, kendine karşıt bir varlık olan ide, üçüncü bir gelişme basamağında tekrar kendi özüne geri dönmek ister. Ama, bu kez gerçeklik kazanmış olarak kendi özüne kavuşur. Bu üçüncü gelişme basamağı dialektik'in synthesis basamağını oluşturur. İde'nin bu kendine dönüşü üç aşama içinde olur:

a) Sübjektiv tin: Bu, bireysel tin olup bunu da antropoloji, fenomenoloji ve psikoloji inceler.

b) Objektiv tin: Bu, özgür istemin (iradenin) objektivleşmelerini gösterir: 1) Özgür istemin objektiv gerçeklik olarak ürünü hukuktur. 2) Kendi üzerine katlanıp düşünen istem, **moralite** olarak ortaya çıkar. Burada istem, vicdan olarak kendini belirler. 3) Ahlâklılık. Burada süje, ahlâksal olan şey ile, aile, burjuva toplumu ve devlet ile bir olma bilincine varır.

Devlette objektiv ahlâk en yetkin biçimde gerçekleşir. Devlet, mutlak ahlâklılığı, mutlak doğruluğu (hakikat) ve mutlak özgürlüğü, Hegel'in deyimi ile, yer yüzünde Tanrısallığı ifade eder. Devlet, özgürlüğe dayalı bir organisation, koşulsuz bir otoritedir. Böyle bir otorite varlığı olarak devlet, en yetkin somutlaşmasını kontitutionel monarşide elde eder. Böyle bir devlet örneğini Hegel, içinde yaşadığı Prusya monarşisinde görür. Bu nokta, daha sonra özellikle genç hegelcilerin ve Marx'ın Hegel eleştirilerinin odak noktasını oluşturur.

c) Mutlak tin. Sübjektiv ve objektiv tinlerin bir sentezi olup, onda tin kendi kendinin tam bilincine varır. Bu da yine üç aşamada olur: 1) Tinin kendi özünü özgürce temaşa etmesi ile **sanat** doğar. 2) Tinin kendi özünü simgelerle kavramasıyla **din** doğar. 3) Tinin kendi özünü kavramsal - düşünsel olarak kavramasıyla **felsefe** doğar. Felsefe, tinin en üstün gelişme basamağıdır.

Bütün bu tin sistemini araştıran felsefe de tinsel felsefe adını alır.

Görüldüğü gibi, Hegel sistemi, ide'den, kavramdan, tinden kalkıyor, doğa varlığını geçtikten sonra tekrar kendi özüne dönen tinin bir felsefesi oluyor. Felsefe, tinin bütün gelişmesini dialektik olarak kavrıyor. Çünkü, Hegel'e göre, varlığın gelişmesi dialektiktir. Ama, bu dialektik bir 'yukardan' aşağıya doğru inen idealist dialektik'dir.

Karl Marx dialektik düşünmeyi Hegel'den alır. Başlangıçta bir Hegel hayranı ve bir Hegelci olan Marx, felsefesini de Hegel'i eleştirirken oluşturur. Yaşamının başlarında Hegel felsefesini «daimonca

bir kayalar melodisi» olarak nitelendiren Marx, hem Hegel'e sıkı sıkıya bağlanır hem de giderek Hegel ile uyuşmayan, hatta ona karşıt bir yanının bulunduğunu en içinden duyar. Daha ilk yazılarından itibaren Hegel'e bu karşı olma, Hegel'i eleştiri niteliğini alır ve Marx felsefesi bu eleştiriler ile gelişir ve kendi içerik ve biçimini kazanır.

Marx felsefesi de dialektik'e dayalıdır. Marx yalnız dialektik yöntemi kullanmakla kalmaz, bunun Hegel tarafından kullanılmış olmasını da övgüyle karşılar. Dialektik yöntemin genel ve temel biçimlerini çok güzel saptadığı için Hegel'i kutlar. Ancak, ne var ki, Marx'ın dialektik'i de artık Hegel dialektik'i değildir. Aralarında büyük bir ayrıcalık vardır. Bu ayrıcalığın başında, dialektik'in çıkış noktası gelir. Hegel, dialektik'in çıkış noktası olarak ide'yi alır. Marx, Hegel'in bu anlayışını, «gerçekliğin Demiurgos»unu (eski greklerin evrenin bir mimarı olarak düşündükleri Tanrı) ide'de bulması» diye yorumlıyarak Hegel dialektik'ini «bir mistifikation» olarak nitelendirir. Bu durumda K. Marx'ın yapacağı şey, tutacağı yol ne olacaktır? Bu yol, Hegel dialektik'ini, «gerçekliğin Demiurgos»unu değiştirmek olacaktır. Bu yaklaşım içinde Hegel dialektik'i, tersine, başaşağı çevrilir. Elbette bu dialektik'i başaşağı çevirirken Marx'ın yapmak istediği belli bir şey vardır, Marx'ın belli bir amacı vardır. Bu amaç, tarihi, tarihsel - kültürel süreci açıklamaktır, tarihsel - kültürel sürecin genel gelişme biçimlerini saptamaktır. Ancak, daha önce değinmiş olduğumuz gibi, Hegel de varlığın genel gelişimi içinde tarihsel gelişmeyi belirlemek istemişti. Ancak, ne var ki, Marx'ın tarih anlayışı Hegel'in tarih

anlayışından çok ayrıcalıdır. Şöyle ki, Hegel tarih deyince geçmişi anlar ve onu açıklamak ister. Marx ise tarih deyince, geleceği anlar ve geleceğin oluşumunun dialektik kural ve şemalarını saptamak ister. Bunu başka türlü söylersek: Hegel geçmişe dönüktür, Marx ise geleceğe dönüktür. (1)

Hegel'den dialektik yöntemi alan Marx, bunu başaşağı çevirerek tarihsel kültürel sürece uygulamak ister. Hegel dialektik'i «yukarıdan» bir dialektik, bir idealist dialektiktir. Marx onu başaşağı çevirerek bir «aşağıdan» dialektik'e, bir materyalist dialektik'e dönüştürür. İmdi Marx bunu nasıl yapıyor? Bu «aşağıdan» dialektik için dayanacağı temeli nerede buluyor? Bu temeli Marx, maddi - ekonomik koşullarda bulur. Marx dialektik'i de bir çelişkiden kalkar; bu çelişki, ekonomik bir temelde bulunur: **üretim gücü** ile **üretim ilişkileri** arasındaki çelişki. Tarihsel süreci, tarihsel gelişmeyi yürüten toplumsal temelde bulunan bu ekonomik çelişkidir. Bu ekonomik çelişki, toplumsal katta sahip-olan ve sahip-olmayan sınıflar arasındaki çatışmayı, sınıf çatışmasını doğurur. Şimdi, bu üretim-gücü ve üretim-ilişkileri kavramları altında Marx ne anlıyor? Bunu belirlemeğe çalışalım. Üretim-güçleri deyince Marx, bir malın üretimi için kullanılan **üretim araçlarını** anlar. Bunlar, en yalın olarak ziraatte kullanılan tırmık, çapadan başlıyarak traktöre, endüstride makine ve fabrikalara kadar uzanır. Üretim ilişkilerine gelince: üretim ilişkileri, üretim araçlarının **mülkiyetini** gösterir. Bu araçlar, özel mülkiyete ait olabilir, bunlar toplumun ortak malı olabi-

---

1) Bak: Robert Heiss Die grossen Dialektiker des 19 Jahrhunderts, Köln - Berlin, 1966.

lir. Üretim güçlerinin toplumsal alt-yapıyı oluşturmasına karşılık, üretim ilişkileri, mülkiyet, hukuk, devlet, ahlâk, felsefe, estetik gibi ideolojik üst-yapıyı oluşturur. Toplumda, burada özellikle kapitalist burjuva toplumu gözönünde bulunduruluyor, bütün dialektik gelişmeyi sağlıyan bu alt-yapı ile üst-yapı arasındaki çelişmedir.

Bu dialektik şöyle oluşur: Thesis durumunda yeni üretim güçleri ortaya çıkar. Söz gelimi, makinenin üretimde kullanılması gibi Antithesis: Yeni üretim güçleri, mevcut üretim ilişkilerinin baskısı altına girer. Buradan bir çelişki doğar. Söz gelişi, makinenin üretim gücü olarak ortaya çıkışı, kapitalist üretim ilişkileri, mülkiyet, hukuk ahlâk v.s. gibi toplumun ideolojik üst-yapısı ile çatışan bir durum yaratır. Bu çatışma içinde, üretim güçleri daima pozitiv, ileri güçler olduğu halde, ideolojik üst-yapı, üretim ilişkilerini engelleyici, negativ bir elemandır. Toplumun temelinde kendini gösteren bu ekonomik çelişme, toplumun üst katında bir sınıf çatışması halinde yansır: emekçi sınıfı ile kapital sahibi sınıf arasında. Synthesis aşamasında: Gelecek olan devrim, bu çatışmayı ortadan kaldırır ve ekonomik alt-yapıya uygun bir ideolojik üst-yapı meydana getirir. Marx'a göre, tarihsel gelişme, böyle bir sınıf çatışmasının ortadan kalktığı bir toplumsal ereğe yönelik dialektik bir gelişmedir.

Görüldüğü gibi, tarihin böyle materyalist bir dialektik içinde kavranışı, Hegel dialektik'inin baş aşağı çevrilmesidir. Ancak, Marx bunu yaparken tek başına değildir, yanında Friedrich Engels de vardır. Ne var ki, Engels dialektik'in uygulama alanını yalnız tarihte değil, doğada ve insan bilincinde de bulmak is-

ter. Engels'e göre; «Dialektik, doğa, insanı toplumu ve insan düşünmesinin genel hareket ve gelişme kanunlarının biliminden başka bir şey değildir.»

Tıpkı Marx gibi, Engels de dialektik'i ilkin tarihe uygular. Böyle bir uygulamanın temel niteliği, onun da materyalist bir tarih felsefesi olmasıdır. Ama, onlar, birbirilerinin etkisiyle böyle ortak bir felsefeye ulaşmış değillerdir. Onlar, birbirilerinden bağımsız olarak ortak bir tarih anlayışına varmışlardır. Bunu Engels şöyle açıklıyor: «Şunu inkâr edemem ki, materyalist teorinin temellendirilmesinde ve işlenmesinde benim Marx ile kırk yıllık ortak çalışmamızdaki payım belli bir bağımsızlığı gösterir. Ama, özellikle de onların kesin belirlenmesi Marx'a aittir. Benim katkım olan şeyleri (bazı çok uzmanlık alanları dışında) ben olmadan da Marx yapabilirdi. Ama, Marx'ın başardığı şeyleri ben tek başıma başaramazdım.» Bunun nedeni, bir bakıma, onların çıkış noktalarının birbirilerinden ayrı olması idi. Marx felsefeden hareket ederek materyalist tarih felsefesine ulaşıyordu, Engels ise ekonomiden hareket ederek aynı noktaya ulaşıyordu. Bunu Engels yine şöyle açıklar: «Ben Manchester'de ekonomik olayların tarih yazımında şimdiye kadar ya hiç rol oynamadığı ya da pek az rol oynadığı, oysa modern dünyada ekonomik olayların çok kesin bir tarihsel güç olduğu, onların sınıf çatışmalarının temelini oluşturduğu, İngiltere gibi büyük endüstrinin geliştiği ülkelerde parti kavgalarının ve böylece de bütün politika tarihinin temeli oldukları düşüncesine tesadüfen ulaştım. Marx da yalnız bu görüşe varmakla kalmamış, aynı zamanda bu düşünceyi, devlet burjuva toplumunu değil, burjuva toplumu devleti koşullar diyerek genelleştirmiştir. Buna göre, po-

litika ve politika tarihi ekonomik ilgilerle ve onların gelişimi ile açıklanmaktadır, tersi ile değil. Marx'ı 1844'de Paris'te ziyaret ettiğimde, aramızda teorik alanlarda tam bir uyuşum doğmuştu. 1845'de Brüksel'de buluştuğumuzda ise, Marx bütün yukarda işaret edilen temeller üzerinde materyalist tarih görüşünü ana çizgileriyle geliştirmiş bulunuyordu. Yeni elde edilen görüş doğrultusunda çeşitli yönlerden ayrı ayrı çalışma kararı aldık. Bu çalışmalardan da, materyalist tarih felsefesinin dialektik yapısı oluştu.»

Ancak, Engels'e göre, bütün bu tarihsel dialektik gelişmenin temelinde bulunan biricik etken ekonomik etken değildir. Engels'e göre, bu Marx için de böyledir. 1890'da yazdığı bir mektupta Engels şöyle der: «Materyalist tarih anlayışına göre, tarihte en son mercide belirleyici eleman, gerçek yaşamın üretim ve tekrarıdır. Marx ile ben bundan daha fazla bir şey öne sürmedik. Eğer biri bunu tersine çevirir de ekonomik elemanı biricik belirleyici bir eleman yaparsa, o zaman bu ifadeyi soyut ve saçma bir ifadeye dönüştürür.» Engels'in bu sözleriyle materyalist tarih felsefesinin daha esnekleştirildiğini, ama aynı zamanda da tehlikeye sokulduğunu görüyoruz.

Ne var ki, Engels dialektik'i yalnız tarihte değil, doğada da bulmak ister. Bunun nedeni, Engels'in, Marx'ın ölümünden sonra sekiz yıl boyunca doğa bilimleriyle, fizik ve biyoloji ile uğraşmasında bulunur sanırız. Daha önce ne Marx ne de Engels, çağlarında büyük bir atılım yapan pozitiv doğa bilimlerine karşı bir ilgi duymamışlardı. Hatta, o kadar ki, çağının pozitiv bilimsel eğilimine uyarak felsefeyi de pozitivleştirmek isteyen A. Comte'a karşı olumsuz tavır bi-

le almışlardı. (1) Marx Hegel'den geliyordu, onun temel kaygısı, tarihin dialektik gelişmesini saptayabilmekti. Bunu Engels 'Anti-Dühring'in 2. baskısında şöyle ifade ediyor: «Marx ve ben, Alman idealist felsefesinden dialektik'i alıp onu doğa ve tarihin materyalist kavranmasına bilinçli olarak aktarıp kurtaran biricik düşünürlerizdir. Doğanın dialektik ve materyalist kavrayışına matematik ve doğa bilimleri ile olan yakınlık da girer. Marx iyi bir matematikçi idi, ama doğa bilimlerini biz kısmen ve bölük pörçük izleyebildik.» Engels, doğada da olayların ve gelişmenin olduğunu görür. Buna göre, doğada da olaylar arasında sıkı bir ilgi ve bağlılık olmalıdır. Bilimin görevi, doğayı böyle bağlamlı bir birlik hâlinde kurmak olmalıdır. Böyle bir birlik, doğanın dialektik'i olacaktır. Bu birliğe ulaşmada Engels üç büyük buluşu önemli olarak görür: Birincisi, hücrenin bulunuşudur. İkincisi, enerjinin değişim yasasıdır. Üçüncüsü, Darwin'in bütün organik varlığın, pek az sayıdaki hücrenin uzun bir gelişme süreci içinde meydana gelmiş olduğu düşüncesidir. İşte, doğanın dialektik'i, böyle heterojen olayların gösterdiği bir gelişmeyi bir birlik içinde saptayacaktır.

Engels'e göre, dialektik'in üçüncü uygulama alanı **insan bilgisi** alanıdır. Engels'e göre, insan bilgisi de tarih ve doğa varlığı gibi, sonu olmayan dinamik bir süreçtir. Bu süreç içinde hiç bir kesin çözüm ve değişmez doğruluk yoktur ve olamaz. Bütün bilgilerimiz ve doğrularımız relativ'tir. Bilme süresi değiştikçe doğruluklar da değişirler. Engels şöyle söylüyor:

---

1) Bk. Gustav A. Wetter, Der dialektische Materialismus, Wien 1960.

«Kesin çözüm ve ebedi hakikatlere ulaşılamaz. Bütün bilgimiz, bilginin kazanıldığı koşullara bağlıdır... Şimdi doğru olarak kabul edilen bir bilginin sonra yanlışlığı ortaya çıkabildiği gibi, şimdi yanlış olarak kabul edilen bir bilginin sonra doğruluğu da ortaya çıkabilir.» Ancak, bu sözler, doğrulukların olmadığını değil de, kesin ve ebedi doğrulukların olmadığını dile getirmek ister. Bir başka yerde, Anti-Dühring'de de Engels şöyle der: «Yalnız cansız doğa ile uğraşan bilimlerde (matematik, astronomi, mekanik, fizik, kimya) değişmez hakikatler yoktur, aynı zamanda biyolojide ve hatta tarihsel biilmlerde de (örneğin bütün insanlar ölür, Napoleon 5 Mayıs 1821 de ölmüştür gibi) vardır sözü, kaba, ruhsuz ve alelâde bir ifadedir.» Marx, tıpkı vaktiyle Sokrates gibi, yalnız insansal olana ilgi duymuştu, doğaya değil. Bu insansal olanı Marx toplumda somut olarak bulmuştu. Tarih, insansal-toplumsal olanın gerçeklik kazanmasıdır. Bu gerçekliğin çözümlenmesi olan materyalist dialektik, tarihin kesin ve tümel bir bilgisini oluşturur.

Daha sonraki yıllarında doğa bilimleriyle uğraşan ve doğadan kalkan Engels, bilgide dogmatizmin yeri olmadığını, doğa bilimlerinde haydi haydi olmadığını, bundan ötürü de bilgide belli bir septisizmin bulunması gerektiğini görür. Yıllar sonra Engels'in bu pozitivist görüşünün izinden gidenler, Lenin'e dayanarak: «Marxist - Leninist felsefenin bütün tümel tezleri ile tikel tezleri, sosyalizm ve sınıf kavgası teorisi mutlak doğrudur. Maddenin ilk sırada ve bilincin ikinci sırada geldiği, kapitalizmin çöküşünün kaçınılmaz olduğu ve sosyalist düzenin aynı kaçınılmazlıkla kapitalizmi, geceden sonra gündüzün geleceği gibi izleyeceği, sosyalist ekonomi sisteminin, üretim güç-

lerinin gelişmesine sınırsız bir yer açtığı, v.s. bütün bunlar, pratik'in kanıtladığı ve gelecekte hiç bir yolda çürütülemiyecek doğruluklardır» (1) diyen dogmatik - ortodox marxistlerce çok sert biçimde eleştirilir. Ama, daha sonraları marxizmin alacağı bu dogmatik - ortodox eğilime karşı, Engels'in aldığı tavır ve yukarda işaret etmiş olduğumuz sözleri, çok önceden yapılmış sert bir eleştiri değerini taşımaktadır. Hatta denebilir ki, dogmatik - ortodox marxizm'e karşı ilk açık ve ciddi bir eleştiri, Engels'in bu pozitivist tavrında somutluk kazanır.

II) Din

Marxizm'i karakterize eden niteliklerden biri de, onun din fenomeni karşısında aldığı tavırdır. Bu tavır, bir ateist tavırdır. Gerçekte de, marxizm, marxizmin klâsikleri sayılan Marx, Engels'den beri bu ateizmi vazgeçilmez bir nitelik olarak sürdürmektedir. Marxizm bu ateist görüşü nereden alıyor? Marxizm bunu Genç-hegelcilerden ve özellikle de Ludwig Feuerbach'tan alıyor.

Hegel'in 1831 de ölümünden sonra, Hegel öğrencileri iki karşıt kampa ayrılırlar: sağcı ve solcu Hegelciler. Bu uzlaşmazlık başta tümüyle dinseldi. Şöyle ki, Hegel İsa'nın kişi olarak ölümsüzlüğü hakkında belirli bir şey söylememişti. Hegel'in ölümünden sonra öğrencileri onu bu konuda yorumlamağa çalıştılar. Kimisi katolik kilisesinin dogmalarına uyarak, İsa'nın kişisel olarak ölümsüzlüğü ile ilgili kilise öğretisini benimseyip sağ eğilimli bir yön alırken, kimisi de,

1) Bk. G. A. Wetter, aynı eser, s. 589.

Tanrıyı tümel bir cevher olarak düşünmeğe ya da Tanrıyı tümüyle reddetmeğe eğilim duydular. Bunlara da sol Hegelciler dendi. Bunlar arasında en köktenci düşünen Hegelci de L. Feueubach olmuştur diyebiliriz. Bu köktenci tavrıyla da L. Feuerbach marxizmi derinden etkiler.

Hegel'de din, mutlak tinin kendine dönüşü içinde kendini simgesel olarak kavramasıyla oluşuyordu. Feuerbach, bu noktada Hegel'den en kökten bir biçimde ayrılır. Feuerbach'a göre, Tanrı, insan tarafından yaratılır, insan, olmak istediği şey olarak Tanrıyı yaratır. Ne demek insanın olmak istediği şey olarak Tanrıyı yaratması? İnsan, belli niteliklere sahip bir varlıktır, ama, insanın sahip olmadığı nitelikler de vardır. İnsan sonludur, buna göre sonsuzluk niteliğinden yoksundur. İnsan yetkin değildir, buna göre yetkinlik niteliğinden yoksundur. İnsan ölümlüdür, buna göre de ölümsüzlük niteliğinden yoksundur. İşte, insan, kendisinde bulunmayan bu nitelikleri, sonsuzluğu, ölümsüzlüğü ve yetkinliği, v.s. yi, tasarladığı üstün bir varlığa yükler ve bu varlığa da Tanrı adını verir. O halde Tanrı, insanın yarattığı bir illusion'dur, realiteden yoksun bir tasarımdır. Ama, tehlikeli ve zararlı bir illusion, bir tasarım. İnsanı bu illusion'dan kurtarmak gerek... Bu nasıl olabilir? Bu, Tanrıyı tekrar insan hâline getirmekle olur. Tanrının yeniden insan haline getirilmesi de hümanist bir eylemle gerçekleşebilir: Tanrı sevgisinin yerini insan sevgisi, duanın yerini iş, çalışma almakla, günah çıkartma ve rahibe yapılan itiraflarla yarı melek olan insanı tüm insan yapmakla. Böyle insansal bir düzen içinde, Feuerbach'a göre, artık Tanrının varlığına da gereksinme kalmayacaktır.

Marxist ateizm, Feuerbach'ın yukarda özetlediğimiz anlayışından kalkar. Marx'ın çıkış noktası şu soru olur: İnsan neden din denen bir illusion dünyası yaratmağa gereksinme duyar? Marx'ın böyle bir soruya verdiği karşılık, artık dinsel alanı aştığı gibi, Feuerbach'ın hümanist - antropolojik düşünüşünün de çok dışına çıkar. Marx, bu soruyu, insansal - toplumsal bir sorun olarak alır ve böyle temellendirir. Marx'a göre, böyle bir soruya verilecek en yalın karşılık, toplumun şu sırada **ters** bir dünya olmasıdır. İnsan, toplumun ve devletin bir parçasıdır. Din ise, toplumun, dünyanın bir tinsel yansımasıdır. Din, insan özünün fantastik bir gerçekleşmesidir. Bu fantastik niteliğiyle, din, insanlara gerçek, insansal-dünyasal bir mutluluk yerine, hayali bir mutluluk vâdeder. Bu anlamda din, «halk için bir afyondur». Bu hayali vaadleriyle din, insanların gerçek - dünyasal mutluluğa çaba göstermelerini engeller. Bunun için Marx'a göre, «dine karşı savaş, bu ters dünyaya karşı savaştır. Göğün eleştirisi, aslında toprağın, hukukun eleştirisi olur» (1) Buna göre de, dinin eleştirisi, mevcut sosyo-ekonomik düzenin eleştirisi olur. Tersliğini yitirmiş bir dünyada, sosyalist bir düzen içinde, artık dinin ve Tanrının yeri olmayacaktır.

İşaret edildiği gibi, Marx'da temelini bulan bu ateizm, günümüz marxizmine kadar kesiksik sürüp gelir.

III) Eylem ve Devrim

Marxizm, yalnız bir teorik felsefe, bir kurgu değil, aynı zamanda bir eylem felsefesidir, sürekli dev-

---

1) Bk. G. A. Wetter, aynı eser.

rime dayalı bir düşünce etkinliğidir. Eylem ve devrim, marxist felsefede çözülmez biçimde birbirine bağlıdır. Marx'a göre, «filozoflar dünyayı şimdiye kadar ayrıcalı olarak yorumlamışlardır; şimdi önemli olan dünyayı yorumlamak değil, dünyayı değiştirmektir». Burada söz konusu olan dünya, toplum ve toplumsal gerçekliktir. Marx, yalnız böyle bir öneride bulunmakla kalmıyor, bu öneriyi uygulama alanına koyarak toplumsal gerçekliği, düzeni değiştirmeğe uğraşıyor, hatta bu uğurda bütün yaşamıyla büyük bir savaş veriyor.

Dialektik'i ile Hegel'den hareket eden Marx için, eylem alanında artık Hegel bir çıkış noktası olarak alınamaz. Bir yandan Hegel, dialektik'in sürekli bir dinamizm olduğunu söyliyerek, toplumların sürekli olarak özgürlüğe doğru yöneldiğini öne sürer, öbür yandan da içinde yaşadığı despotik Prusya monarşisinde en yetkin toplumsal örneği görmekle bu sürekli toplumsal gelişmeyi durdurmuş olur. Bu, genç-hegelcilerin ve Marx'm Hegel'de bağışlıyamadıkları derin bir çelişkiyi gösterir.

Bunun için, eylem ve devrim düşüncesi açısından Hegel, Marx için bir çıkış noktası olamaz. Ama, yine bir başka Hegelcinin bu yönden Marx'ı etkilemiş olduğunu görürüz. Bu genç-hegelci Polonyalı Graf August von Cieskowsky'dir (1814 - 1895). Bu polonyalı düşünüre göre, Hegel sisteminde felsefenin gelişmesi tepe noktasına ulaşmıştır. Artık teorik olarak ondan daha yetkin bir felsefe kurulamaz. Buna göre de, teorik felsefenin gelişmesi, Hegel felsefesi ile kapanmıştır. Acaba bu felsefenin sonu mu demektir. Elbette, bu, felsefenin sonu olmıyacaktır, ama doğacak olan felsefe, artık yeni bir felsefe olacaktır.

Bu düşüncesini temellendirmek için, bu polonyalı Hegelci tarihi üç döneme böler: **a)** Duygu dönemi; Eski çağ. b) Düşünme dönemi: İsa ile başlayıp Hegel ile kapanmış olan dönem. c) İstem (irade) dönemi: Gelecek olan dönem. Bu dönemde gerçek, istem ve eylemle değiştirilecektir. Şimdiye kadarki felsefe, Hegel sisteminde doruk noktasına ulaşmış ve teorik felsefe süreci böylece kapanmıştır. Oysa şimdi, yeni bir tarih çağı başlıyor: istem ve eylem çağı. Böyle bir çağın felsefesi de artık bir eylem felsefesi olacak, gerçeği, toplumsal gerçeği ve düzeni değiştirmek için bir eylem felsefesi olacaktır. İşte bu etkilenme temeli üzerinde Marx, yukarda işaret ettiğimiz amaç ve erekle felsefeyi belirlemek ister: «Şimdiye kadar filozoflar dünyayı ayrıcalıklı olarak yorumlamışlardır, oysa şimdi önemli olan, dünyayı değiştirmektir.» Bu anlayışı ile de Marx, eylemi, felsefenin varlık kategorisi olarak belirlemek ister.

Marx'a göre, insan, genellikle bir eylem varlığıdır. İnsanın bu eylemliliği, bu etkinliği, iç-tepisel-hayvansal bir etkinlik değildir. İnsan, nesneleri, gereksinmelerine göre, değiştirir, onları kendine uydurur ve onları üretir. Bu, bir iş, çalışma ve eylem etkinliğidir. İnsan, özünü, ancak iş ve eylemde dışlaştırır. Ama ne var ki, bu iş ve eylem, kapitalist burjuva toplumlarında ters bir biçimde somutlaşır. Şöyle ki, insan ne kadar çok üretirse, yaptığı iş ve eylem insanın özüne o derece **yabancılaşır.** Marx'a göre, insanın özüne yabancılaşan bu iş ve eylem, işi, eylemi yapan kişinin, emekçinin karşısında **kapital** biçimini alır. Bunun doğal sonucu da, işçi nekadar çok üretirse, kendi özüne yabancı olan kapital o ölçüde büyür ve güç kazanır. Ama, işi, eylemi, üretimi yapan da

o ölçüde yoksullaşır. Sonunda, emekçinin kendini dışlaştırmasıyla meydana getirdiği üretim, ona yabancı ve düşman bir güç olmuş olur.

Şimdi böyle bir durumda tutulması gerekli olan yol nedir? Burada tutulması gerekli yol, bu yabancılaşmanın ortadan kaldırılmasıdır, insanın özünün yine kendisine dönüşmesini sağlamaktır. Bu da ancak kapitalist düzenin değiştirilmesi ile olabilir. Bu kapitalist düzeni değiştirecek biricik eylem ise yalnız **devrim** olabilir. Kapitalist düzenin devrimle değiştirilmesi demek, **özel mülkiyetin** kaldırılması demektir. Ancak, ortak mülkiyete dayalı bir toplumda insanın özü ile yabancılaşması ortadan kalkar. Böyle bir toplum, sosyalist toplumdur.

Ohalde devrim, böyle bir topluma ulaşma yolunda yapılacak biricik bir toplumsal eylemdir. Devrim nedir? Devrim, proletaryanın kapitalist düzeni yıkıp sınıfsız bir toplum meydana getirmesi demektir. Marx, proletaryanın bu yıkıcı görevini şöyle dile getiriyor: «Proletaryanın rolü, ölüleri gömmektir. Yeni bir dünya kurma, içinde hiç bir özel yararın, hiç bir suçun olmadığı, yeni bir toplumsal gerçekliği kurma yolunda, bu toplumsal gerçekliği kuracak işçi sınıfı düşmanlarının yok edilmesidir.» Buradan anlaşıldığı gibi, devrim, işçi sınıfının özü gereği üzerine aldığı ve yapmak zorunda bulunduğu bir toplumsal eylemdir. Bu toplumsal devrim, yalnız Marx dialektik'inin zorunlu-mantıksal bir sonucu değildir, aynı zamanda insan yabancılaşmasının ortadan kaldırılması için işçi sınıfının üzerine aldığı tarihsel-toplumsal bir görevdir.

Marx, yaşamının sonuna kadar bu devrimin gerçekleşmesini beklemiştir.

2.

Şimdiye kadar söylediklerimizden anlaşıldığı gibi, marxizm, tarihsel-kültürel gelişmeyi maddi-ekonomik etkenlerle açıklıyan, tarihsel materyalizm adını alan, kapitalist düzeni devrim ile değiştirerek sosyalist bir düzen kurmak isteyen bir eylem felsefesi ve bir ideolojidir. Şimdi şunu sorabiliriz: Böyle maddi-ekonomik temele dayalı bir felsefe ve bir ideoloji için estetik problemler gibi yüksek ruhsal-tinsel insan yaşamı içine giren problemlerle uğraşmak, bu felsefe ve ideolojinin ereğine biraz ters düşmez mi? Ayrıca, marxizmi kuran düşünürlerin, Marx, Engels ve Lenin'in bütün yaşamları, felsefesi ve ideolojik bir kavga içinde geçtiğine göre, onlar, estetik ve sanat problemleri ile uğraşmak için gerekli zamanı bulabilmişler midir? Bütün bu sorular yerinde sorulardır. Ama, ne var ki, Marx, Engels ve Lenin'in özel yaşamlarına baktığımız zaman bulduğumuz nitelikler, bu soruların yerindeliğini ortadan kaldırır. Bunu başka türlü söylersek, teorik olarak dünya görüşü ve yaşamlarının ideolojik yoğunluğu, sanatla ve estetik problemlerle ilgilenmelerine olanak bırakmadığı halde, pratikte onların sanat ile derin ve çok sıkı ilgileri olmuştur. Onlar, çağlarının büyük aydınları olarak sanata, özellikle de edebiyat sanatına büyük ilgi duymuşlar ve yaşadıkları çağın edebiyatının en hırslı okuyucuları oldukları gibi, okudukları yazarlar üzerine değer yargıları da vermişlerdir. Elbette, bunun dışında onlardan bir sanat teorisi, bir estetik sistem kurmaları beklenemezdi. Bununla beraber, «bütün bu söylenenlere dayanarak, Marx, Engels veya Lenin'in hiç bir estetik teoriye sahip olmadığı, onların yazılarından,

mektup ve düşüncelerinden ne marxist-leninist estetik için ne de edebiyat ve sanat tarihleri metodolojisi için sonuçlar çıkarılamıyacağı gibi bir sonuç çıkarmak da büyük yanlış olurdu. Gerçi, estetik, edebiyat ve sanat tarihinin tüm sistemi ile ilgili çalışmalar onlarda yoktur, ama, K. Marx, Fr. Engels ve W. Lenin'in eserlerinde bu yönden okadar zengin tutamak noktaları vardır ki, bunlar birleştirilerek bu üç büyük düşünürün estetik görüşleri bilimsel sosyalizm ülkesinde yeniden kurulabilir.» Bunun için marxist bir estetik, ancak, Marx, Engels ve Lenin'in çeşitli kitaplarında ve yazılarında, mektuplarında dile getirmiş oldukları düşüncelere dayanarak oluşturulabilir. Nitekim, daha sonra yetişen marxist estetikçiler, bu ipuçlarını genel marxist çizgiler içine oturtarak bir marxist sanat teorisi ve bir marxist estetik oluşturmuşlardır.

Şimdi ilkin biz de bu Giriş bölümünde ana çizgileriyle Marx, Engels ve Lenin'in sanat ile ilgilerine değinmek ve sonra da öbür bölümlerde, marxist estetik'in temel yapısını ele almak istiyoruz.—

Paul Lafargue, Marx'ın çalışmasına ara verdiği dinlenme saatleri ile ilgili olarak şöyle diyor: «Marx, odanın içinde bir o yana bir bu yana yürüyerek dinlenirdi; kapıdan pencereye kadar halı üzerinde, tıpkı bir çayırda olduğu gibi bu gidip gelmeler izler yapmıştı. Bazan da divana uzanır ve roman okurdu. Hatta romanların bir kaçını birden okurdu. Darwin gibi, o da büyük bir roman okuyucusu idi. Marx, 18. yüzyıl romanlarını, özellikle de Tom Jones von Fielding'i severdi. Ona en çok haz veren modern yazarlar Paul de Kock, Charles Lever, Alexander Dumas (Baba) ve Walter Scott idi. Bu sonuncusunun 'Old Mortality' ad-

lı yapıtını bir şaheser olarak nitelendirirdi. Bütün romancıların doruğuna Cervantes'i ve Balzac'ı koyardı. Don Quijote, ona göre, erdemleri henüz doğmakta olan burjuva dünyasında gülünç ve delilik olan ölmüş şövalye çağının epos'u idi.» (1) Bu büyük roman okuyucusunun, Marx'ın özellikle hayran olduğu romancı Balzac idi. Öyle ki, «Balzac'ın büyük yapıtı 'La comédie humaine' üzerine, yazmakta olduğu bir ekonomik yapıtı bitirir bitirmez bir şeyler yazmak istemişti.» (2)

Şimdi şunu sorabiliriz: Bu büyük roman okuyucusunun sanat teorisi ve estetik ile herhangi bir ilgisi olmamış mıdır? Böyle bir soruya ünlü marxist estetikçi Hans Koch şöyle karşılık verir: «Estetik problemlere özel bir ilgi, Marx ve Engels'de ancak Hegel estetik'i ve Hegel öğrencileri ile tartışma ölçüsünde kendini gösterir. Marx ve Engels, Hegel 'Estetik'ine çok değer vermişlerdir, onun dayandığı temelleri daima eleştirmiş olsalar bile. Örneğin Engels Conrad Schmidt'e Hegel'i incelemesi için sayısız dürtüler vermiş ve özellikle de ona bir deha yapıtı olarak Hegel'in 'Felsefe Tarihi Üzerine Dersler'ini öğütlemişti! «Güçlenmek için size 'Estetik'i salık verebilirim. Eğer bu yapıtın içine girerseniz, hayran olacaksınız.» (3) Marx'ın estetik ile şöyle bir ilgisi de olmuştur. 'New-York Daily Tribune'un yayımcısı Charles Dana 1857 Mayısında Karl Marx'tan, çıkaracağı 'New American Encyclopedia'ya bazı maddeler ve bu arada 'estetik' maddesini yazması teklifinde bulunur. Marx böyle bir teklife çok kızar ve Engels'e: «Estetik'in bir baskı sa-

---

1) Hans Koch, Marxismus u. Aesthetik, s. 26, Berlin 1962.
2) Aynı eser, s. 27.
3) Aynı eser, s. 13.

hifesi içinde temelli ve Hegel estetik'ine dayanarak ele alınmasının olanak dışı olduğunu söyler.» Engels de kısa ve kesin olarak: «Bir sahife içinde estetik'i ele almak delilik olmalıdır» (1) diye karşılık verir.

Gerek Marx'ın gerekse Engels'in estetik ile ilgisi, aşağı yukarı bu noktada hem başlar hem de bitmiş olur.

Lenin'e gelince, o da özellikle edebiyata ve müziğe düşkündü. Beraber yaşadığı Nadeshda Krupskaya 'Lenin Anıları'nda bu düşkünlüğü şöyle anlatır: «Sürgünde Lermontov, Puschkin ve Nekrassov'un yapıtları, Hegel'in yapıtlarıyla beraber yatağının başında durur ve her akşam bunlardan okurdu. En çok sevdiği yapıt, Tschernyschevsky'nin 'Ne yapmalı?' adlı romanı idi. Sibiryaya sürgüne giderken yanında Goethe'nin Faust'unu ve Heine'den bir cilt yapıt götürmüştü. İkinci Cenevre ve Paris sürgünü sırasında Fransız edebiyatını yakından tanımıştı. Özellikle Hugo'nun 'Châtiments' adlı şiir kitabı onu etkilemiş ve bu şiirlerde 1848 ihtilâlinin soluğunu duymuştu.» (2) Yine 1921 yılına, Sovyetlerin savaşa dayalı komünizmden yeni ekonomik politikaya geçtiği ve tarihinin en bunalımlı yılına ait Lenin'in imzasını taşıyan bir pusula, onun edebiyata ve sanata olan ilgisini çok belirgin biçimde gösterir. Pusulada Lenin şöyle yazıyor: «Lütfen, kitaplık memuru bayan, bir süre için bana Heine'nin iki şiir cildini ve Goethe'nin Faust'unu yollar mısınız? Her ikisi de almanca ve küçük boyda olsun.» (3)

---

1) Aynı eser, s. 27.
2) Aynı eser, s. 27.
3) Aynı eser. s. 28.

Lenin, Marx ve Engels gibi, yalnız edebiyata aşırı bir tutkuyla bağlı değildi, aynı zamanda müziğe de böyle bir tutkuyla bağlı idi. Bunu, yine Nadeshda Krupskaja'nın Lenin Anıları'nda açık olarak görüyoruz: «Inés Armand'a yapılan ziyaretler ile ilgili olarak o şöyle anlatır: Inés müziği çok seviyordu ve bizi Beethoven konserlerine götürüyordu; kendisi de çok iyi piyano çalıyordu. Lenin, özellikle Pathetik Sonat'ı seviyordu ve Inés'ye onu çaldırtıyordu.» (1) Maxim Gorki de, Lenin'in Beethoven müziğine olan sevgisi ve özellikle de Appasionata hakkında şöyle dediğini söyler: «Appasionata'dan daha güzel bir şey tanımıyorum. Onu her gün dinliyebilirim. Artık insansal olmıyan, olağanüstü bir müzik! Bir gururla daima şöyle düşünüyorum: Bak, insanoğlu ne harikulâde yapıtlar yaratabiliyor!» (2)

Ama, sözlerimize burada hemen şunu katalım ki, Lenin'in sanata olan ilgisi daha çok klâsik sanat yönündendir. Modern sanata, çağının sanatına karşı bir ilgi ve bir sevgi duymadığını C. Zetkin 'Lenin Anıları'nda, Lenin'in ağzından şöyle dile getirir: «Ben, kendimi 'barbar' olarak gösterme cesaretini kendimde buluyorum. Expressionizm'in, fütürizm'in ve öbür 'izm'lerin yapıtlarını, sanatçı dehasının en yüksek esinlemeleri olarak kabul etmiyorum. Onları anlamıyorum ve onlardan hoşlanmıyorum.» (3)

Lenin, Marx ve Engels gibi, sanata yalnız büyük bir sevgiyle eğilmiş değil, ayrıca o sanat üzerine ya-

---

1) Aynı eser, s. 27.
2) Aynı eser, s. 27.
3) Hans - Dietrich Sander, Marxsistische Ideoligie und Allgemeine Kunsttheorie, s. 87, Tübingen, 1975.

zılar da yazmış. Ne var ki, bu yazılar daha çok partigüdümcülüğü açısından yazılmış. Bunlara bir örnek vermek üzere, 'Parti organisation'u parti ve edebiyat, Gençlik birliklerinin ödevleri, İşçi kültü ve işçi kültürü' gibi yazılarını sayabiliriz.

Marxizmin klâsikleri sayılan Marx, Engels ve Lenin'in yapıtlarını, daha sonra yetişen marxist estetikçiler, ideoloji açısından değerlendirmişler ve buradan da sanat teorisinden estetik değer teorisine kadar uzanan bir marxist estetik sistemi oluşurmuşlardır. Bundan sonraki bölümlerde, bu marxist estetik sistemi, ilkin **bilgi temelleri** yönünden, sonra **toplumsal** yönden ve son olarak da **sanat ontolojisi** yönünden ele almak istiyoruz.

BİRİNCİ BÖLÜM

Bir bilgi problemi olarak sanat

Her sanat yapıtı var olan bir şey ile, bir nesne ile ilgilidir, belli bir varlığı anlatır, varlıktan bir kesiti ortaya koyar. Bir resim, belli bir doğa parçasının resmidir, belli bir insanın portresidir. Bir tiyatro, belli olayların sergilenmesidir. Bir şiir ya da müzik parçası, aynı şekilde ya doğadan ya da yine varlıktan bir parça olan insan ruhundan, insan duygularından bir anlatımdır. Buna göre, her sanat yapıtının, bu yapıt ne türden olursa olsun, onun bir obje dünyası vardır, onda bir varlık dünyası söz konusudur. Sanat, ele aldığı bu varlığı ne yapar? — Sanat, onu anlatır, onu yorumlar, kısacası varlık hakkında bir şey söyler. Söz gelimi, bir peyzajda dile gelen şey, doğanın sanatçı tarafından yorumlanışıdır. Sanatçı, «doğa böyledir,» der. Bir şiir, «insan duyguları böyledir» der. Kısacası, her sanat yapıtı, bize varlığı anlatır, varlık hakkında **bilgi verir.** Bunun için her sanat yapıtı, varlığın, ger-

çekliğin bir bilgisini ortaya koyduğu gibi, aynı zamanda bu bilgide, o sanatın varlık, gerçeklik anlayışı da yansımış olur. Her sanat yapıtının temelinde, buna göre, bir **bilgi objesi**, sanatçının gördüğü, kavradığı ve gerçeklik olarak belirlediği varlığın bir bilgisi söz konusudur. Her sanat yapıtı, varlık hakkında bir yorumdur, her sanat yapıtı, kendine özgü kavranmış, yorumlanmış bir gerçekliği, bir bilgi objesini somutlaştırır. Bu, tek sanat yapıtları için söz konusu olduğu gibi, her sanat anlayışı, her «izm» ve felsefe için de doğrudur. Bundan ötürü her «izm» ve her felsefe, varlığı, dünyayı yeni ve kendine özgü bir biçimde kavramayı, yorumlamayı ve bilmeyi dile getirir.

Marxizm de bir felsefedir ve bir felsefe olarak da belli bir gerçeklik anlayışını dile getirdiği gibi, marxist estetik de bu gerçeklik anlayışına dayanan belli bir sanat teorisini, estetik değer anlayışını dile getirir. Ohalde, Marxist sanat teorisinin de temelinde belli bir varlık ve gerçeklik kavrayışı, bir **bilgi** problemi bulunur. Bunun için, marxist estetik'i, marxist sanat teorisini belirlemek, onun temelinde yatan bu bilgi problemini gün ışığına çıkarmak anlamına gelir. Ohalde. burada ilk araştırmamız gereken sorun, marxist sanat teorisinin bilgi anlayışı olacaktır. Ancak, burada bu sorun salt bir bilgi sorunu olmayıp, sanat yapıtının varlığı, estetik gerçeklik ile ilgili bir sorundur. Buna göre, marxist estetik'in, marxist sanat teorisinin bu estetik-gerçeklik temeli üzerine oturtulması ve bu temele dayanarak onun araştırılması gerekir.

1. Estetik gerçekliğin belirlenmesi

Her bilgi olayında nasıl bir bilen insan süje'si ile bir bilinen varlık, en yalınından şu sokakta gördüğüm ağaç ve evlerden başlıyarak bütün doğal varlıklara, yıldızlara, öbür yandan insanın organik ve ruhsal yaşamına kadar uzanan obje' dünyaları arasında algısal, düşünsel, duygusal ve sezgisel, v.s. bir ilgi söz konusu ise, aynı şekilde sanat olayında da, bir sanatçı süje'si ile onun kavradığı, örneğin kelimelerle, çizgi ve renklerle, seslerle anlatmak istediği bir obje dünyası arasındaki ilgi söz konusudur. Bu ilginin nasıl bir ilgi olduğu, sanatçının yöneldiği varlığı, obje'yi nasıl kavradığı sorusu, bu obje'nin nasıl bir varlık olduğu sorusunu içine alır. Başka türlü söylersek, sanatın objesi nedir ve sanatçı süjesi ile bu obje arasındaki ilgi nasıl bir ilgidir? Bu sorular tâ Antikite'den beri

sorulmuş ve birbirlerinden çok ayrı karşılıklarla yanıtlandırılmıştır. Örneğin, Platon ve Aristoteles'e göre, böyle bir ilgi bir **mimesis** (yansıtma, taklit, kopya) ilgisidir. Hegel'de, mutlak tinin görünüşe çıkmasıdır, Schopenhauer'de istemin (irade) objektivleşmesidir. Marxist estetik'e gelince, onun için de bu sorun, çözümlenmesi gereken bir ana sorundur. Bir bakıma, bütün öbür estetik soruların çözümü, bu sorunun çözümüne bağlıdır.

İmdi, marxist estetik bu sorunu nasıl ortaya koyuyor ve ona nasıl bir çözümleme getirmek istiyor? Bunu görmeğe çalışalım.

Marxist estetikçi H. Koch problemi şöyle ortaya koyar: «Marxist-leninist estetik'te biz daima şu saptamaya rastlıyoruz: sanat, özel bir gerçekliği yansıtma biçimidir. Bu söz, materyalist yansıtma teorisi anlamında tartışma götürmez bir biçimde doğrudur. Bu teoriye göre, gerçeklik önde gelir, onun yanısıra, onun taklidi ise bundan sonra.» (1) Buradan anlaşıldığı gibi marxist estetik teorisi için sanat bir yansımadır, gerçekliğin bir taklididir. Ontolojik bakımdan söylendiğinde, genellikle varlık gerceklik olup, sanat buna yönelir, onu yansıtmak ister. Ancak, burada kendiliğinden bir soru doğar: Sanatın yansıttığı bu gerçeklik nasıl bir varlıktır? Çünkü gerçeklik, duyularımızla en yalın olarak kavradığımız nesnelerden başlayarak, ruhsal, sosyal varlık alanlarına kadar uzanan geniş bir varlık evrenini dile getirir. Şu dokunduğum masa nasıl gerçekse, içimde duyduğum şu

1) H. Koch, Marxismus und Aesthetik, s. 169.

duygu, konuştuğum dil ve uyduğum töre de gerçektir. Gerçek, burada varlık ile eş anlama gelmektedir. Imdi sanat, bu geniş varlık alanları içinde hangi gerçekliği yansıtır ve bu yansıyan gerçekliğin öz bakımından nitelikleri nelerdir? İlkin bu soruya genel bir karşılık vermek gerekir. Sanatın, özellikle yansıtmak gereğinde olduğu bir gerçeklik yoktur. Sanat, doğal varlığa, inorganik varlık alanından kayaç ve mâdenlerin varlık alanından tutunuz da organik, ruhsal ve sosyal gerçeğe kadar bütün varlık alanlarına yönelebilir. Sanat tümünü yansıtabilir. Marxizm için de bu böyledir. Ancak, marxizm için sorun burada değil de, bu gerçekliğin özünde, **onun** ne olduğu sorusunda ortaya çıkar. Bunu başka türlü söylersek: Gerçeklik hangi nedenden ve hangi özden ötürü sanatın objesi olmaktadır? Bu soru, marxist estetik için hem **original** hem de marxist estetik'e yön veren temel bir sorudur. Bunu H. Koch'dan alacağımız bir kaç cümle açık olarak göstermektedir. «Değerli metallerin, doğal nesneler olma özelliği ile değil, tersine estetik duyumların objesi olma ile son derece karmaşık, toplumsal bir ilginin doğal taşıyıcıları olduğunu gösterme etkeni üzerinde durulmalıdır. (1) Buna göre altın, gümüş v.s. gibi değerli metallerin estetik değeri, **onlar**ın doğal bir varlık olmalarında değil, **toplumun** onlara böyle bir estetik değer yüklemelerinde bulunur. Soylu mâdenler denen metallerin varlığında kendini gösteren bu toplumsal fenomen, bu toplumsal görünüş binlerce yıldan fazladır soylu metallerin parıltı-

1) Aynı eser, s. 169.

sının sağladığı estetik hazzın ana içeriğini oluşturur.» (1)

Bu yalnız inorganik doğa için değil, organik doğa için de doğru ve geçerlidir. Binlerce yıldır insanoğlu çiçeklerin güzelliğini anlatmamış mıdır? Onların bu estetik değeri nereden geliyor? Marxist estetik'e göre, yine aynı nedenden ileri geliyor; toplumsal tasavvurdan. «Bitki, kendi başına estetik bir etki yapmaz, tersine 'bizim-için' olan varlığı ile estetik etki yapar.» (2) Bitkilerin bu bizim-için-olan-varlığı, onların doğa varlığına insanın kattığı insalsal-toplumsal varlıktır.

Aynı şey, biyolojik varlık alanı için de geçerlidir. Söz gelişi binlerce yıldır sanatın işlediği 'sevgi' konusu nedir? Aslında, o cinsel bir sevgidir, biyolojik bir olaydır. Ama, sanatın sevgi deyince anladığı şey, biyolojik anlamının dışında, sosyal bir anlamdır. «Cinsel sevginin tasviri, doğrudan doğruya biyolojik olan, doğa verisi olan bir şey değil de, tersine kültürleşmiş bir şeydir, bir yandan insansal biçimi içinde özel toplumsal bir üründür, öbür yandan da sevgi olaylarında sınıf-ilişkilerinin 'objektiv' bir mantığıdır: bunlar, birbirini karşılıklı olarak koşullayan temel görünüşler olup, cinsel sevgi ve görünüşler içinde edebiyat ve sanatın konusu olur.» (3)

Görüldüğü gibi, estetik'in obje olarak ele aldığı estetik gerçeklik, doğal gerçeklik gibi görünürse de,

---

1) Aynı eser, s. 179.
2) Aynı eser, s. 218.
3) Aynı eser, s. 207.

aslında, doğal gerçeklikten ayrıcalıdır. Doğal gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız olarak var olan bir gerçekliktir. Buna karşılık, estetik gerçeklik insana dayalı bir gerçekliktir. «Toplumsal bilincin aldığı sanat biçiminin objesi, 'doğada' bulunduğu ölçüde, 'insansallaştırılmış', insan evrenselliğinin pratik anlatımı olmuş doğada bulunur, doğal olarak verilmiş fiziksel, kimyasal, biyolojik v.s. özelliklerde, doğal olay denen olayda değil.» (1) Buna göre, estetik gerçeklik, sanatın ele aldığı, tümüyle kendine özgü bir gerçeklik olup bu gerçeklik insansallaştırılmış, toplumsallık kazanmış bir gerçekliktir. «Sanatın estetik özünün aynı zamanda objektiv temelini oluşturan ve onun ilk niteliği olarak şimdiye kadar gösterdiğimiz sanatın özel objesi (bilgi objesi), tümüyle başka türdendir. Sanat, doğal görünüşleri, doğa olaylarını ve doğal 'insanın yaşam görevlerini' içine aldığı yerde bile, toplumsal bir karaktere sahiptir. Estetik duyumlar ve sanat, ohalde, yalnız toplumsal ilgileri, insanlar arasındaki ilgileri değil, aynı zamanda insan için toplumsal, tarihsel olarak meydana gelen doğa varlığını da yansıtır.» (2) Buradan anlaşıldığı gibi, marxist estetik için, sanatın objesi olan gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız bir varlık olmayıp, insansal ve toplumsal bir varlıktır.

Böyle bir anlayıştan, iki mantıksal sonuç çıkarılabilir. Biri, estetik gerçekliğin insana olan bağımlılığı; ikincisi, doğa ve toplum varlıkları arasındaki sı-

---

1) Aynı eser, s. 218.
2) Aynı eser, s. 218.

ki ilgi. Şimdi, kısaca bu iki sonuca değinmek istiyoruz.

Estetik gerçekliğin insansal olması ve insana bağımlı olması, bir bakıma bu gerçekliğin insandan kalkarak anlaşılabileceğini ifade eder. Böyle olunca da, buradan estetik gerçekliğin **sübjektiv** bir fenomen olduğu sonucuna varılmış olmaz mı? Hiç kuşkusuz varılacaktır. Şöyle ki, bir insanın portresini yapan bir ressam, o kişinin fiziksel-biyolojik varlığını değil, tüm insan olarak kavranan varlığını resmeder. Bir manzara resminde dile gelen şey, bir fizikçinin, bir jeolog ya da bir botanikçinin anladığı anlamda bir doğa olmayıp, insan tarafından yorumlanmış, insansal bir doğadır, sübjektiv bir doğadır. Marxist estetik'e göre, estetik gerçeklik, ancak bu sübjektiv niteliği göz önünde bulundurulursa, doğru olarak bilinebilir. Onda objektiv nitelik görmek büyük bir yanılgı olur. «Bu güne kadarki materyalizmin (Feuerbach da dahil) en büyük yanılgısı, objeyi, gerçekliği, duyusallığı yalnız obje biçimi ya da görü biçimi altında kavramış olmasıdır; duygusal insan etkinliği, eylemi olarak sübjektiv olarak kavramamış olmasıdır.» (1) Bu nokta, marxist estetik için çok karakteristik bir sonuçtur. Marxist estetik, materyalist bir varlık anlayışına dayandığı halde, onun sübjektivist bir estetik obje anlayışına varması acaba nasıl açıklanabilir? Yoksa, marxizmin genel varlık kavrayışı ile estetik gerçeklik anlayışı arasında bir çelişki ve bir tutarsızlık mı vardır?

---

1) Marx - Engels, Werke, Bd. 3, s. 5 Bk. H. Koch, Marxismus u. Aesthetik, n. s. 105.

Böyle bir sorunun karşılığı şu olabilir: Marxizm, düşünme tarihinde şimdiye kadar rastladığımız türden bir materyalizm değildir, tersine, insanı ve insan eylemini varlığın odak noktası yapan tarihsel-insansal bir materyalizmdir, insana ve insan eylemine dayalı, varlığı insan eylemlerinin dialektik süreci ile açıklamak isteyen hümanist bir materyalizmdir. Bundan ötürü, burada bir çelişki söz konusu olmayıp, tersine, böyle bir sonuç, dialektik materyalizmden mantıksal olarak doğan bir sonuçtur.

Sanatın gösterdiği bu sübjektivizm, insanın bireyselliği ile ilgili bir sübjektivizm de değildir. İnsan, burada bireysel olarak değil de, tüm insanlık olarak, tüm eylem varlığı olarak, tarihsel bir varlık olarak anlaşılmalıdır. Böyle insanlığa ve tarihselliğe dayalı bir sübjektivizm, her şeyden önce doğaya karşı konmaktadır. Bununla da üzerinde durulmak istenen, insanın **toplumsal** bir varlık olarak sanatı yaratmasıdır. Ancak, hemen burada önemle belirtelim ki, marxizm'e göre yalnız sanat toplumsal bir fenomen değildir, sanatın objesi de, ister bu obje bir doğa varlığı olsun, her zaman insansal ve toplumsaldır. «Doğa görünüşlerinde ve doğa olaylarında sanatın objesi olarak karşımıza çıkan olgu, sanat yaratmasının çok özel bir ölçüde toplum ülkesine girdiğini gösterir.» (1) Bu anlamda doğa da toplumsal bir nitelik elde eder. Çünkü, kavradığımız, bilgi ve sanat objesi yaptığımız, anlam ve değer yüklediğimiz bir doğa, artık insanlaştırılmış bir varlık olur. Bunun için, marxizm'e göre,

1) H. Koch, Marxismus und Aesthetik, s. 214.

«doğa ve toplum, bir Çin duvarı ile birbirinden ayrılmaz.» (1) Ama, ne var ki, insansallaştırılmış doğa, özellikle sanatın objesi olan doğa tüm doğa demek değildir. Sanatın objesi olan doğanın yanında bilim ve felsefenin objesi olan doğa da bulunur. Her iki doğa da kuşkusuz gerçektir. Bununla birlikte, sanat, bilim ve felsefe aynı gerçekliğe başka açılardan yaklaşırlar. «Hem sanat hem bilimler hem de felsefe ve öbür toplumsal bilinç biçimleri aynı gerçeklik nesnelerini ve görünüşlerini yansıtırlar. Ama, ayrıcalıklı görüş açılarından yansıtırlar.» (2) Şimdi, bu ayrıcalıklı görüş açısı nedir? Onu sorabiliriz.

Bilimler de doğaya yöneliktir, bilimler de doğayı incelerler. Bu bilimlere doğa bilimleri adı verilir: fizik, kimya, astronomi ve biyoloji gibi. Bunların incelediği doğa, sanatın yansıttığı doğadan ayrıdır. Çünkü: «Doğa bilimleri (fizik, kimya, biyoloji) insanın toplumsal varlığını değil, tersine **dışsal doğayı** bilgi objesi yapar. Onlar, doğanın fiziksel, kimyasal ve biyolojik özelliklerini araştırırlar. Bu anlamda, onların temel içeriği toplumsal bilincin **ideolojik biçimleri** değildir. Bu da, doğa bilimlerinin özellikle yansıttığı gerçekliğin özellik ve niteliklerinden ileri gelir.» (3)

Buna göre, doğa bilimleri yalın doğayı yansıttıkları halde, sanat, insansallaştırılmış, toplumsallaştırılmış doğayı yansıtır. Doğa bilimleri ile sanat arasındaki bu ayrıcalığı saptadıktan sonra, şimdi karşımıza

---

1) Aynı eser, s. 214.
2) Aynı eser, s. 216.
3) Aynı eser, s. 217.

şöyle bir soru çıkıyor: Bilimler yalnız doğa bilimlerinden oluşmazlar, doğa bilimlerinin yanında sosyal bilimler de vardır: örneğin hukuk, ekonomi ve sosyoloji gibi. Bu bilimlerin incelediği varlık, özce doğa bilimlerinin incelediği varlıktan ayrıcalıdır, çünkü, bu bilimler salt doğayı değil, insan doğasını, insansal doğayı incelerler. Ohalde bunların objeleri ile sanatın objesi arasında bir ortaklık vardır. «Toplumsal olayları yansıtmak hiç bir yolda sanatın bir ayrıcalığı değildir. Tüm toplumsal bilinçle, özellikle toplumsal bilimlerle sanat bu konuda uzlaşır. Bilindiği gibi, pek çok tür ve nitelikte toplumsal görünüş ve ilgiler vardır, ekonomik, sosyal, politik, hukuksal, moral, dinsel, v.s.. Sanat, toplumsal ilgilerin ve görünüşlerin bütün bu çokluğu ile ilgilenir.» (1) Bütün bunlar, adı geçen bilimlerle sanat arasında bir ortak yanın varlığını göstermez mi? Marxist estetik'e göre, sosyal bilimlerde de uzmanlık alanları vardır. Ekonomi, ekonomik olayları; hukuk, hukuk olaylarını; sosyal tarih, sosyal olayları inceler. Oysa sanata gelince, iş değişir. «Sanat yaratmasının objesinin özelliği, çeşitli toplumsal bilimlerin objeleri ile karşılaştırıldığında, özellikle ekonomik, hukuksal, politik ya da sosyal-tarihsel ilgileri içine almaz. O, insanın tüm toplumsal ve kişisel yaşamının bütün alanlarında **tüm** toplumsal ilişkileri içine alır. Bilimlerin objeleri ise, ekonomik, hukuksal, politik, sosyal-tarihsel, psikolojik v.s. gibi görünüşler, süreçler ve ilgiler olarak görünüşler,

---

1) Aynı eser, s. 219.

süreçler ve ilgilerdir.» (1) Bu bilimlerin hiç biri, konusunu oluşturan olayları, olay olmalarının dışında ele almak istemez. Sanat ise, yine sosyal ve insansal doğayı yalnız belli bir açıdan ele alır. Bu açı **insandır.** Sanat, yansıttığı bütün olayları **insan** ile ilgisi bakımından ele alır. «Sanatın estetik özünün objektiv temeli, insan ile tüm ilgi içinde toplumsal olaylar, görünüşler ve süreçlerdir. Bütün toplumsal olaylara ve 'insansallaştırılmış' doğaya özgü olan görünüşlerin bu çok yönlü 'insan ilgisi', sanat yaratmasının obje'sinin özel bir yanını oluşturur.» (2) Buradan şöyle bir sonuç çıkar: Sanat da, sosyal bilimler gibi, toplumsal olay ve ilgilere eğilir. Ama, ne var ki, sosyal bilimler bu olayları objektiv olgular olarak ele aldığı halde, sanat aynı olayları insan ile bağlantısı ve ilgisi yönünden, onları insan eylemlerinin bir ürünü olarak yansıtmak ister.

Ohalde, marxist estetik'e göre, sanatın obje dünyası, estetik gerçeklik, insanın dışında bulunan bir gerçeklik olmayıp insansal bir gerçekliktir. Bu gerçeklik, en yalın sosyal olaylardan doğanın fiziksel varlığına kadar uzanır. Marxist estetik'e göre, biricik gerçeklik **insan gerçekliğidir.** Bunun dışında sanat için bir başka gerçeklik alanı yoktur ve olamaz da.

---

1) Aynı eser, s. 221.
2) Aynı eser, s. 221.

2. Sanat bilgisinin nitelikleri

a) SANAT DA BİR BİLGİDİR.

Her bilgi, bir süje-obje ilgisine dayanır. Bir yanda bilinç sahibi bir varlık olan insan bulunur, öbür yanda, bilinç sahibi bu varlığın, insan dediğimiz süje'nin algı, düşünme, tasarlama, hayal etme, v.s. gibi bilme eylemleriyle ilgi kurduğu nesneler, düşünceler, v.s. varlığı, obje dünyası bulunur. İşte bilgi, bir süjenin bir var-olanı, bir objeyi kavraması olayıdır. Böyle bir kavrama içinde insan bütün varlık dünyasını bilmiş olur.

Estetik alanında da aynı süje-obje ilgisini görürüz. Yalnız burada süje, bilgi olayında olduğu gibi, herhangi bilinç sahibi bir insan olmayıp, **sanatçı** dediğimiz özel yetenekleri olan varlıktır. Onun yöneldi-

ği obje ise her şey olabilir. Sanatçı, yaratıcı gücü ile nesnelere yönelir, onları kavrar ve onları **ifade eder.** Örneğin, bir ressam, bir manzara resmi yapar, bir yontucu insan heykeli yapar, bir ozan ya da müzikçi duygularını anlatır, bir romancı bir toplum içinde olan biten olayları dile getirir. Ressamın ele aldığı objeyi anlatım aracı renk ve boyadır, yontucunun odun, mermer ve metaldir, ozan ve romancının ise sözcüklerdir. Ama, sanatçı hangi anlatım aracını kullanırsa kullansın, daima belli bir objeye yönelir, onunla ilgi kurar ve onu kavrar. Onu kendine göre bir takım çizgi ve boyalarla ya da seslerle ya da sözcüklerle anlatır, kendine göre yorumlar ve böylece onu bilir. Bu yolda, anlatma, ifade etme ise, objeyi kavrama, onu bilme demektir. Aynı manzarayı yapan üç ressamın meydana getireceği üç tablo arasında büyük ayrıcalık bulunacaktır. Onlarda aynı manzara söz konusu ise de, her biri aynı manzarayı kendine göre yorumlıyacak ve anlatacaktır. Bundan ötürü, sanat bilgisi **sübjektiv** bir bilgidir. Çünkü, burada sanatçı süjesi ile onun yöneldiği obje arasindaki ilgiyi yalnız duyular değil, aynı zamanda hayalgücü de kurar. Sanatçı, yöneldiği bir nesneyi yalnız görmekle kalmaz, aynı zamanda onu hayalgücü ile değiştirir, zenginleştirir ve öyle ifade eder. Bundan ötürü, sanat bilgisi herhangi sıradan bir bilgi olayı olmaktan çıkar, kendine özgü bir estetik bilgi olur.

b) SANAT BİLGİSİ, BİLİMSEL BİLGİDEN VE DİNSEL BİLGİDEN AYRICALIĞI OLAN BİR BİLGİDİR.

Sanatın kendine özgü bir bilgi olduğunu, onun da bir obje dünyasının bulunduğunu ve bunları yansıttığını söyledik. Şimdi, bu sanat bilgisinin özellikleri nelerdir? ve sanat bilgisini öbür bilgi türlerinden, söz gelimi bilimsel ve dinsel bilgilerden ayıran ayrımlar nelerdir? Şimdi, marxizm'e göre bu soruları çözümlemeğe çalışalım.

Bilimsel bilgi nasıl bir bilgidir? — Bilimsel bilgi, doğaya bilmek ereği ile eğilen ve belli bir yöntemle doğa yasalarına ulaşmak isteyen bir bilgidir. Böyle bir bilme eyleminin sonunda ulaşılan bilimsel sonuçlar, kesin, zorunlu, genel geçer, objektiv bilgiler ve doğrulardır.

Bu açıdan bakıldığında, sanat bilgisinin ürününün, yalnız sübjektiv bir temele dayalı sanat yapıtları olduğu görülür. Sanat bilgisi, tümüyle bilimsel bilgiden ayrıcalıklı bir bilgidir. Şimdi, marxizm'e göre, bu ayrıcalık nasıl belirlenir? Bunu görmeğe çalışalım. İşe, Marx'tan alacağımız bir cümle ile başlamak istiyoruz. Marx şöyle diyor: «Kafada düşünce bütünselliği olarak görünen 'bütün', dünyayı kendisi için olanaklı biricik tarzda öğrenen, bu dünyanın sanatsal, dinsel, pratik-tinsel öğreniminden ayrıcalıklı bir tarzda öğrenen, düşünen bir kafanın ürünüdür.» (1) Marx'ın burada 'düşünce bütünselliği' sözcüğü ile

---

1) K. Marx, Zur Kritik d. pol. Ökonomie, s. 258. Berlin, 1958.

kastettiği, sanatsal, dinsel ve pratik bilgilerden ayırmak istediği bilgi, bilimsel bilgidir. Marx, bilimsel bilginin temel niteliğini, onun dünyayı, doğayı bütünlüğü içinde bilmek ereğine sahip olmasında bulur. Bilimin ereği, doğayı bütünlüğü içinde bilmektir. Ama, burada bir soru ortaya çıkar: İnsan, doğayı bütünlüğüyle bilebilir mi? Buna Lenin şöyle karşılık verir: «İnsan, bütün olarak, tam olarak doğanın doğrudan doğruya bütünlüğünü kavrıyamaz, onu yansıtamaz, onun benzetmesini yapamaz. Ancak, insan, soyutlamalar, kavramlar, yasalarla bilimsel bir tablo yaratarak ona ebedi olarak yaklaşabilir.» (1) Lenin'e göre, bilimsel bilgi, bilim, bu bütünselliğe sürekli bir yaklaşım içindedir. Buna ulaşma yolu ve yöntemi ise, zorunlu olarak soyutlama ve kavram kurma yoludur. «Bilimsel bilginin objesinin varlığı» diyor Lenin, «zorunlu olarak soyutlama, kavram ve bir bilgi biçimi olarak yasal bir ifade talep eder. Maddenin soyutlanması, doğa yasasının soyutlanması, değer soyutlaması v.s. tek sözle, bütün soyutlamalar, doğayı daha derin, daha sadık ve daha tam olarak yansıtırlar.» (2)

Bir bilme türü olarak sanat da hiç kuşkusuz insan ilişkilerinin, insansallaştırılmış doğanın bilgisine yönelir. Marxist estetik'e göre, sanat bilgisi de yine 'bütünlüğe' yönelik bir bilgidir ve bilimsel bilgi ile bu yönden bir benzerlik gösterir. Ancak, ne var ki, bilimsel bilgi bu 'bütünlüğe' rationel-kavramsal yol-

---

1) Lenin, Aus dem phil. Nachlass. s. 181. Bak. Koch, aynı eser, s. 186.

2) Aynı eser, s. 101.

dan, soyutlama yolundan ulaşmak istediği halde, sanat bilgisi hayal-gücünün eşliğinde bu ereğe ulaşmak ister. Bir başka önemli ayrıcalık da, bilimsel bilgi ile sanat bilgisinin **süreçlerinde** bulunur. Bilimsel bilgi, araştırıcının ortaya koyduğu bir bilme sürecine dayandığı ve araştırıcının ortaya koyduğu ve ulaştığı bilgiyle son bulduğu halde, sanat bilgisi, sanatçının yapıtını ortaya koyması ile son bulmaz. «İnsansal ve toplumsal belli ilişkilerin (insan evrenselliğinin pratik bir ifadesi olarak bir doğa parçası) 'somut bir bütünlüğün' estetik bir reproduktion süreci 'tamamlanmış' sanat yapıtı ile bitmiş olmaz. O, ancak sanattan haz duyan kişinin kafasında, ruhunda tamamlanır. Burada da, özel bir bilgi türü olan estetik bilgi süreci, bütün bilimsel bilgi karşısında belli özellikler gösterir.» (1) Bu da, estetik bilginin, sanat bilgisinin bilimsel bilgiye oranla çok daha karmaşık bir bilgi olduğunu ortaya koyar.

Şimdi sanat bilgisini, bir başka tür bilgi olan **din**sel bilgi ile karşılaştırmak istiyoruz. Dinsellik, bir tavrı, evren karşısında, dünya karşısında alınan belli bir tavrı ifade eder. Bu dinsel tavrın da, varlık ve doğa üzerine açıklamalar ve yorumlar yaptığını görürüz. Dinlerin de bilgisel bir varlık ve doğa görüşü vardır. Ama, ne var ki, bu bilgi bilimden, bilimsel bilgiden çok ayrıcalı olduğu gibi, dinsel bilgi bilimsel bilgiden daha çok sanat bilgisine bir yaklaşım gösterir. Bu, marxizm için de böyledir. «Gerçekten düşünülmeğe değer nokta şudur ki, Marx, bilimsel düşünmeye kar-

1) H. Koch, aynı eser, s. 78.

sı sanatı, dini ve gerçekliğin pratik-tinsel bilgisini koyar. Yine daha önce şu nokta işaret edilmelidir: Marx sanatı nasıl özel bir pratik-tinsel bilme olarak gözönünde bulunduruyorsa, Marx adına din de yine bu pratik-tinsel bilme içine sokulmalıdır.» (1) Bu pratik-tinsel bilmenin niteliği nedir? Bu nitelik, pratik-tinsel bilmenin hayal-gücüne dayalı bir bilme olmasıdır. Sanat nasıl doğaya, evrene hayalgücünü katıyor, bu yolda onu değiştiriyor ve zenginleştiriyorsa, aynı şekilde din de evrene, doğaya hayalgücünü katar, doğaya hayal gücü ile biçimler vererek onu yorumlamak ister. «Din» diyor Engels, «bilgi içeriği yönünden insansal şeylerin insan kafasında fantastik bir yansısıdır.» (2) Yine bir başka yerde bunu Engels şöyle anlatıyor: «Din, insanın günlük yaşamına egemen olan dış güçlerin insan kafalarında 'fantastik bir yansımasıdır'; bu yansıma içinde dünyasal güçler, dünya-üstü güçler biçimini alır.» (3) Böyle dinsel bir varlık kavrayışı, salt tasavvura dayalı bilgisel bir evren tablosunu yansıtır. Bu duyusal-görsel bir nitelik elde ettiği zaman, **mitoloji** olarak somutlaşır. «Bütün mitoloji» diyor Marx, «doğal güçleri hayalgücünde ve hayalgücü aracılığı ile aşar ve onlara egemen olur.» (4) Bu anlamda, mitoloji, dinsel bilginin **sanat**laşmasıdır. Marx'a göre, mitoloji, sanatın kaynağıdır. Örneğin, Grek mitolojisi, Grek sanatının doğduğu ana kucağıdır.

---

1) Aynı eser. s. 268.
2) Engels, Dialektik der Natur. s. 187. Berlin 1952.
3) Aynı eser, s. 343.
4) Marx, Zur Kritik d. polit. Ök. s. 269.

Görüldüğü gibi, sanat bilgisi ve dinsel bilgi arasında 'bilgi biçimi' olma yönünden ortak özellikler ve ilgiler vardır. Bu ilgiler, özellikle her iki bilgi biçiminin de hayal gücüne dayanmasından ileri gelir. Ama, ne var ki, bu ortak ilgilerin ve özelliklerin yanısıra, aralarında büyük bir ayrılık da vardır: Dinsel bilgi salt tasavvura dayalı olduğu halde, sanat bilgisi duyulara dayalıdır.

c) SANAT BİLGİSİ DUYUSAL BİR BİLGİDİR.

Daha Platon'dan, Baumgarten'den ve Kant'tan beri sanat bilgisinin duyulur temellere dayalı, rationel bilgiye, matematik ve mantık bilgisine karşıt bir bilgi olduğunu biliyoruz. Marxizm için de bu böyledir. Ancak, marxizm'de yeni olan, duyularla doğa arasındaki ilgi sorusu olup, marxizm bu ilgiyi tamamen kendine özgü bir biçimde yorumlamaktadır. Şimdi bu yorumu görmeğe çalışalım.

Marxizm'e göre de, bir yanda kabâ doğa varlığı, gerçeklik dünyası vardır, öbür yanda insanın kendi yetileriyle ortaya koyduğu insansal dünya vardır. Tıpkı eski greklerin physei (doğa) ile thesei (insanın ortaya koyduğu dünya) arasındaki ayrıcalık gibi. Lenin bunu şöyle belirtiyor: «İnsanın önünde doğa görünüşlerinin bir ağı uzanır. İçtepileriyle insan, yaban olan varlık, doğanın dışına çıkamaz, ancak, bilinç ve eylem sahibi olan insan doğanın dışına çıkabilir. Mantık kategorileri, bu dışa çıkışın, dünyayı bilmenin basamaklarıdır.» (1) Doğanın dışına çıkma, bilinç sa-

1) Lenin, Aus phil. Nachlass, s. 10. Bk. H. Koch, aynı eser, s. 145.

hibi olma duyularla başlar. Çünkü, marxizm'e göre, dış dünya ile ilgili bütün bilgilerimiz duyulara dayanır. «Marxizm ve leninizm, gerçek ve objektiv dış dünyanın her türden bilgisinin kaynağı ve temeli olarak duyu bilgisinin olduğunu savunurlar.» (1) Duyulur bilgi, duyu organları aracı ile insanın dış dünyadan elde ettiği izlenim ve duyumların duyulur algı hâlinde birleşmesiyle meydana gelir. Duyum ya da duyulur algı, insana, süjeye ait bir fenomendir. Ama, bu fenomen, dış dünyaya ait bir nesne ile ilgilidir. Şu an karşımda duran bir gerçeklik, bir nesne olarak masa vardır, bir de bende bir masa algısı vardır. Gerçek masa, fiziksel bir varlık olarak uzayda vardır, masa algısı ise, benim bu gerçek masadan aldığım, renk, sertlik v.b. gibi duyumlardan oluşturduğum duyusal bir masa algısı olarak vardır. Ama, burada asıl sorun, bu objektiv gerçeklik ile bendeki sübjektiv fenomen, yani duyum ya da algı arasındaki ilgi sorunudur. Marxizm, bunlar arasında tam bir uyumun ve karşılılığın bulunduğunu öne sürer, bunu da Feuerbach'a dayanarak yapar. «Marxizm-leninizm daima Feuerbach'ın materialist bilgi teorisi ilkesini savunur. Bu ilkeye göre, sübjektif duyusallık objektiv olanın yansımasıdır.» (2) Bu ilkeye göre, sübjektiv duyusallığın dış dünyada, gerçeklik dünyasında objektiv bir karşılığı vardır. Duyularımız ve duyusal bilgimiz sübjektiv'tir, ama, gerçekliğin yansımasından oluşan bir sübjektivliktir bu. Bunu Lenin şöyle saptamak isti-

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 139.
2) H. Koch, aynı eser, s. 142.

yor: «Duyum, objektiv dünyanın sübjektiv bir yansısıdır.» [1] Görüldüğü gibi, marxizmin özellikle burada üzerinde durduğu, duyumların, bir objektiv gerçekliğe dayanmaları, onu yansıtmalarıdır. Bunu böyle düşünürken de, marxizm-leninizm, özellikle Berkeley'de ve daha sonra da çağımızda fizikçi Ernst Mach'da temsilcilerini [2] bulan sübjektiv-idealist bir bilgi teorisine karşı çıkmaktadır. Sübjektiv idealizm'e göre, gerçek olan yalnız duyumlardır, duyumların ötesinde bir dışsal varlık, bir gerçeklik yoktur. Marxizm-leninizm, bu idealizmi tersine çevirerek gerçekliği dış dünyaya bağladığı gibi, duyumları da bu gerçekliğin insan bilincindeki bir yansısı olarak görmek ister.

Duyusallık ve duyu bilgisi konusunda marxizmin getirdiği yenilik, Marx'ın özellikle duyuların özü ile ilgili düşüncesinde görünür. Salt doğaya her alanda karşı çıkan Marx, duyular konusunda da karşı çıkar. Duyular nedir? Duyular, salt bir bio-psişik fenomen midir? Gerek biyolojik gerekse psikolojik anlayışlar için bu böyledir. Ama, bir tarih ve toplum filozofu olan Marx için bu böyle değildir. Her şeyi tarihte ve insan etkinliğinde bulan Marx için, duyuların da kaynağı yine insan etkinliği ve tarih olmalıdır. Marx, bunu şöyle ortaya koymak istiyor: «Duyusal bilinç, **soyut** duyusal bir bilinç değildir, tersine **insansal** duyusal bir bilinç olup, bu bilinç insansal dışlaştırma temeli, insanın özsel güçlerinin, insana yabancılaş-

---

[1]) Lenin, Materialismus u. Empiriokritizismus, s. 108.

[2]) Bak: İsmail Tunalı, Felsefenin ışığında modern resim, Impressionizm. Erzurum, 1960.

mış gerçeklik temeli üzerinde yükselir.» (1) Marx'a, Engels'e göre, insan bilinci, insan eylemlerinin bir ürünüdür, insanın özüne ait güçlerin eylemsel ürünüdür. Bilinci yaratan insandır, insan etkinliğidir. Aslında bu etkinlik tarih ve tarihlilik olarak somutlaşır, daha başka bir deyimle, tarih ve tarihlilik, toplum, insan etkinliğinin bir somutlaşmasından başka bir şey değildir. Burada insan bilinci, insan etkinliğinin bir ürünü olarak anlaşılıyor. Bunun gerçek anlamı, bilincin, tarih ve tarihliliğin, toplumun ürünü olduğudur. «Beş duyunun **oluşumu**, şimdiye kadarki dünya-tarihinin bir işidir... Ohalde, insanın özünün somutlaşmasıdır, hem teorik hem de pratik yönden bu şunu içine alır: hem insanın anlamını **insansal** kılmak hem de insansal ve doğal özün zenginliğine uyan **insansal** bir anlam yaratmak... (2)

Buradan anlaşıldığı gibi, marxizm'e göre, hem insan hem de insan bilinci tarihin ve toplumun ürünüdür. Bu, daha önce de işaret etmiş olduğumuz gibi, tarih felsefesinde Marx'ın Kopernikal devrim yapan hipotezidir. Bu hipotez şöyle der: «İnsanların toplumsal varlığını oluşturan bilinç değildir, tersine insanların bilincini oluşturan onların toplumsal varlığıdır.» (3) Böylece bilinç, var olma koşullarını, kendisi yönünden aşkın bir varlıkta, toplumsal varlıkta elde eder.

---

1) Marx/Engels, Die heilige Familie, s. 79. Berlin 1953.
2) Marx/Engels, Kleine Ökonomi. Schrift. s. 133/34. Bak. Koch, aynı eser, s. 171.
3) K. Marx, Zur Kritik d. polit. Ök. Vorwort.

Şimdi bu hipotezin ışığı altında, estetik fenomenin bilgisel koşullarına değinmek istiyoruz. Estetik fenomen de bilgi fenomenine benzer: Bir yanda estetik olarak duyumlıyan bir sanatçı süjesi vardır, öbür yanda duyumlanan bir nesne, bir doğa parçası vardır. Bu iki varlık arasındaki ilgi, sanat yapıtı olarak somutlaşır. Ama, bu ilgide önemli olan, sanatçı süjesinin doğayı duyumlama biçimidir.

Daha önce bilgi ilgisini gözden geçirirken, bilgi ilgisinde duyumun, objektiv gerçekliğin insan bilincindeki bir yansıması olduğunu, bilincin ise, bütün duyumlarıyla birlikte tarihin ve toplumsal varlığın bir ürünü olduğunu görmüş bulunuyoruz. İmdi, bu hipotezin estetik fenomendeki geçerliği nedir? Bunu burada, bilgi olayında olduğu gibi değerlendirebilir miyiz? Marxist estetik'e göre, bunu aynı şekilde değerlendirmeliyiz. Çünkü, marxizm'e göre, gerçekliğin insan bilincinde yalnız bilgisel bir yansıması söz konusu değildir, aynı zamanda estetik bir yansıma da söz konusudur. Böyle bir anlayışa göre, sanat gerçekliği yansıttığı gibi, sanat yapıtları da gerçek olan şeyleri yansıtır. Bu yansıtmanın temelinde de, estetik duyum ya da estetik duyumlama bulunur. İmdi bu estetik duyumlama nedir? İlkin bu sorulmalıdır. Koch'a göre: «İnsanın estetik duyumunun meydana gelişi, bu duyuma karşılık olan ve onu belirleyen toplumsal eylem içinde bir obje'yi koşullar. Bu 'estetik duyumun yapısı', özelliği ve niteliği, aslında onun objesinin niteliği tarafından belirlenir.» (1) Buna göre, estetik

1) H. Koch, aynı eser, s. 147.

duyum, kendisine karşılık olan bir obje'nin niteliğini taşır. Başka türlü dendikte, estetik duyum doğada daima bir real objenin varlığını koşullar. Bu obje gerçekliği olmadan estetik duyum meydana gelemez. Ama, ne var ki, bu obje gerçekliği de artık doğa kategorileri içinde değil de, toplumsal etkinlik içinde oluşur ve bir gerçeklik elde eder. Bunu bir örnek üzerinde açıklamak istersek: Sanatçının doğada gördüğü ve estetik bir ilgi kurduğu bir obje, örneğin bir ağaç, doğal bir nesne olan bir ağaç değildir, tersine tarihsel-toplumsal tasavvur ve anlamlarını, beğenilerin oluşturduğu bir varlıktır, insansal-toplumsal dünyaya ait bir objedir. İşte, sanatçının, bir ressamın tuval üzerinde somutlaştırdığı ağaç resmi, sanatçının estetik olarak duyumladığı insansal-toplumsal bir obje olan ağaçtır.

Öbür yandan, estetik duyum, kendisine karşılık olan objenin niteliklerini taşımakla beraber, bütünüyle sübjektiv olan bir fenomendir. Ancak, bu sübjektiv fenomen salt bir psişik olay olarak da düşünülmemelidir. O, insan bilincine ait olup, insan bilinci ile beraber tarihsellik ve toplumsallık kategorileri tarafından belirlenir. «Estetik sübjektivitenin, estetik duygunun oluşumu ve gelişimi, insan eylemi temeli üzerinde ortaya çıkan bir tarihsel süreci gösterir.» (1) Estetik duyum ve duygular da, marxizm'e göre, bunlara dış dünyada karşılık olan objeler ve nesneler gibi, insan etkinliğinin ve tarihselliğinin bir ürünü olarak doğar.

---

1) Aynı eser, s. 147.

Estetik duyumların bütün bu nesneler dünyası ile kurulmuş olduğu ilgiler, temelde birer bilgi ilgisidir. Bu bilgi ilgileri, obje dünyasını önümüze sererler, objeler hakkında bir yorum ortaya koyarlar. Ama, bütün bu yorumlar ve bilgiler, temelde, estetik duyum gibi sübjektiv bir fenomene dayanır. Marxizm'e göre, bu duyum ister obje niteliğini taşısın isterse insan eylem ve etkinliği, tarihsellik ve toplumsallık niteliğini taşısın, daima sübjektivtir ve sübjektiv olarak kalır. Bir temel bilgi değeri olan objektivliği estetik bilgide bulamayız. Acaba bu onun bilgi değerini azaltır mı? Estetik bilgiyi, sübjektiv bir bilgi olarak düşünmek gerekir ve onun değeri de bu sübjektivlikte bulunur. İnsanın sahip olduğu tüm bilgiyi, estetik bilgi sübjektivliği ile tamamlar ve yetkinleştirir. Estetik bilginin katılmadığı bir bilgi sistemi, bütünlükten yoksun demektir. «Dünyanın estetik bilgisi, insansal ve doğal varlığın tüm zenginliği ile ilgili bilginin vazgeçilmez bir parçasıdır. Estetik sübjektivite olmaksızın, böyle kuşatıcı bir bilgi olanaksızdır.» (1)

Buradan anlaşıldığı gibi, marxizm'e göre, estetik olayda da bir bilgi olayı söz konusudur. Bu bilgi, duyuların sübjektivliğine dayanır, ama, onun, insan bilgisinin bütünlüğü içinde vazgeçilmez, zorunlu bir yeri vardır. Aynı şeyi daha yalın olarak söylersek: Sanat etkinliği, toplum için bir lüks etkinlik değil, tersine zorunlu bir etkinliktir. Nasıl bir toplum için bilim bir zorunluğu gösteriyorsa, aynı şekilde, marxizm'e göre, sanat da böyle bir zorunluluğu gösterir.

1) H. Koch, aynı eser, s. 147.

Bundan ötürü, toplumda sanatçının bir bilim adamı kadar saygınlığı bulunmalıdır.

d) SANAT, GERÇEKLİĞİN BİR YANSISIDIR

Estetik bilgi, bir sanatçı süjesi ile bir doğa parçası arasında meydana gelen bir sübjektiv ilgi olup, bu da bir sanat yapıtında somutluk elde eder. Sanat yapıtı, gerçeklik karşısında, sanatçının sübjektiv yaşantılarından, duyum ve duygularından oluşturduğu bir varlıktır ve bu varlık gerçekliğin karşılığını, sübjektiv karşılığını gösterir. Şimdi, bu durumda, sanat yapıtı ile karşılığı olduğu gerçeklik arasındaki ilginin nasıl bir ilgi olduğunu sorabiliriz. Bu soru, sanat felsefesinin en temel ve en eski sorunlarından birini gösterir. Daha Platon ve Aristoteles'in bu soruyu sorduğunu ve buna karşılık aradığını görürüz. (1) Platon ve Aristoteles, bu ilgiyi bir taklit, bir yansıtma ilgisi olarak görüp temellendirmek istemişlerdir. Bu derece temel bir sorunun marxist estetik için de araştırılması gereken bir sorun olacağı doğaldır. Gerçekten de, marxist estetik, gerçeklik-sanat yapıtı ilgisine eğilir ve bu ilgiyi kendine özgü bir biçim ve anlayış içinde temellendirmek ister.

Marxist estetikçi Koch'a göre, doğa ile sanat yapıtı başka başka iki varlıktır, birbirlerine benzemedikleri gibi, aralarında büyük bir ayrılık da bulunur. «Sanatçıya, duyusal-somut varlığı içinde kendini gösteren gerçeklik 'bitmez' (sınırsızdır), onun so-

1) Bak: İsmail Tunalı, Grek Estetik'i. 3. Baskı, İstanbul, 1976.

nu, sağı solu, yukarısı aşağısı yoktur. Buna karşılık bir sanat yapıtının bir başı ve sonu, bir sağı, bir solu, bir yukarsı ve bir aşağısı vardır.

Yaşamda kapanmış gelişmeler yoktur, her bir gelişme sonsuz çokluktaki öbür gelişmelerle bağlıdır ve her bir gelişme bir ötekine geçebilir. Her şey sonu olmıyan bir hareket ve gelişme süreci içindedir. Bu, gerçekliğin doğrudan doğruya bilgisini güçleştiren bir noktadır. Sonsuz akan bir ırmaktan görünüşleri çekip çıkarmak, görünüşlere ve süreçlere göreli bir sınırlılık için biçim vermek, gerçeklik içinde daima bölük pörçük olan şeyi bir bütün olarak sınırlamağa ve anlatmağa çalışmak — bütün bunlar, sanatın gerçekliği bilmede doğrudan doğruya somut görünüşlerin derin bir bilgisi ile nasıl karşılaşabileceğini gösterir.» (1) Koch'un yukarda söylediği gibi, sanatçı, gerçekliğe eğilir ve gerçeklikten devşirdiği bireysel görünüşlerle yeni bir yapı, ama gerçeklikten, doğadan ayrıcalı bir yapı meydana getirir. Ancak, bu yapının da gerçek bir yapı olduğunu, bunun da bir gerçeklik olduğunu söyliyebilir miyiz? Böyle bir soruya Lenin'in ağzından şöyle bir yanıt verebiliriz: «Sanat, kendi yapıtlarının gerçeklik olarak anlaşılmasını istemez.« (2) Ohalde sanatın ilgi kurduğu objeler gerçeklik olduğu halde, sanatın kendi, yani sanat yapıtları bir gerçeklik, bir realite değildir. Ama, elbette sanat yapıtlarının doğa ile, gerçeklikle bir ilgisi var-

---

1) Koch, aynı eser, s. 305.

2) Lenin, Aus dem Philosop. Nachlass, s. 316.

dır. Bu ilgi, nasıl bir ilgidir? Bu ilgi, sanat yapıtlarının gerçekliği, doğayı **yansıtması** ilgisidir. Bu ilgi anlayışına göre, «estetik duyumlar ve sanat, gerçekliğin sübjektiv bir kopyasıdır.» (1) Buna göre, burada sanat yapıtı ile doğa arasındaki ilgi, **original** ile **kopya** ilgisi olarak düşünülebilir. Ama, bu, hiç bir zaman kaba bir kopyacılık olarak anlaşılmamalıdır. O zaman sanat yapıtının kendine özgü bir varlığının olmaması gerekirdi. Oysa, biliyoruz ki, sanat yapıtının böyle bir varlığı var. Bu varlık, belirli özelliklerle kendini gösterir. Bu özelliklerin başında, onun gerçekliğin herhangi bir kopyası olmayıp, **duyusal-duygusal** bir kopyası olması gelir. Ve «sanat objesinin gerçek varlığının özelliği, zorunlu olarak duyusal-duygusal bir yansıma biçimi taleb eder.» (2) Böyle bir yansıma biçiminden, duyusal-duygusal nitelikten yoksun bir obje sanat yapıtı, estetik obje olamaz. Çağdaş marxist estetikçi E. Fischer, buna 'sanatın büyüsü' adını verir. «Ama ister oyalasın ister uyarsın ister gölgelendirsin ister aydınlatsın, hiç bir zaman gerçekliğin katı bir tanımlaması değildir sanat.» (3) Sanat insanı etkiler, sanat insanı kendine doğru çeker. Bunun nedeni, sanatın gerçekliğin yalın bir yansısı, bir kopyası olmasında değil de onda duyguların, hayalgücünün işe karışmasında bulunur. Kaba taklitçiliği aşan, duyguların ve hayalgücünün işe karıştığı bir etkilemeye Fischer 'sanatın büyüsü' adını verir.

---

1) Koch, aynı eser, s. 142.
2) Aynı eser, s. 287.
3) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 17. (Çev. C. Çapan) İstanbul 1974.

Bu büyü olmadan var olamaz sanat. Fischer, bunun gerekliliğini şöyle belirtmek istiyor: «Alınyazısı dünyayı değiştirmek olan bir sınıf için sanatın görevinin **büyülemek** yerine **aydınlatmak,** eyleme itmek olması ne denli doğruysa, sanatta büyünün payının da bütünü ile bir yana bırakılamıyacağı o denli doğrudur. Çünkü, özündeki büyüden yoksun oldu mu, sanat sanat olmaktan çıkar.» (1)

Bütün bu söylenenlerden anlaşıldığı gibi, sanat yapıtı, marxist astetik için, doğanın, gerçekliğin kaba ve yalın bir yansıması değildir, kaba bir kopyası değildir, tersine, doğaya, gerçekliğe duygunun, sezginin ve hayalgücünün katılmasıdır. Görü, sezgi, duygu ve hayalgücü, sanatı oluşturan temel elemanlardır. Bunlar olmadan sanat olamaz. Geçen yüzyılın ünlü Rus estetikçisi Belinsky (1811 - 1848) sanatı: «Sanat, hakikatın doğrudan doğruya görüsel kavramasıdır ya da görüsel-duyusal düşünmedir» (2) diye belirlerken, sanatın bu görüsellik ve duygusallık niteliğini vurgulamak istemiştir. Ve bu düşünce, sanatın özünü kavrama yönünden marxist estetikçilere ışık tutmuş ve bugün de ışık tutmaktadır. Söz gelimi, H. Koch'a göre: «Belinsky, bu tanımı, özellikle görüsel, duygusal bilginin rolünü göstermekle temellendirir. Bu tanım, çok esnek bir ifade içinde, görsel, yani duygusal bilgi basamağı ile düşünsel, rationel bilgi basamağı arasındaki ilgilerin dialektik'ini içine alır.

---

1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 18.
2) W. G. Belinsky, Ausgewaehlte phil. Schriften, s. 191. Bak. H. Koch, aynı eser, 136.

Sanat için temel olan görsel eleman açık olarak ortaya çıkarılır. Bu tanım, 19. yüzyıl devrimci rus estetik'inin gelişme tarihinde ileri bir rol oynar.» (1)

Belinsky'nin geçen yüzyıl saptadığı ve günümüz marxist estetikçileri için de geçer olarak kabul edilen bu anlayışa göre, sanat bilgisi, duyusal bir bilgidir, ama bu bilgi, duygusal (görüsel-emotionel) bir elemanla tamamlanır. Bu tamamlamadan da, sanat bilgisinin biçimi doğar. Koch'a göre: «Sanat bilgisinin bu duyusal-duygusal biçimi, bir özelliktir, daha iyi söylenirse, bütün özellikleri birleştiren bütünleştirici bir elemandır. Şu anlamda ki, bu biçim, sanat ve edebiyatın, estetik duyumun objektiv temellerinden yasal olarak ve zorunlukla doğar.» (2) Koch'un bu sözlerini, sanatı, gerçekliğin bir yansısı olarak anlıyan marxizmin bir savunması olarak düşünmek gerekir. Kanımıza göre, bu noktada gerçekte marxist teori büyük bir güçlük ve hatta çelişki içine düşmüş oluyor. Bu güçlüğü doğuran sorun şurada bulunuyor: Sanat, ilkin objektiv gerçekliğin, doğanın bir yansısı, bir kopyası olarak (kaba bir mimetizm, taklitçilik) düşünülüyor. Bu durumda, sanatçının doğaya tam bir sadakatle eğilmesi, onu hiç bir yolda değiştirmeden tuvale aktarması gerekir. Ama, gerçekte bunun böyle olmadığını görüyoruz. Doğaya sadakat ilkesini en aşırı ölçüde uygulamak isteyen en gerçekçi (realist) sanat bile, gerçekliği değiştirir, ona kendi sübjektivitesinden bir şeyler katar. Okadar ki, söz gelimi fo-

---

1) Aynı eser, s. 136.
2) Aynı eser, s. 191.

toğrafçılık sanatında bile, fotoğrafçı doğal objeye kendinden, kendi ruhundan bir şeyler katar. Bütün bu söylenenlerin ışığında, marxizmin öne sürdüğü gibi, salt taklitçiliğin, salt kopyacılığın sanatta yeri yoktur. İşte, bu bunalımlı noktadan kurtulmak için, marxist estetik, sanatta sübjektiviteyi, sanatçının duygusallığının, onun hayalgücünü de hesaba katmak zorunluğunu duyar. Ama, bu kez de 'sanat gerçekliğin yansımasıdır' diyen kendi varsayımı ile çelişik bir duruma düşer. Marxizm, bu çelişmeden Koch'ta bulduğumuz yaklaşım içinde kurtulma olanağı arar: Sanat, gerçekliğin duyusal-duygusal bir bilgisidir. Koch'a göre, bu yaklaşım içinde, onun yasal ve zorunlu bir sübjektivliği bulunduğu düşüncesi gizlidir. Ama, bu kez de, marxist estetik, estetik sürece ters düşer. Çünkü sanatçı, ilkin gerçekliğe eğilip onu kavradıktan sonra ona duygularını katmaz, tersine, duyusal-duygusal bir sübjektivlik içinde gerçekliğe eğilir ve gerçekliğin bilgisini meydana getirir.

Görüldüğü gibi, her iki durumda da marxist estetik bunalımdan kurtulamıyor. Bunun ana nedeni, marxist estetik'in, 'sanat gerçekliğin bir yansısıdır, kopyasıdır' diyen varsayımında bulunuyor. Çünkü, böyle bir sav, sanatın özüne uyan bir sav değildir. Gerçekte de, sanat hiç bir çağda gerçekliğin yalın bir yansısı olmamıştır, tersine sanat her zaman, gerçekliğin sübjektiv bir çözümleme ve yorumu olmuştur. Bu sübjektiv çözüm ve yorum, sanatın temel elemanlarına, duyu ve duyguya bir başka elemanın daha katılmasıyla, hayalgücünün katılmasıyla daha sübjektiv bir bilgi niteliği elde eder.

e) SANAT BİLGİSİ, HAYALGÜCÜNE DAYALI BİR BİLGİDİR.

Sanat bilgisi, gerçekliğin bilgisidir, ama gerçekliğin kaba bir kopyası olan bir bilgi değildir. Bunun böyle olduğunu, marxist estetik de varsayımı ile çelişerek kabul eder. Sanatı, gerçekliğin yalın bir yansısı olmaktan kurtaran, onun duyusal-duygusallık ve hayalgücüne dayanma niteliğidir.

Duyusallığı ve duygusallık niteliğine daha önceki bölümde değinmiş bulunuyoruz. Şimdi, marxist estetik'e göre, hayalgücünün sanat bilgisine kazandırdığı nitelik nedir? Bu soruna dokunmak istiyoruz.

Marxist estetik'e göre, sanatın toplumsal bir görevi vardır. Sanat, bu görevi yerine getirmelidir. «Bu görevi başarmak için, 'gerçek' yaşamda olduğu gibi, insanların doğrudan yaşam ilgilerini görünüşteki düzensiz rastlantılar içinde değil de, doğrudan doğruya ilgilerin ve görünüşlerin kopyasında objektiv tarihsel eğilimleri ve bunların insan süjesi üzerindeki etkisini, elverdiği ölçüde açığa çıkarmak zorunludur. Ama, kopya edilenle karşılaştırıldığında, kopyada böyle bir değişikliğe, kopya edileni daha açık ve seçik tanımak amacıyla girişmek, işte, bu, sanatçı-hayal-gücünün görevidir. Bu açıdan, hayalgücü, sanatçının taraflılığını gösterir.» (1) Bu karmaşık anlatımlar içinde dile getirilen şey şudur: Bir yanda kopya edilen gerçeklik, öbür yanda bir kopya olan sanat yapıtı vardır. Sanat yapıtı, gerçekliğin hayalgücü ile değiştiril-

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 305.

mesi, ona hayalgücünün katılmasıyla doğar. Doğada, gerçeklikte belirsizlik ve düzensizlik içinde kavradığımız nesneler, hayalgücünün onlara katılmasıyla birden bire bir belirlilik ve düzen elde eder, bir biçim kazanır. Sanat bilgisi, biçim ve düzenden yoksun olan doğaya, gerçekliğe, hayalgücü aracılığı ile biçim verir, düzen sağlar. Bunu klâsik bir deyimle söylersek, gerçekliği 'olması gereken, yetkin' bir duruma yükseltir. Bu noktada, marxist estetik de klâsik sanat felsefeleriyle birleşir. Aralarında ortak bir çizgi doğar. Bu ortak çizgi, her sanat yapıtını, gerçekliğin, realitenin bir aşılması, onun bir yetkinleştirilmesi olarak anlar. İşte bu ortak noktada marxist estetik de onlarla birleşir. Bunu, çağdaş marxist estetikçi Fischer'den alacağımız şu sözler çok daha açık olarak belirtebilir sanırız: «İçinde yaşadığımız yabancılaşmış dünyada, toplumsal gerçekler dikkati çekecek bir ışıkta, konunun ve kişilerin 'yabancılaşmışlığı' içinde ortaya konmalı. Sanat yapıtı seyirciyi devimsiz benzeşme yoluyla değil de, onun eyleme katılmasını, karar vermesini sağlıyacak yargı gücüne seslenerek kendine bağlamasını bilmelidir. İnsanların toplu yaşayışını düzenleyen kurallar oyunlarda 'geçici ve yetersiz' olarak gösterilmeli, böylece seyirciyi seyretmenin ötesinde daha verimli bir davranışa itmeli, giderek oyun boyunca düşünmesini, sonunda da, 'Bu iş böyle olmaz. Katlanılır iş değil bu. Buna bir son vermeli' diyebilecek bilince kavuşturulmalıdır.» (1) İşte sanat yapıtında ortaya çıkan bu yeni durum, onun

1) Sanatın Gerekliliği, s. 12.

gerçeklik, realite karşısında aşkın, yetkin ve ideal bir durum aldığını gösterir. Marxizm'e göre, yalnız felsefenin görevi dünyayı, gerçekliği değiştirmek değildir, sanatın görevi de realiteyi, gerçekliği (hem doğal hem de toplumsal gerçekliği) değiştirmektir. Marxizm'e göre, sanat bunu yapmak için gereklidir. «Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir.» (1) Böyle bir görevi yüklenmiş olan sanat yapıtının, gerçekliğin yalın bir kopyası olduğunu, aşması ve yetkinleştirmesi gereken gerçekliğin bir kopyası olduğunu söyliyebilir miyiz? Böyle bir sorun, marxist estetik'in üzerinde inceden inceye durması gereken bir sorundur. Çünkü, gerçekliği aşmada ve yetkinleştirmede hayalgücüne bu derece yer ve önem veren bir sanat teorisinin kaba bir realizme bağlanamıyacağı çok açık olarak ortaya çıkar. Olduğu gibi olan gerçeklik, kaba realite, olduğu gibi olan bir gerçeklik olarak sanatı doğrudan doğruya ilgilendiren bir varlık değildir. Ancak, bu kaba gerçekliğe hayalgücü katılırsa, gerçeklik bir değer ve bir anlam elde eder. Bunun için: «Sanat yapıtı gerçeklikle hayalgücünü birleştirir. Shakespeare'in, Goya'nın cadıları, günlük hayatı yaratan bir çok resimlerdeki ülküleştirilmiş köylülerden ve el emekçilerinden daha gerçektir. Gogol'un ve Kaffka'nın günlük yaşayışın yavanlığını şaşırtıcı bir titreşimle vermeleri, gerçek hayatı açıklamada bir çok doğalcı betimlemeden daha başarılıdır. Don Quixote ile Sancho Panza bu gün bile, örneği hayattan alınmış ve titizlikle çizilmiş tek düze yüz-

1) Aynı eser, s. 18.

lerce roman kişisinden daha gerçektir bizim için.» (1) Bunu sağlıyan da yalnız hayalgücüdür.

İmdi, hayalgücünün sanatta asıl görevinin ne olduğunu sorabiliriz? Bu görev ilk plânda, insanın, gerçeklik dünyasını bütünlüğü ve derinliği içinde kavramasını sağlamaktır. Duyularımızın belli bir obje yüzeyinde kaldığı yerde, hayalgücü, obje'nin duyusal yanını aşarak, obje'nin duyusal biçimini bozarak, onu yeni bir arka-plânda ve yeni bir biçim içinde kavramamızı sağlar. «Hayalgücünde insan ruhu büyük bir yeti yaratır; bu yeti sâyesinde, insan, duyusal-somut tasavvurlar içinde doğrudan doğruya verilmiş olan gerçekliğin üstüne yükselmekle, bu gerçekliğin tasavvuruna göre değiştirmek için duygusal gerçeklik temelinden uzaklaşmakla, insan, gerçekliği duyusal-somut varlığı içinde bilme olanağına kavuşur.» (2) Buna göre, sanatın somut gerçeklik olarak kavradığı şey, salt-duyusal bir görünüş değildir, tersine hayalgücünün duyusal fenomene biçim vererek elde ettiği kendine özgün varlıktır. Böyle bir anlayış, tutarlı olarak marxist estetik'i kaba realizmden kurtarır ve **idealist** bir çizgiye götürür. Ancak, böyle bir idealist çizgiye ulaşma, «sanat gerçekliğin yansısıdır» diyen marxsist estetik'i, ilkece bir çelişmeye götürecektir. Böyle bir çelişmeden kurtulmak için, marxist estetik boş yere bazı çabalara girişir. Sözgelimi, hayalgücünün temellerini obje'de bulduğunu ve oradan hareket ettiğini öne sürer. «Dünyanın sanat yoluyla bilinme-

---

1) Aynı eser, s. 149.
2) H. Koch, aynı eser, s. 306.

sinde bu büyük sübjektiv gücün (hayalgücünün) rolü objektiv olarak temellendirilmiştir. Hayalgücü, sanatın estetik özünün objektiv temellerinin niteliğinden ortaya çıkar. Hayalgücü ile objektiv olarak verilmiş bulunan estetik olanaklar, ilk kez gerçek sanat biçimini elde ederler, insanlarca gerçekten bilinirler ve onların tinsel malı olurlar ve böylece de insan özünün ifadesi olarak kavranır ve gerçekleştirilirler. Hayalgücünün yaratıcı etkinliği olmaksızın hiç bir sanatça genelleştirilme olamaz.» (1) Yukardaki sözleri daha yalınlaştırarak söylersek: Hayalgücü, obje'nin kendine özgün niteliklerinden hareket eder; ama, sonra da, bu obje'yi bireysellikten kurtararak ona genel-geçer, tümel bir biçim verir. Bu biçim, artık salt duyusal bir obje biçimi, realitenin bir yansısı olmayıp, bu, hayalgücü aracılığıyle insanın obje'ye verdiği tinsel bir biçimdir. Bu ilkece çelişkiyi yakından gören H. Koch şöyle söyleme gereksinmesini duyar: «Objektivite (nesnelik) ile sanatçının hayalgücü arasındaki bağlılık, gerçekliğin sanatça yansıtılmasında realizmin çok önemli bir niteliğidir. Bilindiği gibi, hayalgücünün gerçeklik temelinden kopması, realizmin ortadan kalkmasına neden olduğu gibi, hayalgücünün de ortadan kalkmasına neden olur.» (2) Ama, H. Koch'un de çok iyi bildiği gibi, her hayalgücü ürünü objektiv elemanlara dayanır. Çağdaş psikolojinin betimlediği gibi, yaratıcı hayalgücü, eski taşlarla yeni bir yapı kurmak demektir. Eski taşlar, real elemanlar-

---

1) Aynı eser, s. 306.
2) Aynı eser, s. 306.

dır, gerçekliklerdir. Ama, meydana gelen ürün, kendine özgün, gerçekliği aşan bir yapıdır. Onu oluşturan elemanların gerçeklikler olduğuna bakarak, bunu realizm diye adlandırmak, ya da adlandırmağa çalışmak, en azından fenomenleri zorlamak anlamına gelir. Kavramlardan korkmadan konuşmalıyız. Böyle bir anlayış, realizmden daha çok idealizme yaklaşan bir anlayıştır.

İlerde toplumsal gerçekçilik sorununu ele alırken bu konuya yeniden döneceğiz.

3. Sanat bilgisi dünyaya egemen olmada bir güçtür.

Renaissance'dan beri insan «scientia est potentia» (bilim kudrettir) sloganına uyarak, bilim gücü ile doğaya egemen olmak istemiştir. Pozitiv doğa bilimleri, bu çabanın ürünleri olarak bir bir ortaya çıkmışlardır. İmdi sanat da bir bilgi olduğuna göre, doğaya egemen olmada bu güçten yararlanılamaz mı? Marxist estetik, sanatın böyle bir bilgi gücü olduğuna inanır ve bu gücü, tıpkı bilimde olduğu gibi aynı erek için kullanmak ister. Bilme, ereksiz bir bilinç eylemi değil de, anlamı ve ereği olan bir eylemdir. Şimdi bilgideki bu anlam nedir? Bunu ele almak istiyoruz.

a) İNSAN BİLMESİNİN BİR ANLAMI VARDIR.

İnsan, bilme eylemi ile doğada her şeyi, tüm doğayı olanca gücüyle **bilmek için** çabalar. Bu çaba, bilgi birikimi büyüdüğü ölçüde, güçlülük kazanır. «İnsan her zaman olabileceğinden ötede bir şey isteyecek, yaratılışının sınırlarını her zaman aşmağa çalışacak, her zaman ölümsüzlüğe kavuşmak için uğraşacaktır. Bu her şeyi bilme, her şeye üstün çıkma, her şeyi kavrama isteğini yitirdiği gün, insan da insan olmaktan çıkar artık. Bu yüzden, doğadan bütün gizleri ve kendisine üstünlük sağlıyacak olanakları elde edebilmek için her zaman bilime gereksinme duyacaktır. Yalnız kendi yaşayışında değil, hayalgücüyle daha deneti altına alamadığını sezdiği gerçekler karşısında yabancılık çekmemesi için de her zaman sanatın gerekli olduğunu unutmıyacaktır.» (1) Buna göre de, akıl ve aklın yeterli olmadığı durumlarda hayalgücü, insanı doğaya egemen kılan iki önemli yetidir. Gerçi, doğa ile olan ilgi bütün canlılar için söz konusudur. «Her canlı varlık çevresindeki dünya ile bir metabolizma ilişkisi içindedir; yani durmadan o dünyadan bir şeyler alıp ona bir şeyler verir. Ama, hep dolaysız, aracısız bir alış-veriştir bu. Yalnız insan çalışması **tasarlanmış metabolizmadır.** İnsanda araç amaçtan önce gelmekte, amaç aracın kullanılışına göre açıklanmaktadır.» (2) Bilme eylemi, burada yeni bir nitelik elde ediyor. Bilme, insanın belli araçlarla yürütmüş olduğu bir etkinliği gösterir. Bilmenin an-

---

1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği. s. 314.
2) Aynı eser, s. 24.

lamı; insanın doğada araçlar kullanarak doğaya egemen olmasıdır. Buna göre, insan araç yapabilen bir varlıktır. İnsanın araç yapan bir varlık olması ne demek? Şimdi buna değinmek istiyoruz.

b) İNSAN ARAÇ YAPAN BİR VARLIKTIR.

Her canlı, doğada kalabilmek için doğanın kendisine verdiği yeti ve araçları kullanır. Arslanın pençesi, geyiğin boynuzları, atın bacakları, v.b. gibi. İnsanda bu tür yeti ve araçların hiç biri yoktur. Ama, insanın aklı vardır. İnsan, sahip olmadığı araçları, aklı ve hayalgücü ile kendisi yapar. Hiç kuşkusuz, ilk araçları insan doğada hazır bulmuştur. Eli, ayağı, kendi organları, sonra doğa elemanları, taşlar, sopalar v.s.. Ama, insan daha büyük bir yarar sağlamak için, doğa elemanlarına benzeterek daha yetkin araçlar meydana getirir. «İnsan ilk araca benzeterek ikinci bir araç yapmış, böylelikle de aynı ölçüde yararlı, aynı ölçüde değerli yeni bir araç ortaya çıkarmıştır. Böyle bir şeyin benzerini yapmak **nesneler üzerinde bir güç kazandırmıştır insana.** Daha önce işe yaramıyan bir taş araç biçimine sokulup insan yararına kullanılabileceği için değer kazanmıştır. Bu 'benzerini yapma' sürecinin büyük bir yanı var. İnsanın doğa üzerinde üstünlük kurmasını sağlıyor... Bir hayvanı benzetler, o hayvan gibi görünüp onun gibi sesler çıkarırsan, onu kendine çekip sezdirmeden gözleyebilirsin, anlamak da daha kolaylaşır böylece. Burada da benzerlik bir güç, bir büyü silâhı oluyor.» (1) İnsa-

1) Aynı eser, s. 39.

nın ortaya koyduğu bu ürünün örneği ilk aşamada doğadır, doğaya benzeterek ilk araçları insan yapmıştır. «Bu ilk üretim döneminde kafasındaki belli bir düşünceden yola çıkmıyordu, bir tasarıyı gerçekleştirmiyordu; gözönünde gerçek bir balta vardı, o da o balta gibi bir tâne daha yapmağa çalışıyordu. Bir düşünceyi gerçekleştirmiyor, bir nesnenin benzerini yapıyordu. Ancak, çok ağır bir evrim sonunda uzaklaşmıştır insan doğal örneğinden. Yaptığı örneği kullanarak, onunla durmadan deneyler yaparak yavaş yavaş aracı daha yararlı ve daha etkili kılmıştır. Etkililik amaçtan daha eskidir; uzun süre beyin değil, el bulucu olmuştur insan için.» (1)

İnsanın, doğal nesnelere biçim vererek yaratmış olduğu bu araçlar sistemi, en yalın bir yontma taş baltadan gelişerek en yetkin araçlar olan makinelere, bilgisayarlara kadar uzanan büyük bir varlık alanını içine alır. Bu araçlar sistemi içinde **dil** dediğimiz araç da bulunur. Dil, insanın doğaya egemen olmada kullandığı araçlar arasında bir araçtır. Dil ifadelerinde de yine ilk örnek doğa ve doğal nesneler olmuştur. «İlk dinsel anlatım aracının da benzetmelerden başka bir şey olmadığı sonucuna varılabilir. Sözcük genellikle nesneyle özdeş sayılmıştır. Sözcük nesneyi kavrama, anlama, onun üzerinde üstünlük kurma aracıdır. Nerdeyse bütün ilkel ırkların bir nesneye, bir kişiye, bir ifrite ad vermekle onun üzerinde üstünlük kuracaklarına inandıklarını görüyoruz.» (2) Bunu yine

1) Aynı eser, s. 29.
2) Aynı eser, s. 42.

bir başka yerde E. Fischer şöyle belirlemek istiyor: «Dil, sadece insan çalışmalarını akla uygun bir yolda düzenleştirmek, yaşantıyı tanımlayıp yaymak, böylece de çalışma etkinliğini arttırmakla kalmadı, aynı zamanda ayrı ayrı nesnelere belli sözcükler yakıştırarak onları doğanın koruyucu adsızlığından çekip insanların deneti altına soktu.» (1) Dilin meydana gelişi, yetkinleşmesi, öbür araçların oluşumundan çok daha fazla soyutlama gücü ister insandan. Bu soyutlama gücünün yanısıra aynı zamanda büyük bir uğraşı ve emek de ister insandan. «İnsan çalışmadan —araçları kullanma yaşantısı olmadan— dili, olayları ve nesneleri yansıtan bir işaretler düzeni, bir **soyutlama,** doğanın benzetlenmesi olarak hiç bir zaman geliştiremezdi. İnsan yalnız acıyı, sevinci duyabildiği, şaşırabildiği değil, aynı zamanda **çalışan** bir varlık olduğu için yaratmıştır açık-seçik birbirinden ayrı sözcükleri.» (2) Demek oluyor ki, insan bir yandan maddesel araçları oluşturuyor, öbür yandan da dil gibi soyut-tinsel araçları oluşturuyor. Her iki araç türü için de erek bir ve aynıdır: Doğaya egemen olmak. «Bir anlatım aracı da —bir hareket, bir imge, bir ses, ya da bir sözcük— bir balta ya da bir bıçak kadar önemli bir araçtı. İnsanın anlatım araçlarını bulması doğa üzerinde güç kazanmasının sadece bir başka yoluydu. Böylece doğada araçları kullanma ve toplu çalışma süreciyle bir varlık çıktı ortaya. Bu varlık —insan— doğanın tümüne etkin bir **özne** olarak kar-

1) Aynı eser, s. 42.
2) Aynı eser, s. 37.

şı çıkan ilk varlıktı. Fakat, insan kendi öznesi olmadan, doğa için bir nesne olmuştu. Doğada bir **şey** ancak çalışmanın nesnesi, çalışmanın aracı olarak nesne olabilir. Bir özne-nesne ilişkisi ancak çalışma yoluyla ortaya çıkar.» (1) Buna göre, insan, araçlar dünyasını yaratmakla kalmıyor, araçlar dünyasını yaratırken kendisini de, varlığı bilen, varlığa egemen bir süje olarak yaratıyor.

İmdi, insan eylem sahibi, etkin bir varlık olarak yalnız araçlar dünyasını değil, bunun yanı sıra sanatı da yaratır. Şimdi, insan etkinliğinin bir ürünü olan araçlar ile sanat arasındaki ilgi nedir? Bunlar arasında bir iç ilgi var mıdır? Bir öz ilgisi, bir öz bağlılığı? Bu soruyu gözden geçirmeğe çalışalım.

c) SANAT DA DOĞAYA EGEMEN OLMADA BİR ARAÇ OLARAK DOĞAR.

Sanat, bir şiir, bir müzik parçası, bir resim ve bir heykel, tıpkı herhangi bir aracın meydana gelmesi gibi, eylem ve etkinlik isteyen bir iştir. Neden insan sanat yapıtları yapar? Marxist estetik'e göre, bu tıpkı insan neden araçlar yapar sorusuna benzer bir sorudur. Elbet bunların yanıtları da yine benzer yanıtlar olacaktır. Doğaya egemen olmak için insan araçlar yapar ve yine doğaya egemen olmak için insan sanat yapıtları yaratır. «İnsan varoluşunun tâ kökündeki... doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteğini yaratma — her türlü sanatın başlı-

1) Aynı eser, s. 43.

ca özüdür. İnsanların kullanabilmesi için taşa yeni bir biçim veren ilk yapıcı ilk sanatçıydı. Bir nesneyi doğanın sonsuzluğu içinden seçip onu işaretleme yoluyla evcilleştirerek öbür insanların kullanabileceği bir araç olarak ortaya çıkaran ilk ad verici de büyük bir sanatçıydı. Ritmik bir ezgi yoluyla çalışma sürecini düzenleştiren, böylece insanın toplu iş gücünü arttıran ilk örgütleyici de bir sanat yalvacıydı. Hayvan kılığına girip bu benzeşme yoluyla avı yakalamayı kolaştıran ilk avcı, belli bir çentik ya da süsle bir aracı ya da silâhı işaretleyen ilk taş devri insanı, bir hayvan derisini bir kayaya ya da ağaca gererek aynı cinsten hayvanların yakalanmasını sağlıyan ilk oymak beyi — bütün bu insanlar sanatın öncü atalarıydılar.» (1) Buna göre, araç yapmanın ve sanat yapıtı yaratmanın kökeninde, aynı erek, doğaya egemen olma ereği bulunur; ama, ne var ki, aynı özden giderek araç yapma **teknik** olarak oluşur; sanat ise **güzel sanat** olarak gelişir. Ama, bundan sonra da yolları tümüyle ayrılmış olmaz. Şöyle ki, başlangıçta teknikle aynı şey olan sanatın ereği, maddesel doğaya egemen olmaktı. «Doğa üzerinde yeni bir güç kazanılmıştır ve bu güç yetisi bakımından **sınırsızdır.** Büyünün, dolayısı ile de sanatın köklerinden biri işte bu buluşa uzanır.» (2) Bunu bir başka yerde Fischer yine şöyle belirtiyor: «İnsanlığın başlangıcında sanatın 'güzellik'le uzun boylu bir ilintisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu: insan topluluğunun yaşama savaşında kullan-

1) Aynı eser, s. 44.
2) Aynı eser, s. 25.

dığı büyülü bir araç, bir silâhtı sanat.» (1) Maddesel doğaya egemen olma yolunda insanın meydana getirdiği araçlar sistemi teknik ya da teknoloji olarak gelişirken, sanat da, yine bir araçlar sistemi olarak 'güzel sanatlar' olarak gelişir. Bunlar arasında tam bir paralellik vardır. «İnsanın ilk toplu yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı insanın en büyük yardımcı silâhıydı sanat. Sanat, başlangıcında, hemen hemen din ve bilimle aynı şeydi. İkinci gelişme döneminde —iş bölümü, sınıf ayrımı ve her türlü toplumsal çatışmanın ortaya çıkması döneminde— sanat bu çatışmaların niteliğini anlamanın, var olan gerçekliği tanıyarak değişik bir gerçekliğin ne olabileceğini sezmenin, insanların ortak noktaları arasında köprü kurarak bireyi yalnızlıktan kurtarmanın başlıca yolu oldu.» (2) Hiç kuşkusuz, burada da bir gerçeklik söz konusudur. Ama, bu gerçeklik artık doğal gerçeklik olmayıp, toplumsal gerçekliktir. Sanat, burada artık doğa gerçekliğine egemen olmak için değil de, **toplumsal gerçekliği** anlamak, onu değiştirmek için bir araç oluyor. Bir birey olan insan, ilkin sanat aracıyla birey olmaktan kurtulur, topluma katılır, toplumsallaşır. İnsan, «çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye aç benliğini bilimin, tekniğin en yüksek burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayış ile birleştirmeyi, bireyselliğini toplumsallaştırmayı özlüyor.» (3) İşte, bu özle-

1) Aynı eser, s. 48.
2) Aynı eser, s. 314.
3) Aynı eser, s. 9.

mi gerçekleştirmek için, insan sanatı kullanır. «Bireyin bütünle böyle kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır sanat. İnsanın sınırsız birleşme, yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır.» (1) Bu yansıma içinde insan, kendini toplumsal bütünün bir parçası olarak duyar ve görür. Çünkü, sanat, insanı öbür insanlarla duygu ve düşüncede birleştirir, bu anlamda insan bireyselliğinin dışına çıkar, toplumsallaşır.

İnsanın toplumsallaşmasında bir araç olan sanatın görevi bununla bitmiş olmaz. Onun araç niteliği, toplumsal gerçekliği değiştirmede de geçerli bir nitelik olarak sürer. «Nasıl dil her bireyde toplumsal evrimin yüzyıllardır süren birikimini yansıtır, bilim her bireyi insanlığın elde ettiği bilgiyle donatırsa, sanatın sürekli görevi de bireyin **kendi dışındaki her şeyin** bütünlüğünü, bütün insanlığın yaşantısını ona kendi yaşantısıymış gibi yaşatmaktır. Sanat bunu yaparak gerçekliğin değiştirilebileceğini, denetlenebileceğini göstermiş olur.» (2) Görüldüğü gibi, marxist estetik için, sanat da bir araçtır. Ama, bu araç, insanı toplumsallaştırma ve toplumsal gerçeği değiştirmek için bir araçtır. Toplumların sürekli gelişimi içinde sanatın bu araç niteliği de sürüp gider. Çünkü: «Sanat insanın kendisini öbür insanlarla, doğayla ve dünyayla özdeş görmesinin, var olan ve var olacak her şeyle birlikte duymasının ve yaşamasının aracı ise, görevi de insanın gelişmesine koşut ola-

1) Aynı eser, s. 9.
2) Aynı eser, s. 321.

rak gelişecektir.» (1) Buna göre de, insan ve toplum var olduğu sürece, sanat da gerekli bir eylem, toplumu değiştirme etkinliği olarak var olacaktır.

1) Aynı eser, s. 322.

4. Estetik obje ve estetik süje.

Sanat olayını bir bilgi olayı olarak ele aldıktan sonra, şimdi onun bu bilgisel temeline dayanarak estetik obje ve estetik süje sorununu incelemek istiyoruz. Çünkü, estetik olay, her şeyden önce estetik obje ve estetik süje'ye dayalı, onlar arasında meydana gelen bir fenomendir.

a) ESTETİK OBJE NEDİR?

Böyle bir sorunu çözümlemeğe götürecek ipuçlarını Marx'ın genellikle obje belirlemelerinde bulabiliriz. Çünkü, estetik obje dediğimiz varlık, genel olarak obje dediğimiz varlığın bir parçasını oluşturur. Daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, Marx için var olanın, obje'nin önemi, onun doğal bir varlık olmasında değil, insan emeğinin ve insan etkinliğinin ona

katılmasıyla, var olanın insansallaştırılmış bir obje olmasıyle elde eder. Marx şöyle hareket ediyor: «Obje nedir? Çeşitli türden obje'ler vardır. İlkin genellikle obje diye bir şey yoktur, tersine üretim ile meydana getirilen belli tarzda tüketilmesi gereken belli bir obje vardır. Yalnız tüketim objesi değil, tüketim tarzı da üretim ile üretilir; yalnız objektiv olarak değil, aynı zamanda sübjektiv olarak.» (1) Şimdi Marx'ın bu sözlerinden ilerlemeğe çalışalım.

Marx, obje'yi bir temel kategori ile belirlemek istiyor: tüketim kategorisi ile. Tüketim objesi olmak, insan etkinliğinin ona yönelmesi anlamına gelir. İnsan eylem ve etkinliğinin bir var-olana yönelmesi, ona katılması, daha önce görmüş olduğumuz gibi, o var-olanı insansal kılması demektir. Bundan ötürü Marx «salt doğa objesi» ile erekler koyan ve amaçlıyan insan etkinliği ile oluşan «obje» arasında önemli bir ayrım yapar. Böyle bir etkinliğin objesi, artık herhangi bir obje olma, bir doğa varlığı olma durumundan kurtulur ve bir ürün, insan etkinliğinin bir ürünü olur. «Ürün olarak ürün, salt doğal objeden ayrıcalık içinde ancak tüketim içinde ürün olur.» (2) İnsan etkinliğinin, burada tüketim etkinliğinin objesi olmak, obje'ye bir toplumsallık ve tarihsellik niteliği kazandırır. Bunun için, bir ürün olan obje, toplumsal-tarihsel bir obje'dir. «Obje» diyor Marx, «(toplumsal bir varlık olarak insanla uğraşan her bilginin obje'si olarak) herhangi, elle kavranabilir, maddesel bir nes-

1) Marx, Zur Kritik der. polit. Ökonomie, s. 246.
2) Aynı eser, s. 245.

ne olmayıp, **toplumsal bir ilgidir.** Ya da daha iyi söylenirse: maddesel bir nesne, eğer o insan bütünselliğinin pratik bir ifadesi ise, insanın özüne ait güçlerin objeleştirilmesi olur.» (1) Bu bakımdan insan etkinliğinin obje'si olan var-olan hem bir obje'dir hem de bir üründür. Bu obje, bu ürün, doğa varlığı içinde değil, tersine, toplumsallık ve tarihsellik boyutları içinde bir gerçeklik elde etmiş olur.

Bütün bu söylediklerimizin estetik obje için de geçerli olması gerekmez mi? Estetik obje, ister bir doğa parçası isterse bir sanat yapıtı olsun, insan etkinliğinin ürünü değil midir? Böyle bir ürün olarak da o, toplumsal ve tarihsel bir varlık değil midir? Marx'ın şimdiye kadar söylediklerinin açısından bunun böyle olması gerekir. «Tarihselleşen bir obje böyle bir obje olarak yalnız nesneleşen bir etkinlik olmayıp, süje için bir obje olduğu düşüncesi estetik obje'nin dialektik kavranması için çok önemlidir.» (2) Çünkü, estetik obje, yalnız «ürün» olması bakımından tarihsel-toplumsal bir obje değildir. Aynı zamanda, onu kavrıyabilecek, estetik niteliğini algılıyabilecek, etkinlik sahibi bir süje için de o, böyle bir obje'dir, bir sanat yapıtıdır. Böyle bir kavramanın obje'si olmıyan bir estetik obje, sanat yapıtı, bu niteliklere sahip olamaz, yani bir obje olamaz, (çünkü onlar, ancak bir süje etkinliği için bir obje olabilirler), salt bir doğa varlığı haline inmiş olur.

Ancak bir süje için estetik obje olma, estetik

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 114.
2) Aynı eser, s. 153.

obje için çok önemli bir niteliktir. Şimdi bu neden böyledir? Bunun üzerinde durmağa çalışalım. Bir doğa parçası, bir sanat yapıtı ne zaman bir estetik değer varlığı olarak kavranabilir? Buna, eğer onlar estetik bir algılamanın obje'si olurlarsa diye karşılık verebiliriz. O halde estetik obje, bir estetik obje olabilmek için, insandan özel bir etkinlik, özel bir kavrama etkinliği bekler. Nedir bu özel kavrama etkinliği? Öyle özel bir kavrama etkinliği ki, bu kavrama etkinliği ile bir estetik obje, doğal bir obje'den ayrılsın ve estetik bir obje olarak belirlensin. Böyle bir kavrama etkinliği, ancak sübjektiv nitelikler ile belirlenebilir. «Sanat anlatımının ve estetik duyarlığın obje'si daima 'insan için var-olma'yı içine alır. Ama, bir objenin bir süje için varolması yeterli değildir; bir süje'nin de bir obje için bir süje olması gerekir: estetik obje'yi, gerçek bir estetik hazzın objesi yapmak için. Obje süje'ye gereksinme duyar, tıpkı (yüzyıllık bir uykudan uyanabilmesi için masal prensesi) Dornröschen'in kendisini uyandıracak prensin öpücüğüne gereksinme duyması gibi.» (1) Ohalde süje nasıl bir tavır ile estetik obje'ye eğilmelidir? Bu eğilme, bütün klâsik estetik'lerin anlayışına göre, sübjektiv bir tavır olma ile olacaktır. Marxizm de bu anlayışa katılır. Bu sübjektivlik (öznellik), daha önce işaret etmis olduğumuz gibi, duyusallığa dayalıdır. Süje, estetik obje'yi salt duyusal bir obje olarak kavramalıdır. «Sanatçı anlatımının ve estetik duyarlığın obje'si, bir çok belirleme ve ilgilerin zengin bir tümlüğünü

1) Aynı eser, s. 156.

gösterir. Burada söz konusu olan bu çokluğun birliği, duyusal-somut olmaktan başka bir şey değildir. Daha en baştan bu şunu dışarda bırakır: soyutlamalar, kavramlar, yasalar, v.s. sanatçı anlatımının ve estetik duyarlığın özel bir biçimi olamazlar.» (1) Buna göre, estetik obje, duyusal-somut bir obje olup, süje, böyle bir tavırla estetik obje'ye yöneldiğinde onu estetik olarak kavrıyabilir.

Ama, bu duyusallık ve somutluğun bir başka sübjektiv nitelikle tamamlanması gerekir. Şöyle ki, bir tarihsel-toplumsal ve duygusal-somut obje'yi, biz herhangi bir obje gibi kavrıyamayız. Başka türlü dendikte, estetik obje olmıyan obje'leri de biz duyusal-somut olarak kavrıyabiliriz. Bütün empirik-bireysel obje'lerle ilgili olan bilgilerimiz böyledir. Ohalde estetik obje'nin bu duyusal-somutluk niteliğine bir başka niteliğin daha katılması gerekir. Bu nitelik, estetik obje'den bizim haz duymamız, estetik obje'nin bize haz sağlaması niteliğidir. «Herhangi bir bitki ya da çiçek, tarihsel olarak uzun süre insan bütünlüğünün pratik ifadesi olmuş olabilir. O, bir çiçeği estetik hazzın objesi yapabilen her şeye sahip olabilir. Renk ve biçimce güzel olabilir, kokuca hoş olabilir. Ama, o bir estetik hazzın gerçekten obje'si olursa —ister bu süs olarak yalın bir bakış isterse sanat ve edebiyat anlatımının modeli olma ile olsun— ancak o zaman bir gerçek estetik obje olabilir.» (2) Buradan marxist estetik'in estetik obje anlayışının sübjektivist bir ni-

1) Aynı eser, s. 287.
2) Aynı eser, s. 153.

teliğinin bulunduğunu açık olarak görebiliriz. Buna göre, estetik obje olma niteliğini kendinde, objektiv nitelikler arasında değil de, onu kavrıyan süje'nin süje sfer'inde elde eder. Bir süje, bir obje'yi salt duyusal-somut bir obje olarak kavrar ve ondan bir estetik haz duyarsa, ancak, o zaman o obje bir estetik obje olabilir. İnsanın toplumsallığı ve tarihselliği varsayımından kalkan marxizm, sanat olayını belirlerken bir **sübjektivizme** ulaşıyor. Ama, böyle bir sonuç, marxist estetik'in özünden değil de, sanat olayının özünden ileri geliyor. Çünkü, sanat olayı, estetik obje, süje, varlığı dikkate alınmadan hiç bir yaklaşımla tam olarak kavranamaz. Bir estetik obje, ancak bir estetik süje için bir estetik obje'dir, yoksa kendi başına bir varlık alanı olarak değil. Marxist estetik bu gerçeği doğru olarak görür ve değerlendirir, temel varsayımı ile çelişse ve ona ters düşse bile, bu gerçeği doğru olarak kabul eder, benimser.

b) ESTETİK SÜJE NEDİR?

Genellikle süje, nesneleri duyumlıyan, algılıyan ve onların yansısını meydana getiren bir bilinç varlığıdır. Bunun nasıl oluştuğunu daha önce belirtmiş bulunuyoruz. Şimdi estetik süje'nin nasıl bir varlık olduğunu sorabiliriz. Estetik süje'ye baktığımız zaman, onun da genel süje gibi bir takım psişik süreçlerden meydana geldiğini görürüz. «Estetik sübjektivlik kavramı, psişik süreçlerin, (gerçekliğin) sübjektiv kopyalarının bu olağanüstü karmaşık birliği gibi bir özellik gösterir.» (1) Bilgi süjesi ile estetik süje aynı ni-

1) Aynı eser, s. 134.

teliklere sahiptir. «Bu nitelikler, bir yandan onların salt psişik fenomenler olması, öbür yandan da bu fenomenlerin gerçekliğin bir yansısı olmasıdır. Ama, aralarında bu noktadan başlıyan bir ayrıcalık da kendini gösterir. Bu ayrıcalık, özellikle 'gerçekliğin yansıması' olayında açık olarak görünür. Çünkü, burada söz konusu olan, bir gerçekliğin sıradan bir yansısı olmayıp, sanatça bir yansısıdır, estetik bir yansısıdır. «Bu özellik ve nitelikler, gerçekliğin sanatça yansısı, çok özel bir niteliğin, sanatça-estetik bilgi özelliğini, toplumsal bilincin sanatça biçim özelliğini oluştururlar.» (1) Estetik süje'nin karşılığı olan gerçeklik, bilgi süje'si karşılığı olan gerçeklik olduğu halde bu gerçekliğin bilinçteki yansısı değişik oluyor. Bilgi süje'sinde bu yansı, gerçeklik biçiminde olduğu halde, estetik süje'de bir sanat biçimi, bir estetik biçim elde ediyor. Ama, bütün bu bilinç olaylarının, sübjektiv bir yansı, gerçekliğin bir sübjektiv yansısı olduğu da marxist teorinin temel varsayımlarından biri oluyor. «Bu psişik olaylar, marxist-leninist kavrayışa göre, gerçekliğin **sübjektiv bir yansısıdır.** Bunlar, bizi, gerçekliğin bilgisine, insanın toplumsal varlığının bilincine götürürler.» (2) Yalnız, buradan süje'nin gerçeklik karşısında etkinlikten yoksun bir varlık olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Marxist teoriye göre, daha çok bunun tersi söz konusudur. İnsan, iş ve eylem varlığıdır, etkin bir varlıktır. Bu bilinç ve bilgiyi sağlıyan da, insanın bu eylem ve etkinliğidir.

---

1) Aynı eser, s. 134.
2) Aynı eser, s. 135.

Bunu Lenin şöyle belirtiyor: «Yaşam ve eylem açısından ilk ve en temel görüş noktası bilgi teorisi açısıdır.» (1) Çünkü, insanın en temel eylemi bilme eylemidir. Devam ediyor Lenin: «Bütün sübjektiv, psişik süreçler, sonunda eylemle belirlenir. İnsan, eylemsel amaçlar koyan etkinliğiyle, önünde objektiv bir dünyaya sahip olur. Bu dünyaya o bağımlıdır ve bu dünya aracılığıyle kendi etkinliğini belirler. Bu çıkış noktasından kalkarak insanı dialektik bilgi yolu, canlı görüden soyut düşünmeye götürür.» (2)

Gerçi Lenin'in bu açıklamalarıyle çok önemli bir felsefe sorunu ortaya çıkıyor: Sübjektiv bir yansı ile nasıl olur da bunun real, objektiv karşılığı olan bir dış gerçekliğe ulaşabiliriz? Daha önce sübjektiv idealizm (Berkeley, E. Mach örneğin) böyle bir varsayımdan kalkarak, dış dünyanın varlığını yadsımağa ulaşmıştı. (3) Ama, Lenin, aynı çıkış noktasından kalkarak dış dünyanın objektif, real varlığına ulaşıyor. Bu kritik sorun, konumuzu yakından ilgilendirmediği için, ona yalnızca işaret etmekle yetinmek istiyoruz.

Burada, problemimiz yönünden bizi ilgilendiren şöyle bir sorun ortaya çıkıyor: Bilinçte, objektiv gerçekliğin sübjektiv, estetik bir yansısı meydana geliyor. Ama, bu yansı, gerçekliği yansıtmak isteyen sanatçı bilincinde mi meydana geliyor? Yoksa sanat yapıtı ile estetik bir ilgi içine giren herhangi bir süje

---

1) Lenin. Empirio - Kritizismus, s. 131. Berlin, 1975.
2) Aynı eser, s. 89.
3) Bak: İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim. Erzurum, 1960.

bilincinde mi? Başka bir deyiş ile söylersek: Estetik süje yalnız sanatçı süje'si midir? Yoksa estetik olarak algılıyan herhangi bir süje de estetik süje olabilir mi? Bu sorulara, her ikisi de diye karşılık vermek gerekir. Çünkü: «Estetik sübjektivlik deyince, burada sübjektiv, psişik olayların, süreçlerin, heyecanların v.s. tümlüğü anlaşılır; bunlar, eğer insan kendi dışında var olan görünüşleri estetik olarak duyumlar, bu ya da şu biçimde dünyayı sanat yoluyla bilirse, insan beyninde meydana gelir, ister bu sanat yaratışıyla olsun isterse sanat yapıtlarından haz duymakla olsun.» (1) Her iki durumda da, estetik olarak duyumlıyan süje, estetik süje'dir. Çünkü her iki süje'de gerçekliğin estetik bir yansısı meydana gelir.

Estetik süje'nin karakteri, başka yönden de kendini gösterir. Bunu Marx'tan alacağımız bir cümleye dayanarak göstermeğe çalışalım: «Nasıl müzik ancak insanın müzikal duyusunu uyandırıyor, nasıl müzikal olmıyan bir kulak için en güzel müziğin bile bir anlamı olmuyorsa, bundan ötürü toplumsal insanın duyuları da toplumsal olmıyan insanın duyularından başka olacaktır; ancak, insan varlığının objektiv olarak gelişen zenginliğiyle sübjektiv **insan** duyarlığının zenginliği oluşur, bir müzikal kulak, biçim güzelliği için bir göz, kısaca yalnız insansal hazlara yetili **duyular** olurlar.» (2) Marx'a göre, şuhalde bir nesneyi, bir obje'yi güzel kılan obje'nin nitelikleri değil, süje'nin

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 135.

2) Marx/Engels, Kleine Ökonomische Schrift. s. 133. Bk. Koch, aynı eser, s. 146.

duyusal nitelikleridir. Eğer süje obje'yi güzel olarak kavrayacak yetenekten yoksunsa, o obje hiç bir zaman güzel olarak kavranamıyacak ve güzel olarak değerlendirilemiyecektir. H. Koch da bunu aynı yönde şöyle açıklamak ister: «Marx, en güzel müziğin müzikal olmıyan bir kulak için hiç bir anlamının olmadığını, onun hiç bir obje olmadığını söylüyor. Marx bununla şunu açıklıyor: benim obje'm, yalnız benim özsel güçlerimden birinin doğrulanması (belgelenmesi) olabilir, o halde yalnız benim için olabilir, tıpkı benim özsel gücümün sübjektiv bir yeti olması gibi, çünkü, bir obje'nin anlamı benim duyumumun uzandığı yere kadar gider.» (1) Bu, kuşkusuz apaçık bir sübjektivizmdir. Ama, Marx, bu sübjektivizmden kurtulma olanaklarını da arar. Bunun yolunu, duyuları tarihsel-toplumsal bir kaynağa bağlamakla elde etmeğe çalışır: «Beş duyunun oluşumu, şimdiye kadarki dünya tarihinin bir işidir...» (2) Duyularımız, tarihin, insanı toplumsallığının bir ürünü olunca, buradan duyusallığın ve duyarlığın da **tarihsel-toplumsal** bir eylemin ürünü olduğu sonucuna ulaşılır.

Görülüyor ki, estetik süje, estetik duyulara, estetik duyumlara ve estetik haz alabilme yetisine sahiptir. Marxist estetik'e göre, estetik fenomen, estetik süje'nin sahip olduğu bu yetilerle oluşur. Estetik fenomen ve estetik obje, kendi başına değil, estetik süje'nin sübjektiv etkinliği ile meydana gelir ve bir varlık kazanır.

---

1) Aynı eser, s. 133.
2) Aynı eser, s. 133.

5. İnsan ve sanat

Yukarda nitelikleri ile belirlemeğe çalıştığımız estetik fenomeni meydana getiren estetik süje, tek bir sözle **insandır.** Şimdi süje kavramını bir az genişleterek onu insan olarak düşünelim. Buna göre, burada sorulması gerekli olan soru: İnsanın sanat fenomeni ile olan varlık ilgisi nedir? gibi bir temel soru olmalıdır. Şimdi, marxist estetik açısından, süje-estetik obje sorununu daha geniş bir düzey içinde, insan-sanat fenomeni olarak ele almak istiyoruz.

İnsan nedir? İnsan, ilkin tek kişidir, bireydir. Ama, birey olan insanın kökeni toplumdur. Marx da, vaktiyle Aristoteles'in öne sürmüş olduğu **'antropos zoon politikon'** (insan toplumsal bir canlıdır) anlayışına uyarak, insanı toplumsal bir varlık olarak belir-

ler.: «Birey, toplumsal bir varlıktır. Onun yaşam olayı, **toplumsal yaşamın** bir dışlaşması ve bir somutlaşmasıdır... İnsan, —özel bir birey olduğu ölçüde onu bu özelliği bir birey ve gerçek bir **bireysel-toplumsal** varlık yapar— birey olduğu ölçüde de, o bir bütünlüktür, ideal bir bütünlüktür; gerçeklikte insan, insansal yaşam olayının bir bütünlüğü olduğu gibi, düşünülen ve duyusal olarak kavranan toplumun sübjektiv bir varlığıdır.» (1) İşte, sanat fenomenine katılan, onun oluşmasına neden olan insan, böyle toplumsal bir ürün olduğu gibi, onun meydana getirdiği sanat olayı da aynı şekilde bir toplumsal fenomen olacaktır. Ama, ne var ki, bu ürün bir bütünsellik biçiminde değil de, bireysel bir biçimde somutlaşır. «İnsan varlığını oluşturan ve onu koşutlıyan toplumsal ilgilerin bütünü, gerçeklikte çeşitli görünüş biçimlerinde vardır; sayısız değişik bireysel özellik içinde. Yalnız bireyde, bireysel ilgilerde 'insan varlığı' vardır. Bizim şimdiye kadar sanatın estetik özünün objektiv temelleri olarak gösterdiğimiz her şey, doğrudan doğruya somut, canlı olarak burada vardır.» (2) Buna göre, sanat, toplumsal bir varlığın ürünüdür, ama, bunun varlık biçimi bireysel bir biçimdir. Sanatı, birey olarak insan yarattığı gibi, aynı zamanda sanat yapıtı da bireysel olarak doğar.

Sanatın bir bireysel biçim içinde doğuşu, onu bütün öbür canlıların ürünlerinden ayırır. Sanat, insanın, insan emeğinin bir ürünüdür, ama, herhangi

---

1) Aynı eser, s. 130.

2) H. Koch, aynı eser, s. 292.

bir ürünü değildir. Bunu Marx şöyle belirlemek istiyor: «Emeği insan türüne özgü bir biçimde düşünmek zorundayız. Örümcek bir dokumacınmkine benzeyen bir iş yapar. Arı ise hücresini yaparken gösterdiği ustalıkla bir çok mimarı utandıracak güçtedir. Ama, daha başlangıçta en beceriksiz mimarı bile en usta arıdan ayıran şey, mimarın hücreyi balmumuna dökmeden önce onu kafasında kurmuş olmasıdır. Çalışma süreci, işe başladığında emekçinin kafasında var olan, bir düşünce olarak var olan bir şeyin yaratılmasıyla sona erer. Emekçinin yaptığı doğal nesnelere sadece bir biçim değişikliği vermek değildir; aynı zamanda doğa içinde, kendi amacının —davranışlarını yasalarla yöneten amacın— kendi istemi (iradesi) ile bağkurması gereken amacın ne olduğunu anlamaktır.» (1) Bu ürünü yaratan emeğin, eylemin arkasında insan düşünmesi, insan kurgusu vardır. Sanat ürünü, elbetteki sanatçının eylem ve etkinliğinin ürünüdür, ama, bu eylem ve etkinlik, daha önce sanatçının kafasında bulunan düşünce ve kurguya katıldığında ancak sanat ürünü meydana gelir. Buradan anlaşıldığı gibi, hiç olmazsa sanat alanında marxizm, düşüncenin, kurgunun eylemden daha önce geldiğini kabul etmiş oluyor.

İnsan, yalnız genel marxist teori için değil, marxist sanat teorisi için de önemli bir varlıktır. Sanat fenomeninin merkez noktasında **insan** bulunur. Gerçi, bununla, sanat yalnız insanı anlatır demek istenmiyor. Sanat, insanı anlattığı kadar doğayı da, toplumu

1) Marx, Das Kapital, I, s. 186. Berlin, 1953.

da anlatır, toplumsal olayları da anlatır. «Sanat, objektiv toplumsal görünüşleri (ve toplumsal önemi bakımından doğa görünüşlerini de) objektiv, ekonomik, hukuksal, sosyal, politik, tarihsel görünüşler, ilgiler, olaylar olarak ekonomik, politik, tarihsel objektivliği içinde yansıtmaz. Sanat, doğa ve toplumda objektiv görünüşleri insan varlığı için sahip olduğu anlam içinde, insan süje'si ile ilgisi, somut tarihsel koşullar altında insan ile ilgisi yönünden kavrar.» (1) Çünkü, marxizme göre, varlığa anlamını veren insandır. Gerçeklik, ister doğal varlık olsun isterse toplumsal varlık olsun, önemini ve anlamını insanda ve insan ile bulunduğu ilgi içinde elde eder. Bu nokta, marxist teori için çok önemlidir, çünkü, marxist hümanizmin temeli bu noktada bulunmaktadır. Marxist hümanizm'e göre, her şeye anlamını ve değerini veren insandır. Sanat da, her şeyi insana göre değerlendirir. «Sanat, herhangi bir görünüşü, 'insan için' ve 'insana karşı', insansal ve insansal olmıyan, hümanistik ya da antihümanistik olup olmadığı açısından yargılar. Sanat, objektiv görünüşleri olduğu gibi, sübjektiv görünüşleri de somut tarihsel koşullar altında nisan varlığının ifadesi olarak biçimlendirir.» (2)

Bu objektiv ya da sübjektiv görünüşlerin biçim kazanması olarak meydana gelen sanat, aslında insanı, insanın doğal ve toplumsal ilgilerini anlatmaktadır. «Sanat, doğal nesnelerin, objektiv toplumsal ve psişik görünüşlerin yansısında, bize, insan ilişki-

1) H. Koch, aynı eser, s. 28.
2) Aynı eser, s. 285.

lerinin evrenselliğinin çok tabakalı, çok yanlı bir tablosunu verir.» [1]

Buna göre, sanat, nesnelerin, doğanın, toplum gerçekliğinin yalın bir yansısı değildir. Sanatta dile gelen, somutlaşan şey, bütün real ve ideal, gerçek ve düşünsel ilgileri içinde **insandır, evrensel insandır**. İnsana ve topluma saygı duyma, bunun için sanata saygı duyma anlamına gelir.

[1]) Aynı eser, s. 285.

İKİNCİ BÖLÜM

Bir Toplumsal Problem Olarak Sanat

Daha önceki bölümde sanatı, bir süje ile bir obje ilgisi içinde bir bilgi problemi olarak ele aldık. Bu bilgi olayı, bu süje-obje ilgisi, belli bir insan bireyi ile belli bir doğa parçası ya da sanat yapıtı arasında meydana gelen bir öznel olayı yansıtır. Ama, ne var ki, insan birey olarak yaşıyan bir varlık değildir. İnsan, her zaman belli bir toplum içinde yaşamış, her yerde de belli bir toplum içinde onun üyesi olarak yaşamaktadır. İnsanın belli bir toplum içinde yaşaması, onun toplumsallığa, onun kültürüne, tarihselliğine katılması, hatta onun ürünü olması anlamına gelir. Marx'a göre, «insanın varlığını oluşturan onun bilinci değildir, tersine, insan bilincini oluşturan onun toplumsal varlığıdır.» Bu toplumsal varlık, kültür ve tarihsel bir varlığı gösterir. Marx, Koch'a göre, şunun üzerinde ısrarla durur: «Evrensel olarak gelişmiş in-

sanlar, doğanın ürünü değil, tarihin ürünüdürler.» (1) Sanat, insan ve insan bilinci ile ilgili bir fenomen olduğuna göre, onu belirleyen etken de yine toplumsal tarihsel varlık olacaktır. Bu, marxizm için gerçekten de böyledir. «Sanatın estetik özünün objektiv temelleri toplumsal olaylardır, görünüşlerdir, onların insan süje'si ile çok yönlü ilgisi içindeki süreçlerdir. Bu çok yanlı 'insan ile ilgili' görünüşler, bütün toplumsal olaylara ve insansallaştırılmış doğaya özgü bu görünüşler, sanatsal yansıtmanın obje'sinin özel yanını oluşturur.» (2) Marxizm için gerçekliğin bir yansılanması olarak düşünülen sanat (mimesis-taklit teorisi) fenomeni, o halde kaynağını insan bilincinde değil, bu bilinci de oluşturan toplumda, toplumsal-tarihsel varlıkta elde eder.

Ama, bu toplumsal-tarihsel varlık, yalnız toplumsal-tarihsel bir varlık olarak belirlenmek istendiğinde, o salt soyut bir varlık olarak anlaşılır. Buna göre, bu toplumsal varlığın bir çözümlenmesi ve böylece de somutlaştırılması gerekir. Buna göre, toplumsal-tarihsel bir varlık olma ne ifade eder? Böyle bir varlık nasıl nitelendirilebilir? Bu gibi sorular, bizi toplumsal varlığı çözümlemeğe götürür. Nedir böyle bir varlık olarak toplumsal varlık? Marxizm'e göre, böyle bir soru, kendiliğinden toplumsal varlığın analizini içerir. Böyle bir çözümleyici açıdan baktığımız zaman, marxizm'e göre, toplumsal varlığın real bir alt-yapı ile ideolojik-kültürel bir üst-yapıdan meydana geldiğini gö-

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 128.
2) Aynı eser, s. 221.

rürüz. Bu iki yapı arasında belli bir ilgi, bir bağımlılık ilgisi vardır. İdeolojik üst-yapı, daima real alt-yapı tarafından taşınır ve onun tarafından belirlenir. Toplumsal varlığı, buna göre, bütünüyle taşıyan bu real alt-yapı oluyor. Marxizm real alt-yapı deyince ne anlıyor? Marxizm, bu kavram altında doğrudan doğruya **üretim-ilişkilerini** anlıyor. «İnsanlar, maddi yaşamları için toplumsal üretim içinde, kendi istemlerinden bağımsız ilişkiler içine girerler ve bu ilişkiler, maddi üretim güçlerinin belli bir gelişme basamağını karşılarlar. Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun ekonomik yapısını, real temeli oluştururlar ve bütün hukuksal, politik üst-yapı bu real temel üzerinde yükselir.» (1)

Sanat fenomeni, bir üst-yapı fenomeni olduğuna göre, sanat varlığının da real alt-yapı tarafından taşınması, ekonomik-maddesel üretim ilişkileri tarafından belirlenmesi gerekir. Marx, bunu söz gelimi şöyle saptamak istiyor: «Maddesel üretimin belli bir biçiminden **ilkin** belli bir toplum bölünmesi meydana gelir: **ikinci** olarak insan ile doğa arasında belli bir ilgi meydana gelir. Toplumun devlet biçimi ve onun tinsel görüsü, bu her ikisince belirlenir, o halde toplumun tinsel üretimi de.» (2) Buna göre, üretim ilişkileri biçimi, kendine uygun bir üst-yapı, siyasal biçim, hukuksal yapı ve sanat biçimi yaratır. Sözgelimi: «Kapitalist üretim tarzına uyan tinsel üretim, Ortaçağ tinsel üretiminden başkadır... Maddesel üreti-

---

1) Aynı eser, s. 120.

2) Marx, Theorien über Mehrwert, s. 248.

me uyan tinsel üretimin özellik ve niteliğini, maddesel üretim ile toplumun tinsel yaşamı arasındaki karşılıklı etkiyi ortaya çıkarmak ve doğru açıklamak, sonra olanaksız olurdu.» (1) Demek oluyor ki, üst-yapı, tüm tinsel yapı, alt-yapı tarafından, üretim ilişkileri tarafından belirlenir. Bu belirlenme, toplumsal değişmeyi, toplumsal gelişmeyi, kısaca toplumsal dinamizmi sağlar. Bu dinamizmin etkeni, doğrudan doğruya alt-yapıda meydana gelen değişmelerde bulunur. Ama, alt-yapıda meydana gelen bir değişme, burada kalmaz, üst-yapıya da yansır. Bunu Marx'ın ifadesi ile söylersek: «Maddesel yaşamın üretim tarzı, toplumsal, politik ve tinsel yaşam sürecini genellikle koşutlar... Ekonomik temelde meydana gelen değişme ile birlikte, tüm üst-yapı da hızlı ya da yavaş olarak değişir.» (2) Buna göre, real temelde meydana gelen herhangi bir değişme, ideolojik üst-yapı biçimlerinde de etkir, kendini gösterir.

Sanat etkinliği de ideolojik üst-yapı içinde yer alır ve o da ekonomik alt-yapı ile birlikte değişir. Bunu H. Koch'un anlatımı ile söylersek: «Sanatsal bilinç biçimi ideolojik biçimlerden biridir; bu ideolojik biçimler içinde insan, toplumsal bölünme içinde meydana gelen ve ekonomik üretim koşullarına dayanan karşıtların bilincine varır ve bu karşıtları savunur.» (3) Her sanat yapıtı, toplumsal bir üst-yapı elemanı olarak, alt-yapıda meydana gelen değişikliği varlığında yansıtır. Bunun için her sanat yapıtı, belli bir toplu-

1) Aynı eser, s. 247.
2) Marx. Zur Kritik der polit. Ökonomie, s. 13. Berlin, 1956.
3) H. Koch, aynı eser, s. 121.

mun ürünü olarak doğmakla kalmaz, aynı zamanda o toplumun alt-yapısında meydana gelen temel değişme ve oluşmaların da izlerini taşır.

Ancak, sanat, yalnız toplumun ürünü olmakla, toplumun izlerini taşımakla yetinmez. Marxist teoriye göre, sanata, toplumda daha etkin görevler de düşmektedir. Şimdi nedir bu etkin görevler? Buna Lenin'e dayanarak yanıt vermeğe çalışalım. «İnsanların doğması, ekonomik etkinlikte bulunması, çocuklar doğurması, ürün elde etmesi olayından, objektiv, zorunlu bir olaylar zenciri meydana gelir, insanların toplumsal bilincinden bağımsız olan, bu toplumsal bilincin hiç bir zaman tam olarak kavrıyamadığı bir gelişme zenciri. İnsanlığın en yüksek ödevi, ekonomik gelişmenin (toplumsal varlığın gelişmesinin) objektiv mantığını (bu gelişmeye toplumsal bilincin ileri sosyal sınıflar bilincinin olanaklarının el verdiği ölçüde, açık, seçik ve eleştirel olarak uyması için) en genel çizgiler içinde kavramaktır.» (1) İşte, burada sanat da bu ödevden kendi payına düşeni alıyor. Bu pay, oldukça önemli bir paydır. Sanata düşen bu pay, Lenin'in sözünü ettiği bilinci geliştirmektir. Koch da bunu aynı yönde yorumlamak istiyor: «Burada, bilimin yanında sanata, büyük bir toplumsal bilinç geliştirmek gibi özel bir görev düşüyor.» (2) Sanatın bu 'toplumsal bilinci geliştirme' görevinin daha yakından ne ifade ettiği sorunu daha sonra 'toplumsal realizm'i ele alırken inceliyeceğimiz önemli bir sorunu gösterir.

---

1) Lenin, Materialismus und Empiriokritizismus, s. 316.

2) H. Koch, aynı eser, s. 305.

1. Birey, toplum ve kültür.

İnsan, hiç kuşkusuz bir birey'dir, bir bireysel varlıktır, ama, insan aynı zamanda bir toplumsal varlıktır da. Marxizm için özellikle bu böyledir. Daha önce işaret ettiğimiz gibi, marxizm Aristoteles'in 'zoon politikon' anlayışına uyarak, o da insanı bir toplumsal varlık olarak belirler: «Birey, toplumsal bir varlıktır. Onun yaşam olayı, toplumsal yaşamın bir dışlaşması ve bir somutlaşmasıdır... İnsan —özel bir birey olduğu ölçüde, onu bu özelliği bir birey ve gerçek bir bireysel-toplumsal varlık yapar— birey olduğu ölçüde de o bir bütünlüktür; gerçekte insan, insansal yaşam olayının bir bütünlüğü olduğu gibi, düşünülen ve duyusal olarak kavranan toplumun sübjektiv bir varlığıdır.» (1) İnsanı bir birey yapan, yalnız onun or-

1) Marx/Engels, Kleine Ökon. Schrift. s. 130. Bak. Koch, aynı eser, s. 292.

ganik varlığı değildir; belki de daha çok onun psişik varlığıdır, bilinç varlığıdır. Bu bilinç varlığı, insanın kendine özgün varlığını öbür varlıklardan ayırır ve onu bir kişilik yapar. Böyle bir anlayış, geleneksel bir insan anlayışı olup, Marx bu anlayışı tüm tersine çevirerek, daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi şöyle der: «İnsanın varlığını oluşturan insanın bilinci değildir, tersine, insanın bilincini belirleyen onun toplumsal varlığıdır.» İdealist teoriye karşı Marx'ın öne sürdüğü bu ünlü sav, marxist teoriyi sonra da çok etkilemiş ve bu sav, marxizmin temel ilkelerinden biri olmuştur.

İnsan, o halde, marxizm'e göre toplumsal bir varlıktır, ama öbür yandan insanın bireysel bir yanı da var, bireysel bir bilinci ve bir bireysel kişiliği de var. Acaba, bu iki yan arasında, insanın toplumsallığı ve insanın bireyselliği arasında bir karşıtlık ortaya çıkmıyor mu? Böyle bir karşıtlık varsa bile, bu karşıtlık gerçek bir karşıtlık mıdır? Marxizm'e göre, böyle bir karşıtlık, insansallığa aykırı olup, bu ancak **kapitalist** toplumlarda görülebilir. «Birey ve toplum arasındaki karşıtlık, özü gereği antihümanistik olan ve kapitalist toplumun üretim koşullarından zorunlulukla doğan karşıtlık, bu toplumun en karakteristik problemlerinden biri olur.» (1) O halde birey-toplum uzlaşmazlığı, bireyin topluma ters düşmesi olayı, yalnız kapitalist toplumlara özgü bir olaydır. Sosyalist toplumlarda, marxizm'e göre, böyle bir olaya rastlanamaz, tersine orda bir uyum, bir bütünleşme söz konusudur. «Bel-

1) H. Koch, aynı eser, s. 489.

li ki, kendini aşmak istiyor insan. Tüm insan olmak istiyor. Ayrı bir birey olmakla yetinemiyor, bireysel yaşamının kopmuşluğundan kurtulmağa, bireyciliğinin bütün sınırlılığı ile onu yoksun bıraktığı, ama onun yine de sezip özlediği bir doluluğa, **daha doğru, daha anlamlı** bir dünyaya geçmek için çabalıyor. Kişiliğinin geçici, rasgele sınırları, yaşayışının kapanıklığı içinde kendini tüketmek zorunluluğuna başkaldırıyor. İstiyor ki, 'kendiliğinden ötede, kendi dışında, ama gene de kendi için vazgeçilmez bir şeyin parçası olsun. Çevresindeki dünyayı soğurmayı, kendisinin kılmayı, meraklı, çevreye aç benliğini bilmesi, tekniğin en uzak burçlarına, atomun en gizli derinliklerine değin yöneltmeyi, sınırlı benliğini sanatta toplu yaşayışla birleştirmeyi, **bireyselliğini toplumsallaştırmayı** özlüyor.» (1) İnsanın böyle bir toplumsallaşma isteği ve özlemi, aldatıcı bir istek olmayıp, insanın özünde temellenen bir istektir. «Eğer bireyden ötede bir şey olmak insanın özünde olmasaydı, boş, anlamsız bir istek olurdu bu. Çünkü, bu durumda insan bir birey olarak da bir bütün, olabileceği her şey olurdu. İnsanın çoğalma, bütünlenme isteği de gösteriyor ki, bireyden ötede bir şeydir insan.» (2) Buradan bir sorun ortaya çıkıyor: Bu istek, insan doğasında temellenen bu toplumsallaşma isteği, insan isteminin dışında meydana gelen bir olay mıdır? Yoksa insan isteminin de buna bir katkısı mı vardır? Böyle bir soruyu Engels şöyle yanıtlar: «Şimdiye kadar doğanın

---

1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 9.

2) Aynı eser, s. 9.

ve tarihin insana verdiği bir şey olarak kabul edilen insanın toplumsallaşması, şimdi (insanın doğayı ele geçirmesi, üretim araçlarına sahip olmasıyla) onun özgür bir eylemi olur. Şimdiye kadar tarihte egemen olan objektiv, yabancı güçler, insanın denetimi altına girer. Bu andan sonra, insanın harekete geçirdiği toplumsal nedenler ağır basmağa başlar ve artan bir ölçüde de istenen etkilere sahip olurlar. Bu, insanlığın zorunluluk ülkesinden özgürlük ülkesine fırlayışıdır.» (1) Engels'in bu sözlerinden anlaşıldığı gibi, insanın bütünleşmesi, toplumsallaşması, onun özgür istemine dayanır ve bundan ötürü, böyle bir toplumsallaşma, insan için özgür bir dünya oluşturmuş olur. Elbette böyle özgür bir ülke, marxizm'e göre, birey ve toplumun karşıt bir ilgi içinde bulunduğu kapitalist toplumlarda değil de, sosyalist toplumlarda gerçeklik kazanır.

Yalnız burada şöyle bir soru doğuyor: Genel kanıya göre, insan kapitalist toplumlarda asıl bireysel olarak yaşarken özgür değil midir? İnsanın toplumsallaşmasıyla insan, sahip olduğu bu bireysel özgürlüğünü yitirmiş olmaz mı? Böyle bir soruya marxizmin vereceği yanıt şu olabilir: «Şu nokta kesindir ki, kapitalist toplumda 'bireyin tam bağımsızlığı' yalnız görünüştedir. Burjuva koşulları içinde de insan, toplumdan kendini kurtaramaz. Ama (orada) bireyi toplumla bağlıyan bağ, insansal bir bağ olmayıp, insan

1) Engels, Anti-Dühring, s. 351. Berlin 1960.

üzerinde kötü bir talih gibi var olan bir nesnel gücün yabancılığıdır.» (1)

İnsanın toplumsallaşmasıyla, özgürleşmesiyle, doğa üzerinde insanın yarattığı yeni bir varlık doğar. Bu varlık, **kültür** varlığıdır. Buna göre, kültür, insanın doğadan ve doğal zorunluluktan kurtulmasıyla başlar. Kültürün olduğu yerde, özgür insan ortaya çıkar. «Kültür deyince — sözcüğün en geniş anlamında, maddesel ve tinsel süreçlerin bütünlüğü anlaşılmalıdır; bu maddesel ve tinsel süreçler içinde insan 'dar anlamında hayvan' olmaktan uzaklaşır.» (2) Giderek de kendini insansallaştırır. Kültür, insanın iş-eylem temeline dayanarak, üretici güçlerinin gelişmesiyle nasıl güçlü, tarihsel olarak meydana gelen 'yapma', 'ikinci' bir doğa yarattığını gösterir.» (3)

Bütün bu ifadelerden çıkan anlam şudur: Marxizm, kültür deyince, birey üstü, toplumsal-tarihsel bir varlık anlıyor. Birey olarak insan doğada nakadar özgürlükten yoksun ise, kültür dünyasında da o derece özgürdür. Ancak, böyle özgürlüğün nitelendirdiği kültür varlığı, kapitalist-burjuva toplumlarında rastlanan kültür varlığından ayrıcalıdır. Çünkü, kapitalist kültür varlığında, insan, kendine yabancılaşmış toplumsal güçlerin egemenliği altındadır. Sosyalist toplumlarda ise, insan, özgür etkinliği ile kültürü yaratır. Ama, buradan kültür ile ideolojinin aynı şey olduğu sonucu da çıkarılmamalıdır. «Kültür, salt ideoloji-

1) H. Koch, aynı eser, s. 488.
2) Engels, Dialektik d. Natur, s. 22. Berlin, 1952.
3) H. Koch, aynı eser, s. 514.

den daha fazla bir şeydir.» (1) Bu daha fazla bir şey olma, kültürün, toplumun ideolojik-üst-yapısını oluşturmasıdır.

Burada önemli olan, insanın kültürü özgür eylemleriyle meydana getirmesi olayıdır. Şimdi bu özgür eylemleriyle kültürü meydana getirmesi ne demektir? bunu sormalıyız. Bu, Marxizm'e göre, insanın üretimi insansal ve toplumsal kılması demektir. «Bu olay (insanın üretim araçlarını ele geçirmesi ve insanın yabancı güçlerden kurtulması), yeni insan kültürünün real toplumsal temelini oluşturur. Engels, bu yeni kültür durumunu, belli bir anlamda, insanlığın hayvan ülkesinden en kesin olarak ayrılması olayı olarak nitelendirir.» (2) Bu, sosyalist topluma özgü, yeni bir kültürü, insansal-özgür bir kültür anlayışını gösteriyor. Marxist estetik'e göre, sanat, işte böyle bir kültür temelinde ortaya çıkan bir fenomendir. Kültür, bireyin bütün ile birleşmesinin ürünü olduğuna göre, bu birleşmede sanata da insansal, kültürel ve toplumsal görevler düşer. Bu görevlerin başında: «Bireyin bütünle böylece kaynaşması için vaz geçilmez bir araçtır sanat. İnsanın, sınırsız birleşme, yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır.» (3) Böyle toplumsal-tarihsel varlığa, kültüre bu ölçüde katkısı olan sanatın, artık bir burjuva toplumu sanatı olmıyacağı, toplumcu bir sanat olacağı açık olarak ortaya çıkar.

---

1) H. Markuse. Kultur u. Gesellschaft, s. 155. Frankfurt 1965.
2) H. Koch, aynı eser, s. 514.
3) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 9.

2. Toplum ve toplumsal gelişme.

Marxizm, toplumu, kültürü ve tarihi, statik bir varlık olarak değil de, dinamik bir varlık olarak anlar. Toplum, sürekli bir değişim içindedir. Bu değişimin temelinde iki ana kavram bulunur. Biri **üretim gücü**, öbürü de **üretim ilişkileri** kavramlarıdır. Toplumsal dialektik süreci yöneten bu kavramlardır. Üretim güçleri deyince, Marx, üretimde kullanılan araçları anlar. Ziraatte kullanılan çapa ve tırmıktan tutunuz da traktör, makine ve fabrikalara kadar bütün bu üretim araçları, üretim güçlerini oluşturur. Bunlar olmadan üretim olamaz. Üretim ilişkilerine gelince: Bunlar, üretim araçlarının mülkiyetini gösterir. Bu üretim araçları özel teşebbüse, özel mülkiyete ait olabildiği gibi, ortak mülkiyete ait de olabilir.

İşte, toplumda meydana gelen sınıf çatışmaları-

mın temelinde, üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişki bulunur. Bu çelişkide ve bu çatışmada üretim güçleri daima pozitiv bir eleman olduğu halde, üretim ilişkileri negativ bir eleman olarak kendini gösterir. Bu çelişki ve çatışma şöyle bir süreç içinde oluşur: İlk aşamada yeni üretim güçleri, üretim araçları bulunur ve bunlar, egemen olan üretim ilişkilerinin baskısı altına girer. İkinci aşamada yıkıcı bir güç olan üretim güçleri sınıf çatışmasına götürür ve böylece ideolojik çelişkiyi yaratmış olur. Sonunda, gelecek olan devrim, bu çatışma ve çelişkiye son verir. Bu dialektik süreci daha somut olarak ifade edersek: Söz gelişi, yeni üretim gücü olarak bulunan makine, kapitalist üretim ilişkileri ile (kapitalizmde makine ve fabrikalar özel mülkiyete aittir) çatışan bir durum yaratır. Buradan sınıf çatışması doğar: Emekçi sınıfı ile kapitali elinde tutan sınıf arasında. Üçüncü aşamada gelecek olan devrim, bu çatışmayı ortadan kaldırır.

Marx'a göre, şimdiye değin toplumsal gelişme üç büyük aşama içinde oluşmuştur. Toplumsal gelişmenin ilk basamağı, kapitalist dönem öncesi toplumsal biçimlerdir. Bunlara, Marx, doğal komünizm, patriarkal ilgiler, feodalizm v.b. gibi adlar verir. Marx'a göre, «bütün bu toplumsal biçimlerde üretim relativ bir çevre içinde gelişir ve değiş tokuş için üretilen ürünler daha henüz egemen ve belirleyici bir üretim biçimi hâlini almamıştır.» (1)

Toplumsal gelişmenin ikinci aşaması, «kapita-

1) Marx, Grundriss d. polit. Ökonomie, s. 75. Berlin, 1953.

list toplum düzeni olup, burada genel toplumsal metabolizmanın, evrensel ilgilerin, çok yönlü gereksinmelerin ve evrensel insan zenginliğinin bir sistemi oluşur.» (1) Marx'a göre, bu kapitalist toplum düzeninin niteliği: «Toplumsal zenginliğin somutlaştığı objektiv iş, emek, canlı iş karşısında daima büyük bir bağımsızlık elde eder. Daima büyüyen bir çevre içinde toplumsal zenginlik yabancı, bağımsız, egemen korkutucu bir güç olarak karşısına çıkar.» (2) Böyle bir kapitalist üretim döneminde, insan kendini, kendine yabancı dışsal ereklere feda etmek durumunda kalır.

Üçüncü büyük toplumsal gelişme aşamasını Marx, **sosyalizm** ve **komünizm** olarak adlandırır. Bu dönemde artık kapitalist dönemde görülen insanın üretim ile yabancılaşması olayı ortadan kalkar ve insan **özgür** bir varlık olarak ortaya çıkar. Marx'a göre, bu, sürekli devrimin ana ereğini oluşturur. Ama, bu sürekli devrimin temelinde ekonomik etkenler bulunur: üretim güçleri ve üretim ilişkileri. Devrimi bir evrensel sürekli-tarihsel devrim yapan güç, dialektik'in temeli ekonomik alanda ve üretim olayında bulunur. Ohalde, şimdi üretim nedir?

---

1) Marx, aynı eser, s. 75.
2) Aynı eser, s. 80.

3. Üretim ve tüketim.

Toplumu ve tarihi belirleyen, marxizm'e göre, ekonomik-maddi etkenlerdir. Bu anlamda insan, bir homo ekonomicus'tur. Çünkü, toplumsal-tarihsel gelişme, insan etkinliğinin ve emeğinin üretime dönüştürülmesidir. Marxizmin, tarihsel materyalizmin ana varsayımı budur. «Maddeci tarih görüşüne göre, gerçek yaşamın üremesi ve üretmesi, en sonunda tarihi belirleyen bir etkendir.» [1] Bu evrensel açıdan bakıldığında, üretim çok önemli bir etken oluyor. Ama, Marx'a göre, üretim tek başına alındığında, anlamını yitirir. Üretim olayının bir başka temel olayla birlikte alınması gerekir. Bu üretim kavramını tamam-

---

[1]) Engels, J. Bloch'a Mektup'tan, Bak. H. D. Sander, Marxistische Ideologie, s. 196.

lıyan kavram **tüketim**dir. Üretim, bireylerin, belli gereksinmeleri gidermek için, ürün elde etme etkinliğidir. Daha bu tanımdan bile anlaşıldığı gibi, 'belli gereksinmeleri karşılamak' demek, bu gereksinme obje'lerini, gereksinme duyanların tüketmesi demektir. Ohalde, üretim ancak tüketim kavramı ile birlikte ele alınırsa asıl anlamına sahip olabilir. Tüketimi olmıyan üretim olamıyacağı gibi, üretimi olmıyan tüketim de olamaz. Marx bunu şöyle söylüyor: «Üretim, gereksinmeye yalnız bir material sağlamıyor, o aynı zamanda materiale de bir gereksinme sağlıyor.» (1) Bunu estetik alanı ile bir karşılaştırma içinde, Marx yine şöyle dile getiriyor: «Sanat obje'si, başka herhangi bir ürün gibi, sanatça duyarlı, güzelliğin verdiği hazzı duyabilen bir halk için yaratılır.» (2) Üretim, buna göre, tüketim ile varlıkça bir karşılık içinde bulunur. Üretim, tüketim obje'sini yarattığı gibi, tüketim de üretimi yaratır. Üretim ve tüketim kavramları arasında yalnız mantıksal zorunlu bir ilgi bulunmaz, etkinlik olarak da onlar arasında bir zorunlu bağlılık vardır. Biri olmadan öbürü olamıyacağı gibi, öbürü olmadan da biri olamaz. «Üretimde toplumun üyeleri doğa ürünlerini insan gereksinmeleri için meydana getirirler, gereksinmelere uygun obje'leri. Tüketimde ise, ürünler tek tek gereksinme obje'si olurlar.» (3) Bunu yine bir marxist düşünürden alacağımız bir iki örnekle açıklamak istiyoruz. H. Koch, bakınız şöyle diyor: «Kullanılmıyan, yani tüketilmi-

1) Marx. Zur Kritik. d. pol. Ök. s. 249.
2) Aynı eser, s. 245.
3) H. Koch, aynı eser, s. 150.

yen bir demiryolu olanak bakımından bir demiryoludur, gerçeklik bakımından değil. Giyilmiyen bir giysi, gerçek bir giysi değildir. İçinde oturulmıyan bir ev, gerçek bir ev değildir, eğer içinde biri otursa gerçek bir ev olur.» (1) Bütün üretim etkinliği tüketim için vardır, bütün tüketim etkinliği de üretim etkinliği için. Bunu daha felsefi bir terminoloji içinde Marx şöyle belirlemek istiyor: «Üretimde kişi (person) objektivleşir (nesneleşir), tüketimde ise nesne sübjektivleşir.» (2) Bu iki kavram, objektivleşme ve sübjektivleşme kavramları, üretimi ve tüketimi karşılıklı ilgi yönünden olanca açıklığı ile ortaya koyuyor sanıyoruz.

Aynı ilgiyi estetik alanında da görmekteyiz. Bir sanat yapıtı da bir üründür. Ama, yukardaki varsayıma göre, buna bir gereksinme olursa o bir üründür ve ürün olarak var olabilir. Sanat ürünü, onunla estetik ilgi kuran, ondan haz duyarak onu bir tüketim obje'si yapan bir süje için bir üründür. Ama ne var ki, aynı ürün bu gibi gereksinmeleri de süje'de yaratır. Marx'izm'e göre, estetik alanındaki durum, tıpkı genel ekonomik alandaki duruma benzer: «Bir yanda duyusal, maddesel bir etkinlik ile yaratılan bir obje, öbür yanda bu obje'yi kullanan, onu tüketen ya da ondan haz duyan insan süje'si arasındaki ilgi» (3) burada söz konusudur. Ama, bu ilgiyi böyle bir ilgi yapan da yine Marx'ın genellikle süje ile obje arasın-

1) Aynı eser, s. 153.
2) Marx, Zur Kritik, d. polit. Öko.. s. 242.
3) H. Koch, aynı eser, s. 150.

da kurmuş olduğu karşılıklı bağdır. «Üretim» diyor Marx, «yalnız süje için bir obje yaratmaz, aynı zamanda obje için de bir süje yaratır.» (1) Süje'siz bir obje olamıyacağı gibi, obje'siz bir süje de olamaz. Üretim etkinliği yalnız bu etkinliğin ürünlerine gereksinme duyan kişiler için bu ürünleri yaratmakla kalmayıp, bu gereksinmeleri duyacak insanlar da yaratır. Söz gelimi, bir müzik yapıtı, ona gereksinme duyan bir insan için böyle bir yapıt ve üründür. Ama, üretim etkinliğinin görevi bununla bitmiş olmaz. O, aynı zamanda insanların böyle bir gereksinme duymalarını da sağlamalıdır. Yukarda işaret etmiş olduğumuz Marx'ın «üretimde kişi objektivleşir, tüketimde nesne sübjektivleşir» sözü, bunu en güzel ve en somut biçimde açıklıyor sanırız.

1) H. Koch, aynı eser, s. 153.

4. İnsan, iş ve eylem.

a) İNSAN ETKİNLİĞİ

Marxizm'e göre, insan her şeyden önce bir eylem ve bir iş varlığıdır. İnsanın bu etkinliği, onu, insanın asıl özünü oluşturan toplumsal ve tarihsel bir varlık yapar. İnsanı, hayvandan ayıran da, onun bu tarihselliği ve toplumsallığıdır. Ama, aslında onun bu ayrıcalığı, insanın etkin oluşunda, eylemliliğinde gün ışığına çıkar.

İnsan eylemi neye yöneliktir? Bu eylem ve etkinliğin obje'si nedir? «Eylem sürecinde insan etkinliği daha en baştan eylem obje'sini değiştirmeyi amaçlar. Eylem süreci üründe son bulur, ürün ise, bir kullanılma değeridir, insan gereksinmelerinin biçim değiştirmesiyle elde edilen bir doğal maddedir.

İş (eylem), gereksinme objesi ile bağlıdır.» (1) Ohalde, iş, eylem belli bir nesneye, bir doğa parçasına yönelir, onu değiştirerek, doğal bağlantılarının, ilgilerinin dışına çıkararak ona insansal bir nitelik sağlar. Doğal nesne, uğradığı bu değişiklikle artık doğa kategorilerinin dışına çıkar, insansal-toplumsal boyutlar elde eder. «Eğer obje insan için insansal bir obje olursa ya da objeleşmiş bir insan olursa, ancak o zaman insan obje'sinde kendini yitirmez. Bu da, obje'nin insan için **toplumsallaşmış** bir obje olmasıyla olanak kazanır, tıpkı toplumun öz olarak bu obje'de olması gibi. Bundan ötürü, her yerde insan için toplumda obektiv gerçeklik insanın özsel güçlerinin gerçekliği, insansal gerçeklik olmakla, insan için bütün obje'ler, onun kendi kendisinin objeleşmeleri olur, yani insanın kendi obje olmuş olur.» (2) İnsan eyleminde insan gereksinmeleri, insanın insan olarak sahip olduğu yetiler, zekâ, akıl, duygu, algı, v.b. kısacası, insanın özüne ait güçler somutlaşır. Bu somutlaşma içinde ortaya çıkan gerçeklik, artık bu güçlerin ilgi kurmuş olduğu, bu güçlerin karşılığı olan doğal nesneler olmayıp, insansal bir değer ve nitelik kazanmış olan bir gerçektir. Bunu bir örnekle göstermek istersek: yediğimiz şu ekmek ve peynir parçası, doğal kategorilerden çıkmış, insan emeğinin ürünü olan bir insansal ve bir toplumsal gerçekliktir.

İnsansal ve toplumsal bir gerçeklik olarak doğan bu obje dünyası, kaplam bakımından çok geniştir. İn-

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 103.

2) Marx/Engels, Kleine Ökon. Schrift. s. 133. Bk. H. Koch, aynı eser, s. 114.

san yetisinin ulaştığı yere kadar bu gerçeklik alanı da uzanır. Bu bakımdan, onu dar bir sınırlama ile yalnız kullanma ve yarar değeri ile bağlamak ve onunla bir saymak yanlış olurdu. «İnsan özünün bu obje'leşmesini pratik-maddesel eylemliliği göz önünde tutularak, kullanılma değeri, yani tüketim ya da üretim sürecinde bir nesnenin yararlılığı ile bir saymamak üzerinde özellikle durulmalıdır, hernekadar böyle bir obje'leştirme doğal olarak bir nesnenin yararlılık temelini oluşturursa da.» (1) Elbette yarar-değerinin temelinde de toplumsal-insansal bir objeleştirme süreci var. Ama, insan etkinliği yalnız yarar değerlemesinde somutlaşmaz, bütün öbür değerlemelerde de, estetik, ethik ve lojik değerlemelerde de somutlaşır. Bu bakımdan, bu değerlemenin sınırı çok geniş olarak düşünülmelidir. Bir ressamın yaptığı bir tablo, yarar-değerini değil, güzellik değerini, estetik değeri objektivleştirir, insansal-toplumsal bir somutlaşmayı dile getirir. Bir bilgi yargısı, bir ahlâk yargısı da aynı şekilde. Kısacası, doğaya dayanarak, ondan kalkarak insanın emek, iş etkinliği ile meydana getirdiği gerçeklik, insansal-toplumsal bir gerçekliktir. Bunun için insan emek ve etkinliği, dili, sanatı, edebiyatı ve soyut kavramlar dünyası gibi insansal dünyayı kurmakta biricik yaratıcı bir gücü ifade eder. «İnsan çalışmadan —araçları kullanma yaşantısı olmadan— dili, olayları ve nesneleri yansıtan bir işaretler düzenini, bir soyutlama, doğanın benzetlenmesi olarak bunları hiç bir zaman geliştiremezdi. İnsan, acı-

1) H. Koch, aynı eser, s. 105.

yı, sevinci duyabildiği, şaşırabildiği için değil, aynı zamanda **çalışan** bir varlık olduğu için, açık-seçik, birbirinden ayrı sözcükleri yaratmıştır.» (1) İnsan eylem ve etkinliği, insansal ve toplumsal gerçeklik dünyasını yaratan en büyük güçtür. İnsanın büyüklüğü ve değeri de, onun böyle bir güce sahip olmasından, onun bir eylem ve etkinlik varlığı olmasından ileri gelir.

b) İNSAN ETKİNLİĞİ VE DOĞA VARLIĞI

Şimdi, insan etkinliğinin bu insansal ve toplumsal varlığı nasıl meydana getirdiğini sorabiliriz. İnsan etkinliği, bunu doğa ile ilgi içinde yapar. «İş» diyor Marx, «daima insan ve doğa arasında bir süreçtir, içinde insanın doğa ile madde alış-verişini kendi eylemi ile yaptığı, bunu düzenlediği ve denetlediği bir süreç. İş süreci, insan yaşamının ölümsüz, doğal koşuludur ve bundan ötürü de bu yaşamın her biçiminden bağımsız olup, onun bütün toplumsal biçimlerinde ortaktır.» (2) Buna göre, insan ile doğa arasındaki ilgi, bir madde-alış-verişi ilgisidir. Bunu da sağlıyan, insanın yaptığı iş ve eylemdir. «Eylem süreci, kullanılma değerlerini meydana getirmeyi amaçlıyan bir insan etkinliğidir, insan gereksinmeleri için doğaya sahip olmadır, insan ve doğa arasındaki madde-alış-verişinin genel koşutudur.» (3) Bu genel koşut, insanı doğada bir evrensel varlık yapmağa yeterli

---

1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 37.
2) K. Marx, Kapital, I., s. 187.
3) Aynı eser, I, s. 187.

olur. «İnsanın evrenselliği» diyor Marx, «pratik olarak onun tüm doğayı anorganik bir varlık haline getiren evrensellik içinde yer alır.» (1) Böyle bir evrensellik içinde, bütün doğal varlıklar yeni bir düzeye geçer ve yeni insansal-toplumsal düzeyde yeni bir anlam elde ederler. «Bitkiler, hayvanlar, taşlar, hava, ışık, v.b. gibi (pratik olarak insan yaşamının ve insan etkinliğinin bir parçasını oluşturan görünüşlerin anlamdaşlarıdır) bütün bu görünüşler, diyor Marx, teorik (tinsel) olarak insan bilincine yükseltilir, kısmen doğa bilimlerinin obje'leri olarak, kısmen de sanat obje'leri olarak.» (2)

İnsan, sürekli olarak evrenselleşir; insanın sürekli olarak bu evrenselleşmesi, insan etkinliğinin doğayı sürekli olarak değiştirmesi, doğal görünüşleri, bulunduğu bağlantılar içinden çekip çıkarıp onları tinselleştirmesi anlamına gelir. Doğa bilimlerinde meydana gelen ilerlemeler, sanat biçimlerinde kendini gösteren değişmeler, bu evrenselliğin ölçütleridir. Ama, bütün bu evrenselleşme sürecinin temelinde ise, «insanın özsel güçlerinin objektivleşmesi» olayı bulunur.

İnsanın evrenselleşmesi, yalnız insana özgü bir olaydır. Yalnız insan evrenselleşir. Hayvanda da eylem ve etkinlik varsa da, hayvan evrenselleşemez. Bunun nedeni, insan etkinliği ile hayvan etkinliği arasındaki ayrıcalıkta bulunur. İnsan gibi hayvan da etkin bir varlıktır. Bu etkinlikler, insan ve hayvan dün-

1) Aynı eser, I., s. 187.
2) Aynı eser, I., s. 187.

yalarında belli ürünler hâlinde somutlaşır. «Hayvan da üretir. Hayvan kendine bir yuvar yapar, arılar, kunduzlar ve karıncalar da kendilerine konutlar yaparlar. Ancak, hayvan yalnız kendisinin ve yavrusunun gereksindiği şeyi üretir; hayvan tek yanlı üretir; oysa insan, evrensel olarak üretir. Hayvan, yalnız doğrudan doğruya fizik gereksinmesinin baskısıyla üretir; insan ise fizik gereksinmelerden bağımsız olarak üretir.» (1) Hayvan eylem ve davranışları, hayvanın bilinci ile ilgili değildir. Psikolojik deyimi ile söylersek: İnsan eylemleri, insanın özünün dışlaşmaları olduğu halde, hayvan eylemleri, türünün ona verdiği belli içgüdü şemalarını uygular. Burada, daha önce işaret etmiş olduğumuz Marx'ın şu sözlerini bir kez daha anımsayalım: «Ama, daha en baştan en kötü mimarı en iyi arı karşısında nitelendiren şudur: mimar hücreyi balmumuna dökmeden önce, onu kafasında kurar. Daha eylem sürecinin başında emekçinin tasarımında ideal olarak var olan bir sonuç eylem sürecinin sonunda ortaya çıkar.» (2) Bu sözleriyle Marx, insanda eylemden önce düşünce ve tasarımın geldiğini kabul etmiş oluyor. İnsan emeği, belli bir ereği olan, bu ereğin bilincini taşıyan bir emektir ve bu emek, insan özünün dışlaşması olarak toplumsal ve insansaldır.

Ancak, buradan şöyle bir sonuç da doğmaz mı? İnsan her şeyden önce bir doğa varlığı değil midir? Onun davranışlarında bu doğallık somutluk kazanmaz

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 112.
2) Marx, Das Kapital, I, s. 186.

mı? Böyle bir soruya marxizm şöyle bir karşılık vermek ister: «Elbette insan bir doğa varlığıdır, doğanın bir parçasıdır. Ama, onun insana, homo sapiens'e doğru gelişmesi, bir başka hayvan türünün biyolojik gelişmesi ile karşılaştırılamaz. İnsanın gelişmesi, daha temelden sosyal bir eylemdir.» (1) Görüldüğü gibi, marxizm'e göre, insan bios'unun toplumsal bir varlık olan insana doğru gelişmesi biyolojik bir olay olmayıp, toplumsal bir olaydır. Çünkü, bu gelişmeyi yürüten ve belirleyen etken, insanın özüne ait güçlerdir; bu güçlerin objektivleşmeleridir. Bu objektivleşme ile insanın insansal-toplumsal varlığı oluşur. Buna göre: «İnsan, doğrudan bir doğa varlığı değildir, tersine, insansal-toplumsal bir doğa varlığıdır. İnsansal obje'ler, bize doğrudan doğruya verilen doğal obje'ler değildir. Ne objektiv doğa ne de sübjektiv doğa, insan eylemi aracı olmadan insansal öze uygun olarak vardır.» (2) Doğanın insansal öze uygun olması, ancak doğada insanın özsel güçlerinin dışlaşması ile olanak kazanır. Başka bir deyiş ile, doğanın insansallaştırılması ve toplumsallaştırılması ile. Çünkü: «İnsan toplumsal bir varlıktır; insan, — varlığının insansal koşulları altında kendine karşı, canlı bir topluma davrandığı gibi davranır, evrensel ve bunun için de özgür bir varlığa davranır gibi.» (3) Bu sözleri ile Marx insanın toplumsal özünü belirlemek istiyor. İn-

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 102.

2) Marx/Engels, Die heilige Familie, s .86, Berlin 1953.

3) Marx/Engels, Kleine Ökon. Schrift. s. 102. Bk. H. Koch, aynı eser. s. 487.

sanın özü, onun toplumsallığıdır. Ama, öte yandan insan bir doğal varlık da değil midir? Onun doğallığı ile toplumsallığı arasında bir uyum yok mudur? Yoksa onlar arasında bir karşıtlık mı vardır? Bu sorular, ancak insanın toplumsallaşmasının ne anlama geldiği bilinirse çözümlenme olanağına sahip olabilirler. Çünkü, marxizm, insanın tüm toplumsallaşmasını, insanın doğanın boyunduruğundan kurtulmasını belli bir açıdan düşünmekte ve temellendirmektedir. Bu belli açı, toplumların eylem ve etkinliğinin sonucu olan **üretim**dir, daha doğrusu, daha önce işaret etmiş olduğumuz **üretim-ilişkileri**dir. Üretim ilişkileri, üretim araçlarının mülkiyeti ile ilgilidir. Üretim araçları ya tek tek bireylerin mülkiyetindedir ya da kamunun. İnsanın toplumsallaşmasının ölçeği budur. Üretim araçlarının bireysel mülkiyete ait olduğu yerde ne olur? İnsan eylem ve etkinliği bireysel-kişisel ereklerin hizmetine girmiş olur. Bireysel-kişisel erek ise, bireysel doğayı ve bencilliği ifade eder. Ancak, ikinci aşamada, üretim araçlarının kamulaştırılmasıyla, insan emeği kamunun ve toplumun hizmetine girer, birey de bunun sonucu olarak toplumsallaşmış olur. «Üretim araçlarına toplumun sahip olması ile mal üretimi ortadan kaldırılır ve bununla da üretimin üreten üzerindeki egemenliği de kalkar. Toplumsal üretimde görülen anarşi, bilinçli, plânlı bir organisation ile yer değiştirir. Bireysel insan uğruna yapılan kavga sona erer. Bununla da, belli bir anlamda, en kesin biçimde insan, hayvan dünyasından, hayvansal varlık koşullarından çıkarak, gerçek insansal koşullar içine gi-

rer.» (1) İnsan bencillikten, bencil ve doğal ereklerin belirlenmesinden kurtulur derken, bununla insanın doğanın egemenliğinden kurtulduğu söylenmek isteniyor. Çünkü, bireysel varlık, doğa koşullarına bağlı olan varlıktır. Engels devam ediyor: «İnsana şimdiye kadar egemen olan, insanları her yandan kuşatan yaşam koşulları çevresi, şimdi doğanın ilk kez bilinçli ve gerçek efendisi olan insanların egemenliği ve denetimi altına girer, insan şimdi kendi toplumsallığının efendisi olur.» (2) İnsanın sürekli toplumsallaşması, doğanın sürekli olarak egemenlik altına alınmasını ifade eder. Doğanın egemenlik altına alınmasının alt-plânında ise, insanın daha fazla insansallaşması ve toplumsallaşması süreci bulunur. Üretim araçları kamulaştırıldıkça, insanın doğaya egemenliği artar ve doğa egemen oldukça da, insan daha fazla insansallaşır ve toplumsallaşır. Bunu marxist terminoloji ile daha genelleştirip söylersek: kapitalist toplumlarda, insan henüz insansallaşmamış ve toplumsallaşmamıştır. Çünkü, bireysel-doğal belirlemelerin içinde yaşar insan. Ancak, sosyalist toplumlarda insan, bireysel-doğal belirlemenin dışına çıktığı için, insansallaşır ve toplumsallaşır.

İmdi, bu insansallaşma ve toplumsallaşma sanat alanında nasıl kendini gösterir? bunu sorabiliriz. İlkin hemen şunu belirtmek gerekir, marxizm'e göre sanat her şeyden önce bir toplumsal ve tarihsel fenomendir. Sanat tarihinde tüm insanlık tarihi somut-

---

1) Fr. Engels, Anti-Dühring, s. 513, Berlin, 1960.
2) Aynı eser, s. 351.

laşır. «Unutulmuş sanat yapıtlarını daha iyi tanıdıkça, ayrılıklarına rağmen, aralarındaki ortak ve sürekli öğeler daha açıkça ortaya çıkıyor. Parçalar başka parçaiara eklenerek insanlık tarihini yaratmış oluyorlar.» (1) Sanatın bu tarihselliği, ancak, insanın insansallaşması ve toplumsallaşması içinde bir anlam elde edebilir. «Hayvandan insana kadar olan gelişme süreci açıkça şunu gösterir: insanların pratik-maddesel, toplumsal çalışma temeli üzerinde, gerçekliğin yansıtılması ve estetik haz için temel fizyolojik ve psikolojik koşullar, ancak tarihsel olarak oluşurlar. Onlar, binlerce yıllık insan gelişmesi içinde insan ırkının özel bir yetisi, özel insansal bir 'özsel güç' olarak her yönden gelişirler. Bizim, güzellik duyusu yetisi, sanat yetisi ya da deha dediğimiz ve çoğu hoşumuza giderek 'doğa armağanı' olarak adlandırdığımız şey, gerçekte tarihin bir ürünüdür ve insanların pratik eylem etkinliği temeli üzerinde oluşur.» (2) Buna göre, sanat yetisi ve estetik yeti, toplumsal ve tarihsel olarak meydana gelirler. Tıpkı kavradığmıız doğanın da oplumsallık ve tarihsellik içinde meydana gelmesi gibi. Bundan ötürü, sanat ve doğa, bu genel tarihsellik kategorisi içinde tam bir uyum içine girerler. Sanatı, doğanın bir yansısı olarak gören marxizm'e göre, aslında bu olay, bir tarihselliğin bir başka tarihsellik içine aktarılmasıdır. «Bitkiler, hayvanlar, taşlar, v.b. tarihsel olarak insan evrenselliğinin pratik (eylemsel) ifadesi olurlarsa, ancak objektiv sanat

---

1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 17.
2) H. Koch, aynı eser, s. 107.

obje'leri olurlar. Bir kez daha şu sözün altını çizelim: Sanat, tıpkı doğa bilimi gibi, 'nsansallaşmış' doğanın görünüşlerinin tarihselleşmiş objektiv varlığından hareket ederler.» (1) Sanata yansıyan doğa ve doğa görünüşleri de, buna göre, insansaldır, toplumsaldır ve tarihseldir.

Şimdi, bu tarihsel fenomen, sanat fenomeni nasıl meydana gelmiştir? Sanat fenomeninin kökeninde başka bir fenomen var mıdır? Marxist estetikçi E. Fischer, bu soruya' sanat büyüden meydana gelmiştir ve kökeninde büyü fenomeni vardır' diye karşılık vermek ister. «Gittikçe çoğalan kanıtların zenginliğine bakarak» diyor Fischer, «sanatın başlangıçta **büyü** olduğu, gerçek ama bilinmeyen bir dünyaya egemen olmıya yarıyan tılsımlı bir araç olduğu sonucuna varabiliriz. Din de, bilim de, gizli bir biçimde —tıpkı bir tohum gibi— büyüde birleşiyordu.» (2) Fischer'e göre, genellikle de marxizm'e göre, sanat, insanın doğayı bilmesi, ona egemen olması, marxizmin özel deyimi ile, doğayı insansallaştırması ve toplumsallaştırması yolunda büyü olarak kullanılan bir araçtır. Ancak, kökeninde büyü bulunan sanat, giderek bu toplumsallığını başka görevler yüklenerek sürdürür. «Sanatın bu büyücülük görevi, giderek toplumsal ilişkilere ışık tutmak, yoğunlaşan toplumlardaki insanları aydınlatmak, insanların toplumsal gerçekleri tanıyıp değiştirmelerine yardım etmek görevine dönüştü.» (3) Buradan anlaşıldığı gibi, sanat eylemi iki

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 111.
2) E. Fischer, aynı eser, s. 17.
3) Aynı eser, s. 17.

kaynağa dayanmaktadır. Birinci kaynak, doğayı tanımada bir büyü aracı olmak; ikinci kaynak da, toplumsal yönden insanları aydınlatmak, insanlara toplumsallık bilinci vermek ya da bu bilinci geliştirmek. Gerçi, bu iki kaynak her sanat eyleminde bulunur. Sanat eylemi bir sezgi eylemi olmasıyla büyüleyicidir; toplumsal bilinç yaratma eylemi ile de akılsaldır. Ohalde, sanat eyleminin doğdüğu iki kaynak, şimdi iki yeni kavramla bir aydınlığa kavuşmuş oluyor: Sanat bir yanıyla, büyü yanıyla duygulara ve sezgilere dayanır; aydınlatma eylemi ile de akla dayanır, akıl tarafından beslenir.

Ama, gerçekte her sanat eyleminde bu iki kaynak ya da bu iki öğe aynı ağırlıkta olmıyabilir. «Belli bir dönemde toplumun eriştiği düzeye göre, sanatın bu iki öğesinden biri daha ağır basabilir — kimi zaman çağrışımlarla büyüleyen yanı, kimi zamansa ussal ve aydınlatıcı yanı, kimi zaman sezgi, kimi zamansa yargıgücünü kesinleştiren yanı. Ama, ister oyalasın, ister uyarsın, ister gölgelendirsin, ister aydınlatsın, hiç bir zaman gerçekliğin katı bir tanımlaması değildir sanat. Sanatın görevi, her zaman insanı **bütünlüğü** içinde heyecanlandırmak, kendisini bir başkasına yaşamı ile bir görebilmesini, başkalarında kendisinin olabilecek yaşantıları benimsemesini sağlamaktır. Brecht gibi, öğreticiliğe büyük önem veren bir sanatçı bile yalnız us yoluyla, düşüncelerle değil, duygularla, sezgi yoluyla da etkiler. Seyircinin karşısına bir sanat yapıtıyla çıkmakla kalmaz, onların o yapıtın içine girmelerini de sağlar.» (1) Marxizm'e

1) E. Fischer, aynı eser, s. 17.

göre, sanat bir yanıyla insanları büyülemeli, insanlar ondan haz duymalı, öbür yanıyla da insanları aydınlatmalı, onları eğitmelidir. Marxizm, yalnız büyüleyen, ama aydınlatmıyan bir sanatı savunmaz. Çünkü, marxist sanat teorisine göre, böyle bir sanat eylemi, 'insansallaştırma', 'toplumsallaştırma' niteliğinden yoksun olur ki, böyle bir şey, sanatın özüne aykırı olur. Sanat, bu iki öğesi ile ancak gerekli olabilir. «Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama, salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat.» (1) Buna göre, sanat etkinliği, insanın toplumsallaşmasında, toplumsal bilinç kazanmasında vazgeçilemez, zorunlu bir insan eylemini gösterir. Bu eylem de, insanın üretim araçlarının bireysellikten kamusallık kazanmasına gidişinde sürekli olarak toplumsallık ve tarihsellik kazanır. Bunun için, marxizm'e göre, kapitalist toplumdan, burjuva toplumundan sosyalist topluma gidiş sürecinde sanat eylemi de insanın toplumsallaşmasında önemli bir rol alır.

1) Aynı eser, s. 18.

5. Kapitalist toplum ve sanat

Kapitalist toplum, daha önce işaret edildiği gibi, Marx'a göre, tarihin gelişmesinde ikinci evreyi oluşturur. Bu evre içinde bulunan toplumlarda, üretim güçleri (üretim araçları) ile üretim ilişkileri (üretim araçlarının mülkiyeti) arasında bir dialektik çelişki ortaya çıkar. Bu dialektik süreç, bir devrim ile sosyalist toplumda senteze ulaşır. Şimdi böyle bir geçiş evresini gösteren kapitalist toplumda insanın ve sanatın yeri nedir? buna kısaca değinmek istiyoruz.

Kapitalist toplum, bir üretim toplumudur. Ama, bu üretim etkinliğinin meydana getirdiği ürün, mal, meta, v.b. üreten ile uyumlu bir ilgi içine girmez, tersine, ona **yabancı** bir ilgi içine girer. Çünkü, ürün ve meta, üretim araçlarına sahip kişinin, girişim ve ka-

pital sahibi kişinin ve onun ait olduğu sınıfın hizmetinde bir büyüklük ve değer elde eder. Üreten, ürettiği ölçüde kendine ters, kendine yabancı bir nesneler düzeni yaratır; ve aynı ölçüde bu üretilen mal, meta üreteni, işçiyi sömürür ve onu ezer. «Meta üretimi ile yönetilen bu dünyada ürün, üretimi denetler ve nesneler, insanlar üzerinde bir üstünlük kurar. Nesneler uzun gölgeleri olan garip şeylere döner, 'kader' ve daemon ex machina olurlar.» (1) Emekçi insanın etkinliğiyle meydana getirdiği ürün, sömüren bir sınıfın elinde, çalışanı ezen bir güç olur. Bunun sonucu olarak da, çalışan, çalıştığı ve ürettiği ölçüde fakirleşir, yoksullaşır ve ezilir. Böyle bir toplum içinde değerler, artık insana bağlı değerler olmaktan uzak, sadece mal ve meta değeri olurlar. Değer, yalnız, alım-satım için bir ölçüt olarak anlaşılır. «Bu ters burjuva bilinci, asıl insansal değeri, bir insanın sahip olduğu ya da satın alabileceği nesnelerin maddesel-ekonomik değeri ile yansıtır. İnsansal, ahlâksal ve tinsel insan değerleri, yerini çamaşır makinesi, buzdolabı, otomobil, televizyon, evler, dünya gezisi olanakları — kısacası banka hesabının yüksekliği ile değişir.» (2) İnsansal değerler ortadan kaybolur, yerini maddesel-parasal değerler alır.

Şimdi sorabiliriz: Bu neden böyle oluyor? Bunun nedeni, üreten ile ürün arasında meydana gelen karşıtlıkta, yabancılaşma olayında bulunuyor. «Kapitalist 'yabancılaşma' kavramı, insanın, ekonomik açıdan

---

1) Aynı eser, s. 115.
2) H. Koch, aynı eser, s. 461.

bakıldığında, üretenin, kendi emeğinin ürünü, bu emek süreci ile, tüm toplumsal çevresi ile ilgisinde belli bir durumu ifade ettiği gibi, bu çevrenin, insanın bireysel ve toplumsal durumu üzerine yaptığı etkiyi de ifade eder. Bu durum şöyle nitelendirilebilir: İnsan, kendisinin yaratmış olduğu bu çevrenin gerçek efendisi değildir, tersine, bu çevre ona —maddesel ve tinsel olarak— belli tarzda egemen olur; bu çevre, insanın özüne ait olamaz, ona yabancı, 'yabancılaşmış' olarak görünür. 'Yabancılaşma' kavramı, bu toplumsal olayın tarihselliğini çok açık olarak ortaya koyar.» (1) Böyle yabancılaşmış ve insansal değerlerini yitirmiş bir toplum içinde yaşıyan ve sürekli olarak ezilen insan, aynı zamanda bir başka değeri daha yitirmiş olur: **özgürlüğü.** Pratikte ise bunun tam tersi bir düşünceyle karşılaşırız. Bu düşünceye göre, özgürlük yalnız kapitalist toplumlarda vardır, sosyalist toplumlar modern köleliğe dayalı toplumlardır. Şimdi, bu ne dereceye kadar doğru bir düşüncedir? Marxizm'e göre, bu temelden yanlış bir düşüncedir. «Modern dünyada her birey aynı zamanda köleliğin ve toplumsal varlığın üyesidir. Aynı şekilde, **burjuva toplumunun köleliği, görünüşte** en büyük özgürlüktür. Bireyin bu özgürlüğü, onun yabancılaşmış bir dünyanın bağlılıklarına karşı aldığı dizginsiz tavır ile karıştırılır. Marx'a göre, «oysa bu, insanın tüm köleliği ve insan-dışılığıdır.» (2) Marxizm'e göre, ohalde kapitalist burjuva toplumlarında var sanı-

---

1) Aynı eser, s. 456.
2) Bak: H. Koch, aynı eser, s. 488.

lan özgürlük, aslında bir kölelikten başka bir şey değildir. Bu kölelik, bir başka niteliği ile insana-ters, insana aykırı, insan-dışı bir durumu içine alır. Çünkü, kapitalist toplumda insan henüz birey evresindedir, doğaya bağlıdır, insansal bir değer ve nitelik elde etmemiştir.

Marxizm'e göre, kapitalizmde görünen bu insandışılık, kapitalizmin politik bir nitelik almasıyla daha da belirginleşir. Bu politik nitelik, zorunlu olarak bir emperyalist nitelik olacaktır. «Kapitalist tarzının bu yabancı egemenliği, maddesel-teknik ilerlemenin özellikle son on yıllar içinde emperyalist bir tekel içine girmesiyle güçlenir.» (1) Ama, bu güçlenme, bireyi daha güçsüzleştirdiği gibi, marxizm'e göre, insanlığı tehdit eden genel bir tehlikeyi de yaratır. «Doğaya egemen olmak için yaratılan güçler —automation, atom enerjisi ve kibernetik ile sonsuz derecede arttırıldığında— insanı yalnız değersizleştiren, ona düşman güçler hâlini almaz, aynı zamanda saldırgan kapitalist politika sonucu günümüzde insan neslinin fizik varlığını tehdit eden güçler halini alır. Bu, günümüz kapitalist dünyasında üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasında aşırı ölçüde keskinleştirilmiş karşıtlığın çok barbarca bir ifadesidir.» (2)

Şimdi, böyle bir sosyo-ekonomik ortamda sanat olayının durumunun ne olabileceğini sorabiliriz. Başka türlü söylersek, her şeyin maddesel-parasal bir değer olarak anlaşıldığı bu kapitalist sistem içinde

---

1) Aynı eser, s. 463.
2) Aynı eser, s. 463.

sanatın değeri nedir? Bütün öbür değerler gibi, asıl değerinin dışında, estetik değer olmanın dışında bir maddesel değer midir? Bu sorulara marxist estetik oldukça kesin bir yanıt vermek ister. «Sanat, mal olur, kapitalist toplumun devce mal birikiminin yalnız bir parçası olur. Sanatın değer ölçeği, giderek estetik güzellik ve anlamlılık değil de, ekonomik anlamında yarar olur. Bununla da sanat gelişmesi, sürekli olarak sanatın asıl dünyasının, sanatın toplumsal gerçeklikle ilgisinin dışında ve ondan bağımsız olan, gitgide sanata karşıt olan yasalara artan bir ölçüde bağımlı olur.» (1) Böyle bir değer mantığı içinde, sanat artık asıl değerini, estetik değerini elde edemez. Daha doğrusu, onun bir estetik değere sahip olduğu düşünülemez bile.

Ancak, marxizmin bu öne sürdüklerine karşıt bir sav ileri sürülemez mi? Şöyle denemez mi: Marxizmin bütün bu söyledikleri doğruysa, kapitalist toplumlarda büyük sanat yaratışlarıyla karşılaşma olanağının olmaması gerekir. Oysa, gerçekte bunun aksini görüyoruz. Kapitalist toplumlarda büyük ve çok zengin bir sanat yaşamını buluyoruz. Bu olay, kapitalist toplumlarda sanata karşı gerçek bir gereksinmenin olduğunu göstermez mi? Marxist estetik böyle bir soruya olumsuz bir yanıt verir. Çünkü: «Sanat yaratması, gerçek, yani ekonomik olarak da ifade bulan toplumsal değerlemesini, ancak yaratıcı sanatın estetik değerine ve onun içeriğine göre yargılanmasında değil de, sanat yaratmasının yayınevi ya da kitapçı için

1) Aynı eser, s. 432.

sağladığı zenginliğe göre değerlendirilir.» (1) Marxizm'e göre, kapitalist toplumda, estetik belirleme yerini saltmaddesel yarara bırakır.

Estetik değerin yerini yarar değerinin alması, marxist estetik'e göre doğal olarak anlaşılmalıdır, çünkü, sanat yapıtı dediğimiz varlık kapitalist toplumlarda herhangi bir mal ve meta olarak görülmektedir. Mal ve meta, arz-talep kanununa göre belirlenen bir değeri gösterir. Sanat yapıtı da bir meta olarak görüldüğüne göre, onun değerini belirleyecek olan da değiş-tokuş olanağı olacaktır. «Kapitalist çağda kendini oldukça garip bir durumda buldu sanatçı. Kral Midas dokunduğu her şeyi altına çevirmişti: kapitalizm de her şeyi 'meta'ya çevirdi. Üretimde ve verimde o güne değin görülmemiş bir artışla, yeni düzeni, dünyanın ve insan yaşantısının her kesimine hızla yayılarak eski dünyayı bir toz bulutuna döndürdü, üretenle yoğaltan (tüketen) arasındaki her türlü doğrudan doğruya ilişkiyi ortadan kaldırdı ve bütün ürünleri alınmak ve satılmak üzere bir pazara sürdü.» (2) Bütün bu sanat pazarlaması, bir yerde, sanatın içinde gelişeceği daha rahat maddesel koşullar sağlamaz mı sanatçıya? Çünkü, bütün bu pazarlamada satılan sanat yapıtı mal bile görülse sanatçının ürünüdür, onun yapıtıdır. Bundan, bu pazarlamadan kazanan da yine sanatçı olmıyacak mıdır? «Öbür yandan, kapitalizmin ekonomik üretim için olduğu gibi, sanat üretimi için de sınırsız kaynaklar ya-

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 431.

2) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 67.

rattığı doğrudur. Kapitalizmi yeni duygular, yeni düşünceler yaratmış, bunları dile getirmesi için de sanatçıya yeni olanaklar vermişti. Artık kalıplaşmış, çok yavaş değişen bir anlatıma saplanıp kalmak güçtü; bu anlatım türlerine biçim veren yöresel sınırlar aşıldı, sanat genişleyen bir uzayda ve hızlanan bir zamanda gelişmeğe başladı. Böylece, kapitalizm, gerçekte, sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etti.» (1) Marxizm'e göre, kapitalist sistemin sanat için hazırladığı bütün bu olanaklar, görünüşte vardır ve tümü de doğrudur. Ama, kapitalist sistemde sanata karşı alınan tavır, marxizm'e göre, temelde estetik-dışıdır, sanata aykırı bir tavırdır. Çünkü; «Sanat için, sanatın gelişmesi için elverişli bir ortam yaratmaz kapitalizm; ortalama bir kapitalist sanata karşı bir gereksinme duyarsa, bu ya özel hayatını süslemek içindir ya da iyi bir yatırım yapmak için.» (2)

Sanat karşısında alınan böyle bir tavır, sanatın özüne aykırı, inestetik bir tavır olmaz mı? Marxist estetik'e göre, bu yalnız sanatın özüne aykırı bir tavır olmakla kalmaz, aynı zamanda sanata karşı düşmanca bir tavır olur. Örneğin, Marx, ilk kez bu düşünceyi şöyle belirlemek istemişti: «Belli tinsel üretim dallarının, söz gelişi sanat ve şiirin kapitalistçe üretimi düşmancadır.» (3) Marx'ın öne sürdüğü, kapita-

---

1) Aynı eser, s. 70.
2) Aynı eser, s. 70.
3) K. Marx, Theorien über dern Mehrwert, s. 284.

lizmin bu sanat düşmanlığı görüşü, daha sonraki bütün marxist estetikçilerde, kapitalist toplumlarda sanatın durumunu eleştirirken dayanılan temel bir kanıt olur.

Şimdi, kapitalist toplumlarda görülen bu sanat düşmanlığının nedenleri nerede bulunur? Bu nedenler, marxizm'e göre, kapitalizmin sosyo-ekonomik yapısında ve bu yapıda ortaya çıkan **yabancılaşma** olayında bulunur. «Bu sanat düşmanlığı, objektiv olarak sanki doğa yasasıymış gibi, kapitalist üretim ve dağıtımın tüm mekanizması içinde sanatın estetik özünün objektiv temellerini yıkmağa dayanır. Bu düşmanlığın özelliğini, onun nedenlerini ve onun, toplumsal yüzeyde emperyalist ilgiler içinde açık olarak ortaya çıkan toplumsal etkilerini anlamak için anahtar, Marx'ın kapitalist yabancılaşma teorisinde bulunur.» (1) Bu yabancılaşma olayı, üreten ile üretilen meta arasında meydana gelen ilginç bir fenomen olup, bu, kapitalizm için son derece karakteristiktir. Böyle bir sistem, marxist estetik'e göre, sağlam bir toplum olarak değil de, çürümüş bir toplum olarak nitelendirilir. Ama, unutmamak gerekir ki, böyle bir toplumda da sanata düşen önemli bir görev vardır; «Çürüyen bir toplumda, sanat doğru sözlüyse, çürümeyi de yansıtmak zorundadır. Ve toplumsal görevinden kaçmadığı sürece, sanat dünyanın değişebileceğini göstermeli, değişmesine yardım etmelidir.» (2) Ama, bu yine de kapitalist toplumun sanat

1) H. Koch, aynı eser, s. 454.
2) E. Fischer, aynı eser, s. 65.

düşmanlığını ortadan kaldırmaz. Şimdi sorabiliriz: Bu sanata düşman ve sanatın estetik özüne aykırı tavır ne zaman ortadan kalkabilir? Buna marxist estetik şöyle bir karşılık verebilir: «İşçi sınıfı kapitalist toplum çerçevesinde kavgasını sürdürdüğü ve karşı güçleri yenmediği sürece, kapitalist yabancılaşmanın sanata düşman olan etkilerini ortadan kaldıramaz. Bilimsel bilgi, toplumsal güçleri toplumun egemenliğine bağımlı kılmak için yetersizdir. Bunun için, zafer kazanmış sosyalist devrimin toplumsal eylemine gereksinme duyar.» (1) Bu sosyalist devrim gelinceye kadar, marxist estetik'e göre, sanat-düşmanı, sanattan estetik özüne aykırı bir sosyo-ekonomik sistemin ürünü, kendine özgü bir sanat anlayışını beraberinde getirecektir. Bu sanat anlayışı **geç-burjuva sanatı** adını alır.

1) H. Koch, aynı eser, s. 492.

6. Geç-burjuva sanatı

Marxizm'e göre, geç-burjuva sanatı, kapitalizmin özü gereği ortaya koyduğu bir üründür. Şöyle ki, nasıl kapitalizm insana-ters bir sosyo-ekonomik düzene dayanıyorsa, aynı şekilde bu düzenin ürünü olan bir sanat fenomeni de yine insana ters, insana-aykırı bir sanat fenomeni olacaktır. İşte, bu insana-terslik, insana-aykırılık, geç-burjuva sanatının bir ana niteliği olarak ortaya çıkar. «Kapitalizmin objektiv anti-hümanistik eğilimleri, geç-burjuva dekadans'ının gerçeklik temelini oluşturur; bu gerçeklik temeli, yön olarak, insanlığın sanat yaşamında, sanata-düşman ve giderek sanatı yıkıcı bir nitelik alır. (1) Bu bakımdan,

---

1) Aynı eser, s. 491.

kapitalist düzenin insana-aykırı niteliği sanatta da aynen yansıyacaktır.

Şimdi, bu insana-aykırı (anti-hümanistik) niteliğin sanatta nasıl somutluk kazandığını sorabiliriz. Buna verilecek en yalın karşılık, sanatın insandan ve insan biçiminden uzaklaşmasıdır. «İnsan değerini küçülten kapitalist toplumsal düzenin sanatsal-hayallere dayalı düşünmesi, sanatta insan biçiminden daima daha fazla acı verici ya da alaylı bir kaçınma içinde dile gelir, bu öyle bir sanat ki, yalnız nesnel ve maddesel bağlılıkları ve biçimleri yansıtır, ama insan ilişkilerini, sanat anlatımının obje ve içeriğini tanımak istemez.» (1) Bu insandan ve insan biçiminden kaçış, giderek sanatı ve sanatçıyı toplumdan ve toplumsal ilişkilerden uzaklaştırır, sanatı, içinde doğduğu ve içinde yaşadığı realiteden çıkararak ona tüm soyut bir nitelik verir. Böyle bir durum içinde, sanat ve sanatçı, tümüyle yalnızlaşır, toplumsal ve insansal bütünlük karşısında bir yalnız ada kalacak kadar bireyleşir. «Burjuva toplumu içinde sanat üretimi, bütün öbür insanlardan soyutlanmış tek tek şair ve ressamın 'özel bir işidir'. Sanatçıyı çok çok **bireysel** ilgiler öbür insanlarla belli ortak çalışmalara götürebilir. Halk yığınının kültür yaşantılarından ince bir düşünsel tabakanın soyutlanması ve üretim süreci içinde dağılması, burjuva sanatında, burjuva edebiyatında sanat yaratmasının temel fenomeni olur.» (2) Buna göre sanatın ve sanatçının toplumdan soyutlanması kapi-

1) H. Koch, aynı eser, s. 462.
2) Aynı eser, s. 617.

talist toplumda kaçınılmaz bir sonuçtur. Çünkü, marxizm'e göre, kapitalizm, insana-aykırı bir sistemdir. Bunun doğal bir sonucu olarak da, insansal bir fenomen olması gereken sanata da aykırı, hatta düşman bir sistemdir.

Sanatın her şeyden önce sahip olması gereken insansal yanını kapitalist sistem içinde kaybetmesiyle, sanat yalnız toplumsal niteliğini değil, aynı zamanda estetik niteliğini de yitirir. Çünkü, marxist anlayışa göre, sanatın özü, onun insansallığına dayanır. Bu niteliğin dışında, sanatın başka bir dayanağı olmaz. Buna göre, bu insansal dayanak ortadan kalkınca, onunla özsel bir beraberlik içinde bulunan estetik yan da kaybolur. «Bu, estetik olanın sanattan tümüyle sürülmesine varır. 'Sanat' denen şey, estetik-dışı olan şey ile, sanatın toplumsal rolü içinde anti-estetik bir etki ile zenginleşir. Hatta, yaratıcı sanatçı süje'sinin sanat yaratımında lüzumsuzluğu bile kanıtlanmağa çalışılır. Bu, en son, ama daima tutarlı olan 'l'art pour l'art' anlayışının bir sonucudur.» (1) Bununla da, bu geç-burjuva sanatının estetik teorisi belirlenmiş oluyor. Bu, özellikle geçen yüzyılın son çeyreğinde büyük bir ün ve geçerlik kazanmış olan, günümüzde de etkili olan 'sanat sanat içindir' anlayışında bir özet niteliği elde eder. Sanat, insansal-toplumsal erekler için yapılmaz, sanatın amacı ve ereği güzelliğe hizmet etmektir, sanat, güzellik ilkesi uyarınca gelişir. Böyle bir anlayışın temelinde bulunan yanlış düşünce, marxist estetik teorisine göre, bu anlayışın sana-

1) Aynı eser, s. 464.

tı ve güzelliği, sanki toplumun dışında böyle bir şey varmış gibi onları düşünmesidir. Marxizm'e göre, estetik-olan, güzel olan, insansal olanın, toplumsal olanın dışında değil, tersine içinde bulunan bir değerdir. Onları, insan ve toplum dışı olarak anlamak, sonunda sanatı ve sanatçıyı insandan ve toplumdan koparmağa, soyutlamaya, bireyleştirmeye, giderek yok etmeğe götürür. 'Sanat için sanat,' bunun için kapitalist düzenin en tipik bir değer teorisini gösterir. Kapitalist toplum düzeninin en tutarlı sanat teorisi, bu formülde tam bir somutluk elde eder.

Böyle bir değer anlayışının kökleri ise, marxist estetik'e göre, yine sos-ekonomik temelde aranmalıdır. Bütün kapitalist değer teorisi, estetik görüşü, kısaca bütün üst-yapı bu temelden oluşur. «Sanat sisteminin ve senat teorisinin de katıldığı kapitalist iş bölümü, sanat düşüncesinin, insanözünün soyut, autonom (özerk) bir alanı olarak bendisinden doğduğu toplumsal kök olur. Kapitalist iş bölümü, sanatın, daha sonraki burjuva-dekadans teorisinin dogmaları ve tasavvurları altında yer alan güçlü, uşak görevi gören bir alt-düzenin sosyal kaynağı olur. Geç-burjuva sanat teorisi, bu olguyu özellikle somut olarak yansıtır. Burada yalnız Wilhelm Worringer'in ya da Hans Sedlmayr'ın estetik teorilerine işaret edelim.» (1) W. Worringer sanat anlayışını belirlerken Riegel'in 'mutlak sanat istemi' kavramından hareket eder. Sanatın gelişmesi, objesinden bağımsız olarak değişen 'mutlak sanat istemi'nin gelişmesini yansıtır. Mutlak sa-

1) H. Koch, aynı eser, s. 478.

nat istemi ve onun somutlaşmaları olan sanat biçimleri ve üslûpları, her çeşit toplumsallıktan bağımsız özerk görünüşlerdir. (1) Hans Sedlmayr'a, bu ünlü viyanalı sanat tarihçisi ve sanat teoricisine göre de, sanatta dekadans, sanatın figürativ anlayıştan uzaklaşması ile ortaya çıkar. Bu, tümüyle insanlığın sanatta kaybolmasını ifade eder. Sanat, ona göre, insanın öbür özsel güçlerinden bağımsız, özerk bir insan etkinliğidir. (2)

Görüldüğü gibi, bu teorilerde dile gelen düşünce, sanatın bireysel, toplumsallıktan bağımsız, özerk bir etkinlik olarak kavranmasıdır. Oysa, marxist teoriye göre, sanatın kökeni toplumsallıkta bulunur.

Şimdi şunu sorabiliriz: Kapitalist düzende sanatta insansal-toplumsal ve estetik nitelik kayboluyor. İyi ama onun yerini ne alıyor? Onun yerini doğrudan doğruya **doğa** ve **doğa güçleri** alıyor. Kaybolan insansal-olanın ve insan-resminin yerini, kör doğa güçlerinin estetik-dışı savunması, doğa yasalarının sanata ve estetik kategorilere aktarılması alır.» (3) Buna göre, sanatta, insansal-olanın egemenliği altına alınan, böylece de insansallaştırılması ve toplumsallaştırılması gereken doğa, kapitalist sanatta olanca gücüyle karşımıza çıkar. Sanatın bir karşıtı olan doğa, şimdi sanata egemen olur. Bunun sonunda da sanat, sanatsal ve estetik niteliğini yitirir, giderek de mistik, so-

---

1) Bak: W. Werringer. Soyutlama ve Einfühlung, (çev. İsmail Tunalı).

2) Bak: H. Sedlmayr, Verlust der Mitte.

3) H. Koch, aynı eser, s. 464.

lipsist ve existentialist bir nitelik elde eder. «Daima daha güçlü olarak mistisizme, solipsizm'e ve 'atılmış olma'nın existential duygusuna ya da 'hiçliğe', nihilist tapınmaya ulaşan geç-burjuva edebiyatının ve sanatının sübjektiv-dünya görüşüne dayalı eğilimlerine, bundan ötürü zorunlu olarak insansal-toplumsal gerçekliğin açık, anlaşılır, duyusal-somut, realist kopyaları eşlik eder. Sanatçının **bu** gerçeklik için uğraştığı yerde de, parlak bir çok-anlamlılık içinde, semboller, mecazlar, paraboller, gitgide artan bir 'anlaşılmazlığa' ulaşırlar.» (1)

Bu mistik, bu sembolik biçim içinde dile gelen sanat, tümüyle kendi içine dönük, insansal ve toplumsal değerlerden uzak, bireysel, sübjektiv ve yitik bir niteliğe bürünür. Sanatın bu yitikliğinin alt-plânında ise, bir az eşelenince, insanın insansal değerler ile birlikte, madde-nesne değerleri karşısında yenikliğinin bulunduğu görülür. «İster biliçli ister bilinçsiz olsun, böyle bir sanatta insanın tümüyle yitikliği, yalnız estetik olanın ortadan kalkmış olmasına götürmez, aynı zamanda zorunlu olarak ve zorla kapitalist dünyada insanın emperyalizmin insan için yarattığı durumun bir savunusuna da götürür. İnsanın emperyalizm içinde bağımlı göründüğü egemenliğin nesnel ve maddesel yapısı, ters burjuva bilinciyle bir genel ve ebedi yasayı yakalar ve onu insan tasavvurunun anlatımına uygular.» (2) İnsanın böyle insansal-toplumsal değerlerin ötesinde, nesnel-maddesel değer-

1) Aynı eser, s. 465.
2) Aynı eser, s. 462.

ler ile kavranışı, insanın bu değerlere bağlanışını gösterir. Böyle bir insan anlayışı, insanın toplumsal gerçeklik içinde yitikliği asıl anlamını, insanın bu gerçeklik karşısında 'yabancılaşması'nda bulur. İnsan, giderek insansal-toplumsal gerçekliğe yabancılaşır. Bunun sonucu olarak, insanın sanat olarak ortaya koyduğu ürün, bu toplum-dışılığı, bu içe-dönüklüğü bir değermiş gibi somutlaşır.

7. Yabancılaşma ve sanat

Çağdaş felsefenin ve çağdaş kültürün en gözde kavramlarından biri, kuşkusuz 'yabancılaşma' kavramıdır. Yabancılaşma ne demektir? Yabancılaşma, temel anlamında, bireyin toplumsal çevreye, topluma ve toplumsal değerlere karşı ilgisini yitirmesi, kendi bireysel iç-dünyasına dönmesi, bir bakıma, dünyaya karşı içe-dönük (introvert) bir tavır alması demektir. Giderek bu felsefi kavram, sanat ile de ilgi içine konur ve sonunda çağdaş insanı ve çağdaş sanatı açıklamada dayanılan bir temel kategori olarak kavranır. Bu kavram, ana içeriğine Marx'da kavuşmuştur, ama onu ilk kullanan Marx olmamıştır. Bu kavramı ilk kullanan Jean Jacques **Rousseau** olmuştur. «Calvinci Cenevre Cumhuriyetinde gördüklerinden, bir halkın milletvekilleriyle temsil edilince kendi yaşayışına

yabancılaştığı, halk olmaktan çıktığı sonucuna varmıştı. Topluluk bir hükûmetin aracı olabilirdi, ama hiç bir zaman ortak-istemin aracı olamazdı. Olunca, Devlet içinde kendine **yabancılaşmak** zorunda kalırdı.» (1) Ama, 'yabancılaşma' kavramını çağdaş felsefeye kazandıran, hiç kuşkusuz Hegel ve Marx olmuştur.

Çalışmamızın Giriş bölümünde işaret etmiş olduğumuz gibi, Marx bu kavramı Hegel felsefesinden alır. Hegel'de, 'yabancılaşma' deyince anlaşılan şey, tinin, ide'nin kendi özüne **yabancılaşarak** doğa varlığı olarak dışlaşmasıdır. Hegel dialektik'inin üçüncü aşamasında, tinin, ide'nin kendi özüne geri dönmesiyle bu yabancılaşma ortadan kalkar. Marx'da, Hegel'in teorik etkinliğinin yerini, iş, eylem alır. İnsan eylemde bulunarak «kendi bilincinde olduğu gibi yalnız düşünsel açıdan değil, gerçek hayatında da kendini iki yanlı yapar ve kendini kendi yarattığı bir dünya içinde düşünür.» (2) Bundan ötürü, 'yabancılaşma' kavramı da Marx'da artık Hegel'de olduğu gibi teorik bir süreç olmaktan çıkıp, insanın iş ve eylemi ile ilgili olacaktır. Çünkü, Marx'a göre insan, bir iş ve bir eylem varlığıdır. Bu iş ve eylem ise, her şeyden önce bir ekonomik etkinliği ifade eder. Eylemde bulunan ve iş yapan bir insan, bu etkinliğini ürün olarak dışlaştırır. Ürün, insan etkinliğinin bir dışlaşması anlamına gelir. Ama, bu dışlaşma, özel mülkiyete dayalı bir düzen içinde somutlaşıyorsa, o zaman kendi etkinliğinde kendini dışlaştırmış olur insanın özü, kendine

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 112.
2) Aynı eser, s. 112.

ters düşer, kendi özüne **yabancılaşır.** Böyle bir durumda insanın özüne ters düşen insan etkinliği, kapital biçimini alır ve insanın özüne aykırı bir kapitalist gücün büyümesine katkıda bulunur. Bunun için insan, işçi, emekçi nekadar çok üretirse, nekadar çok üretimde bulunursa, o derece fakirleşir, buna karşılık, kendi özüne yabancı olarak yarattığı dünya o derece güç kazanır. İş ve eylemde bulunan insanın kendisini dışlaştırmasıyla meydana getirdiği üretim, özce ona yabancı ve düşman bir obje olur. Gerçi bu yabancılaşma, yalnız üretici sınıf için söz konusu olamaz; üretim güçlerini ellerinde tutan sınıf için de söz konusu olmalıdır. Çünkü, o da aynı düzenin, kapitalist düzenin bir parçasıdır. Bu, Marx için de böyledir, ama, yabancılaşmanın sonuçları her iki karşıt sınıf için birbirinden çok ayrıcalı olur. Şöyle ki: «Sahip olan sınıf ve proletaria sınıfı aynı insansal kendine yabancılaşmayı gösterir. Ama, ilki, bu yabancılaşma içinde kendini memnun ve kabul edilmiş olarak duyar, yabancılaşmayı kendinin özel gücü olarak görür, yabancılaşmadan bir insansal varlığın görünüşüne sahip olur. Proletaria sınıfı ise, yabancılaşmada kendi güçsüzlüğünü ve insansal olmıyan bir varlığın gerçekliğini görür.» (1) Böyle bir durumda insan, bu yabancılaşmadan nasıl kurtulacaktır? Bu kurtuluş, Hegel'de olduğu gibi, insanın kendi özüne dönüşü ile gerçekleşecektir. Bu da Marx'da, ancak insanın kendi özüne yabancılaşmasına neden olan etkenlerin,

---

1) Marx/Engels, Werke_ Bd. 2, s. 37. Bak: Koch, aynı eser, s. 455.

özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasıyla olanak kazanacaktır. Ancak, böyle bir toplumsal düzen değişikliği, bir toplumsal devrim ile gerçekleşecektir.

Bu yabancılaşma olayına yalnız sınıfsal açıdan değil, daha geniş bir açıdan bakmak gerekir. Bu gün ona daha geniş bir açıdan bakmak isteyen marxist düşünürlerin bulunduğunu görüyoruz. Bu düşünürler, yabancılaşma olayını, toplumların endüstrileşmesinin ve buna paralel olarak da ekonomik iş-bölümünün bir sonucu olarak görmek istiyorlar. «Sanayileşmiş toplum yalnız toplumsal ilişkilerin bu **nesnelleşmesiyle** değil, aynı zamada iş bölümünün ve uzmanlaşmanın artmasıyla da kendini belirler. Çalıştıkça parçalanır insan. Bütünle olan bağı kopar, bir araç, büyük bir makinanın küçük bir parçası olur. Bu iş bölümü insanın önemini azaltırken, görüş açısını da daraltır; çalışma süreci nekadar iyi düzenlenirse bireyin yaptığı işten o kadar az ustalık beklenir ve kendisinin bütüne yabancılaşması o ölçüde olur. Terentius'un 'nihil humanum mihi alienum est (insanla ilgili hiç bir şey bana yabancı değildir) sözü tersine döner ve üretimdeki aşırı büyüme kişiliğin sınırlanmasıyla sonuçlanır.» (1) Ama, kişiyi yabancılaşmaya iten bu endüstrileşmenin temelinde ise, bilimde meydana gelen gelişmeler ve buluşlar ile bunlara karşı toplumsal yapıda kendini gösteren aykırılıklar bulunur. «Çağdaş bilimin buluşlarıyla toplumsal anlaşmadaki geriliğin çelişmesi de yabancılaşma duygusunu ayrıca besliyor. Atomun yapısı, quantum ve bağıntılık (izafiyet) ku-

1) E. Fischer, aynı eser, s. 115.

ramları üstüne elde edilen bilgiler, yeni ortaya çıkan sibernetik adlı bilim (canlı varlıklarla teknikleşen hayata bir düzen veren bilim) dünyayı sokaktaki insan için güç yaşanan bir yer yaptı. Galileo'nun, Copernicus'un ve Kepler'in buluşları Ortaçağ insanı için bu kadar güçlükler yaratmamıştı.» (1) Ama, neden adı geçen bilim adamlarının, Galileo'nun, Copernicus'un ve Kepler'in buluşları çağları için, günümüz biliminin çağımız için olduğu kadar anlaşılmaz olmamıştı? Bunun nedeni, günümüz biliminin gerçeklik anlayışında bulunur. Çünkü, çağdaş bilim için gerçeklik, artık çocuksu bir duyarlığın belirlediği bir varlık olmayıp, soyut-matematik formüllerde ancak ifadesini bulan bir varlıktır. Bundan ötürü günümüz insanı için, şimdiye kadar: «Elle tutulabilen şey tutulamaz, gözle görülebilir olan şey görülemez oldu; duyuların algıladığı gerçeklerin gerisinde hayalgücünü aşan ve matematik formüllerle açıklanabilen uçsuz bucaksız gerçekler olduğu ortaya çıktı... Sıradan insanları tedirgin eden bir 'dünyada' bu anlaşılmıyanın soğuk soluğu ürpertir bu insanları. Yalnız bilim adamlarının anlıyabildikleri dünyaya kendilerinin yabancılaştıklarını görürler.» (2) Ama, insanları salt bir yabancılaşmaya götüren, yalnız bu anlıyamadıkları soyut-rationel, bilimsel gerçeklik değildir. Belki de bundan daha çok bilimsel-teknolojik gelişme ile toplumsal yapı arasında gördükleri ve yaşadıkları karşıtlıktır. Çağımızda bilimsel ve teknolojik gelişme öylesine büyük

1) Aynı eser, s. 120.
2) Aynı eser, s. 120.

aşamalar yapmıştır ki, toplumsal yapı bu gelişmelerin çok arkasında kalmış ve buradan bilimsel-teknolijik gelişme ile tinsel-toplumsal biçimler arasında aşılmaz bir çelişme ortaya çıkmış. Bilimin ve endüstrinin büyük gelişmesine karşılık, toplumsal yapıda, düşünsel alanda büyük bir gerileme ve bozulma kendini göstermiş. Bu da tümüyle insanı, sosyo-kültürel varlığıyla insanı yoketmeğe götürmüş. Ama, bunun nedeni nedir? Bunun nedeni yalnız bilim ve teknik'in akıl almaz, başdöndürücü gelişmesi midir? «Tümüyle insanın bu yokedilmesinin nedeni, kendi başına teknik'in gelişmesi değildir, tersine yalnızca onun **kapitalist biçim** içindeki uygulamasıdır. Modern endüstride bütün insan güçlerinin ve yetilerinin hızla ilerlemesine bir şey meydana getirmek için objektiv uğraşısına, akılsal, tinsel, ahlâksal ve kısmen de bedensel bozulma, darlaştırma ve kötürümleştirmenin eşlik ettiği derin bir çelişki bu karşıtlığa dayalı derin çelişki, teknik gelişmenin içeriğinden doğmaz; o, yalnızca **kapitalist biçimin** bir ürünüdür. Bu çelişme yalnız günümüz toplumunda üretim güçlerinin gelişme durumu ile üretim ilişkilerinin kapitalist niteliği arasındaki karşıtlığı gösterir.» (1) Buradan da anlaşıldığı gibi, marxizm'e göre, insanın dünyaya ve toplума yabancılaşmasının nedeni, teknolojik gelişme değil, bu teknolojik gelişmenin içinde yer aldığı toplumsal biçimdir, kapitalist biçimdir. Çünkü, kapitalist biçim, çağdaş teknoloji için geri kalmış, ona uymıyan bir biçimdir. Çağdaş endüstri ve teknoloji için, yeni

1) H. Koch, aynı eser, s. 475.

bir toplumsal yapı, üretim güçleri ile üretim ilişkilerinin dengesine dayalı bir toplumsal biçim olmalıdır. Oysa, kapitalist sistemde, bu dengenin yerini karşıtlık ve aykırılık alır. Bu da insanı, topluma ve kendine yabancılaşmaya götürür. «İnsanın çevresine ve kendisine yabancılaşması, kapitalizmde öylesine ağır basmış, loncalara ve sınıflara dayanan Ortaçağ düzeninin zencirlerinden kurtulan insan kişiliğinin hakkı olan özgürlük ve yaşama zenginliği konusunda öylesine aldatılmış, bütün malların piyasa 'meta'ına dönüşmesi, her şeyi kapsıyan yararcılık, dünyanın tümüyle ticaret üstüne dönüşmesi hayalgücü olan herkesi öylesine tiksindirmiştir ki yaratıcı insanlar kapitalist düzene büyük bir tepki ile karşı çıkmışlardır.» (1) İnsanın karşı karşıya bulunduğu bu dünya, artık onun için rahatça kavranabilen, insanın uyum içinde yaşıyabileceği bir dünya değildir. «Sanayileşen, tecimleşen bu kapitalist dünya somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir **dış dünya** haline geldi. Bu dünyanın içinde yaşıyan insan hem bu dünyaya hem de kendisine yabancılaştı.» (2)

İnsanın kendisine ve dünyaya bu yabancılaşmışlığı içinde onun estetik tavrının, sanat görüşünün ne olduğunu sorabiliriz. İnsan sanat yapıtlarını nasıl kavrar ve değerlendirir? İnsanın estetik ilgilerinde bu yabancılaşma duygusu ne biçimde yansır? Bu yabancılaşma duygusu herşeyden önce insanla ilgili yeni ve değişik bir **değer** anlayışı getirir. İn-

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 143.
2) Aynı eser, s. 280.

san, artık insansal değerini yitirir, herhangi bir nesne olur, kısaca nesneleşir. «İçinde yalnız **nesnelerin** değeri olan yabancılaşmış bir dünyada, insan da nesneler arasında bir nesne olmuştur: gerçekten, görünüşte nesnelerin en güçsüzü, en aşağılığı durumuna düşmüştür. Daha izlenimcilik döneminde ışık ve renge indirgenmiş, öbür olaylardan ayrı olmıyan doğal bir şey olarak ele alınmıştır. 'İnsan ortada olmamalı' diyordu Cézanne. İnsan önemini her gün bir az daha yitiriyor, ya renk lekeleri arasında bir başka leke oluyor ya da ıssız kırlarda, kimsesiz şehir sokaklarında artık hiç görünmüyordu. Bir de Gotik sanatta (expressionizmin bir yönüyle beslendiği bu sanat akımında) olduğu gibi coşkunluk içinde değil de, sökülebilen bir makine parçası gibi biçim değiştiriyor, bozuluyor, teknik araçlara benzeyen bir kukla, anlamsız, doğa-üstü bir **nesne** oluyordu. Kendisine yabancılaşan insan, kendini bir **fetiş,** bir maske, ürkütücü bir yaratık olarak görmeğe başlıyordu. Marx'ın sözünü ettiği 'meta'ların fetiş niteliği böylece insana geçiyor ve insanı baskısı altına alıyordu.» (1)

Marxizm'e göre, yabancılaşmanın en yogunlaştığı toplum düzeni kapitalist düzendir, burjuva düzenidir. Böyle bir düzen içinde, insanın yaşadığı yabancılaşma duygusu, onu toplumsal çevreden ayırır ve giderek insanı toplumdışı kılar. «Sınıf çatışmasının daha da yoğunlaştığı günümüzün burjuva düzeninde sanat toplumsal düşüncelerden kopma, bireyi kendi

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 127.

umutsuz yabancılaşmasına doğru daha çok itme, güçsüz bir bencilliği kışkırtma ve gerçekliği, yanlış tanrıların büyü törenleriyle dolu aldatıcı bir efsaneye dönüştürme eğilimindedir.» (1) Toplumsal çevre ile ilgisi azalan ve sonunda yabancılaşma duygusunun etkisi ile toplum-dışı olan insan, bu yabancılaşma duygusunu ve bunun ürünü olan toplum-dışı tavrını yalnız gündelik hayatı içinde değil, sanat hayatında da yaşamak ister. Böyle bir istek ve çabadan da, marxizm'e göre, yine burjuva toplumuna özgü toplum-dışı bir sanat anlayışı doğar. Ama, böyle bir sanat anlayışı, temelde sanatın özüne aykırı olacaktır. Çünkü, sanatın özü insandır, insansal-toplumsal gerçeklerdir. Ancak, insanın topluma ve insansal gerçeklere yabancılaşması ile ulaştığı sanat anlayışı, marxizm'e göre, sanata aykırı, sanata düşman bir sanat anlayışıdır. «Şimdiye kadar, kapitalist yabancılaşmanın —özellikle emperyalizme geçişte ve tekelci kapitalist-koşullar altında— içinde sanatın estetik özünün objektiv temellerinin bozulduğu ve yıkıldığı bir durumu ortaya koyduğunu gördük. Kapitalist üretim tarzının 'sanat düşmanlı'ğının en önemli niteliği işte burada bulunur.» (2) Burada sanatın objektiv temelleri deyince dile getirilmek istenen şey, sanatın evrensel toplumsal içeriği ve obje'sidir. Marxizm'e göre, sanatın insansal ve toplumsal içeriğinin olması, sanatın özü gereğidir, böyle bir içerikten yoksun olan bir sanat düşünülemez.

---

1) Aynı eser, s. 314.
2) H. Koch, aynı eser, s. 491.

Ama, burjuva düzeninde insana ve topluma yabancılaşan insan, sanat anlayışında da bu yabancılaşmayı sürdürür.

Şimdi insan ve toplum gerçeğine karşı yabancılaşan sanatın nasıl bir sanat biçimi olduğunu sorabiliriz. Bu sanat biçimi ve sanat anlayışı **soyut sanattır.** «Soyuta kaçış, geç-burjuva bozulmuş sanatının bu belirleyici özelliği, toplumsal gerçekliğin kendisinde insansal-toplumsal sanatça değerli içeriklerin kaybolmasının sanatça bir yansısıdır. O, bu kaybın bilinçli ya da bilinçsiz itirafıdır, çoğu da bu kayıp ile olan uzlaşımın ifadesidir de.» (1) Soyut sanat, marxizm'e göre, insansal ve toplumsal gerçeğe yabancılaşmanın sanat alanında bir dışlaşması olarak anlaşılıyor ve çağdaş burjuva toplumunun karakteristik bir niteliği olarak belirleniyor. Ama, batılı sanat teoricileri için, soyut sanat, sanatın gelişmesi içinde yalnız belirli bir evre olarak değil, genel sanat tarihinin akışı içinde natüralist üslûbun zorunlu bir karşı üslûbu olarak belirleniyor. (2) Kaldı ki, çağdaş sosyalist ülkeler sanatında da soyutluk niteliğinin ağırlık kazanmağa başladığını bu gün görüyoruz. Bu, marxist sanat teorisinin 'soyut sanatı, burjuva toplumuna özgü bir sanat olarak görmesi, bu anlayışın inandırıcılığını hayli zayıflatmış bulunuyor.

Marxizm'e göre, ohalde, soyut sanat, insana ve

---

1) Aynı eser, s. 491.

2) Bak: İ. Tunalı, Soyut Sanatta Realite Kavrayışı, Felsefe Arkivi, sayı 17, 1970.

topluma, hatta sanatın genel yasalarına aykırı bir sanattır. Böyle bir sanat olarak soyut sanat nasıl bir sanat biçimi ortaya koymak istiyor? Böyle bir sanat örneğin şu gibi biçimleri elde etmeğe çalışabilir: «Skala, insan özünü salt biyolojik ve psiko-patolojik olarak açıklama denemelerinden, 'sanatı' yüzeylerin geometrik bölünmesi, renklerin düzenlenmesi, 'R' harfinin matematik vektörleri, ayrıcalı tipografik düzenlenmesinden kalkarak, atom çekirdeğinin biçim ve renk ilgisinde 'çekirdek enerjisinin güzelliğini' keşfetmeğe, soyut resim ve atonal müzik kompositionlarını programlaşmış elektronik hesap makineleri ile yaratmağa kadar uzanabilir.» (1) Marxist estetik'e göre, bütün bu sanat fenomenlerinde, insan daima yitiktir, insan daima nesneler dünyası tarafından ezilmiştir. «Roger Garardy sorar: nesnelerin insan duyguları üzerindeki egemenliğini, insan duygu ve eylemlerini anlatacağı yerde, paslı demir ve telden bir kollektion olan modern sanattan daha somut olarak ne gösterebilir bize?» (2)

Şimdi, marxizmin bütün bu belirlemeler içinde kökten reddettiği soyut sanatın bugün için geçerliğini sorabiliriz. Soyut sanat geçerliği olan bir sanat mıdır? Böyle bir soruya, çağımız sanatının soyut niteliğe dayalı bir sanat olduğunu söyliyerek yanıt verebiliriz. Nitekim, kimi marxist sanat teoricileri de bunu kabul eder. «Yabancılaşmanın yirminci yüzyıl sanatında ve edebiyatında belirli bir etkisi olmuştur.

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 464.
2) Bak: H. Koch, aynı eser, s. 462.

Kaffka'nın önemli yapıtlarını, Schönberg'in müziğini, gerçek-üstücüleri, bir çok soyut sanatçıyı, 'anti-romanları', 'anti-oyun yazarlarını, Samuel Beckett'in ürpertici güldürülerini, Amerikan 'beatnik'lerinin şiirlerini etkilemiştir.» (1) Bütün bu akımların bir ortak niteliği vardır, o da, insana ve topluma yabancılaşma, insansal ve toplumsal olanın dışında bir ülkeye, soyutluk ülkesine kaçıştır. Ama, marxist teori, bu ortak niteliklerin dışında, onlarda bir nitelik daha bulur: biraz metafizik, biraz panteizm, varlığın özüne, kaynağa ulaşma eğilimi. «Bir çok modern sanat akımlarında ve yapıtlarında eskiye, masalsıya, 'Ikel'e bile bile dönüş de bunun bir sonucudur. Yalnız masalların değil, sanatçının bütün bütüne yabancılaştığı teknik, ekonomik ve toplumsal çarkın fetiş niteliği, son burjuva dünyasındaki sınırsız uzmanlaşma ve farklılaşma, bütün bunlar kaynağa, kendi başına bütünlüğü olan bir birliğe karşı bir özlem yaratır.» (2) Marxist teorinin soyut sanat ile ilgili olarak dile getirdiği bu belirleme, hiç kuşkusuz doğrudur. Soyut sanatın ilk örnekleri olan kübist sanatta, sonra nonfigürativ sanat biçimlerinde bu özü arama niteliği, ortak ve temel bir niteliktir? (3) Ama, bunu bir sanat dekadans'ı, sanatın özüne bir aykırılık ve düşmanlık olarak görmek, bu, tartışılabilecek bir **sorun**'dur.

İmdi, bu 'dekadant' sanata karşı alınması gereken tavır nasıl bir tavır olmalıdır? Başka bir deyiş-

---

1) Aynı eser, s. 491.
2) Bak: İ. Tunalı, Soyut Sanatta Realite Kavrayışı.
3) E. Fischer, aynı eser, s. 234.

le, insansal-toplumsal olana ters düşer, sanatın özüne 'düşman' olan sanatı tekrar insan, toplum ve sanat çizgisine getirmenin yolu ne olmalıdır? Bu yol, ilk elde yabancılaşma duygusunun ortadan kaldırılması, daha temelde de, üretim biçimleri ile üretim ilişkileri arasındaki dengeli düzeni yeniden kurmak olmalıdır. «İnsanlar çalışma süreci içinde ve emeklerinin ürünlerinde kendilerini bulmak ve kendilerini üretimlerinin kölesi değil de, efendisi yapabilecek toplumsal koşulları yaratmak için, insanın gelişmesinde gerekli olan bu yabancılaşmayı durmadan yenmek zorundadır.» (1) Burada, sanata da büyük bir görev düşmektedir: İçinde yaşanan burjuva düzeninin bozulmuşluğunu göstermek, bunun değişmesi gerektiğini ortaya koymak. «İçinde yaşadığımız yabancılaşmış dünyada, toplumsal gerçekler dikkati çekecek bir ışıkta, konunun ve kişilerin 'yabancılaşmışlığı' içinde ortaya konmalı. Sanat yapıtı, seyirciyi devimsiz benzeşme yoluyla değil de, onun eyleme katılmasını, karar vermesini sağlıyacak yargı gücüne seslenerek kendine bağlamasını bilmelidir. İnsanların toplu yaşayışını düzenleyen kurallar oyunlarda 'geçici' ve 'yetersiz' olarak gösterilmeli, böylece seyirciyi seyretmenin ötesinde daha verimli bir davranışa itmeli, giderek oyun boyunca düşünmesini, sonunda da: 'Bu iş böyle olmaz, katlanılır iş değil bu. Buna bir son vermeli' diyebilecek bilince kavuşturmalıdır.» (2)

Elbette böyle bir sanat, artık insana ve topluma

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 113.
2) Aynı eser, s. 12.

yabancılaşma niteliğini yitirir, giderek insansal ve toplumsal bir nitelik elde eder. Ama, sanatın tümüyle böyle bir nitelik elde edebilmesi, ancak burjuva düzeninin yerini toplumcu düzene bırakmasıyla olanak kazanacaktır. Böyle bir düzenin belirleyici niteliği ise, **insansallıktır.** Marxist teoriye göre, asıl sanat ancak böyle insansal bir temelde gelişebilir. Bu da bize, sosyalist düzenin temelde bir hümanist (insansal) düzen olduğunu gösterir.

8. Sosyalist hümanizm

Bütün bu söylediklerimizden, marxizmin temelde bir hümanizm (insansallık) olduğu ve marxist sanatın bu hümanizm'e dayandığı sonucu çıkıyor. Marxizm'e göre, sosyalizmin ereği insandır, ama, insan ile ilgi içinde insan'dır. Burada söz konusu olan insan, artık soyut bir birey olan insan değil de, öbür insanlarla karşılıklı ilgi içinde bulunan insan, toplumsal insandır.

Marxizmin insan anlayışı, onun insanı yalnız soyut bireysel insana karşı değil, aynı zamanda makineye karşı da savunduğu ve bu iki yönlü sınırlama içinde insanı belirlemek istediğini görüyoruz. İnsan, insansal-toplumsal nitelikleri içinde bir birey olmadığı gibi, aynı zamanda bir makine de değildir. Tersine, özce makineye karşı, ondan ayrıdır. «Gelecekte,

makineler eninde sonunda insanları makinaların yapabileceği bütün işlerden kurtaracak, böyle işler insan emeği ile bağdaşmıyan işler sayılacaktır. Ne var ki, makinalar gittikçe yetkinleşince, insanın büyüklüğünün yetkin olmamasından ileri geldiği anlaşılacaktır. İnsan da sibernetik makinalar gibi, devimsel, kendi kendini yetkinleştiren bir varlıktır, ama, hiç bir zaman kendine yeterli olmıyan, her zaman sonsuzluğa açık, hiç bir zaman yalnız mantık kurallarına uymayan bir varlık. 'Quod nunc ratio est impetus ante fuit' (şimdi akıl olan şey eskiden içgüdüydü) diyor Ovidius. Bu tutku, bu coşku, bu yaratıcı eksiklik insanı her zaman makinadan ayıracaktır.» (1) İnsan, özce makinaya karşıttır. Bunun temelinde ise, daha önce işaret etmiş olduğumuz insanı bir 'meta' olarak anlama düşüncesi bulunur. İnsan değerlerinin 'metadeğerleri' olarak anlaşıldığı toplumlar, kapitalist toplumlar olduğuna göre, insanın **karşıt-makine** olarak anlaşılacağı toplumlar kapitalist toplumlar değil, sosyalist toplumlar olacaktır. Ancak, sosyalist toplumlarda insan kendi özüne, insansal-oplumsal özüne kavuşabilir. Bunu Marx şöyle dile getiriyor: «Komünizm, insanın kendine yabancılaşması demek olan özel mülkiyetin pozitiv olarak ortadan kaldırılması ve bunun için insansal özün insan ile ve insan için gerçekten ele geçirilmesi olarak; bunun için şimdiye kadar ki gelişmenin tüm zenginliği içinde insanın, kendi **toplumsal**, yani insansal insana geri dönüşü. Bu komünizm, yetkinleşmiş natüralizm =hümanizm, yet-

1) E. Fischer, aynı eser, s. 313.

kinleşmiş hümanizm= natüralizm olarak insan ile doğa ve insan ile insan arasındaki çatışmanın asıl çözümüdür, varlık ve öz, nesneleştirme ve kendini etkinleştirme, özgürlük ve zorunluluk, birey ve tür arasındaki çatışmanın doğru çözümüdür. O, tarihin çözülmüş bilmecesi olup, kendini çözüm olarak kavrar.» (1)

Marxizm'e göre, o halde, sosyalist toplum, biricik insansal-toplumsal bir düzeni gösterdiği gibi, aynı zamanda sosyalist toplum, tarihsel gelişmenin amacına ulaşmış olduğu, bütün toplumsal ve insansal çatışmaların bir uyum içinde ortadan kalktığı bir düzeni gösterir. İşte, sosyalist sanat böyle insansal bir ortam içinde gelişir. «Gerçek, sosyalist hümanizmin bu düşünceleri, —sübjektiv olarak bakıldığında— sosyalist edebiyat ve sanat güzelliğinin ancak boy gösterebildiği tinsel topraktır.» (2) Böyle insansal bir çevrede gelişen sanat da, kendiliğinden insansal bir karakter elde edecektir. Bu insansal karakter, insanın özgür kararı ve yaratıcılığında dile gelir. Sosyalist-hümanist bir sanat, bu değerlere yönelecek, onları yaratmağa çalışacaktır. «Makina gücünün büyük ölçüde arttığı bir çağda sanatın en önemli görevlerinden biri de, insanın özgürce karar verebileceğini, istediği ve gereksindiği durumları yaratabileceğini göstermektedir. Chaplin de, gündelik yaşayışın o

---

1) Marx/Engels, Ergaenzungsband, I. Teil, 534 - 536. Bak: H. D. Sander, Marxistische Ideologie, s. 167.

2) H. Koch, aynı eser, 495.

gülünç yansımalarında aynı üstünlüğü vurgular.» (1) Böyle bir sanat, yalnız insan özgürlüğü ve yaratıcılığının gelişmesine ön ayak olmakla kalmayacak, aynı zamanda bu hümanist sosyalist düzenin gelişmesine de hizmet edecektir. Marxist estetik bunun tipik örneğini Picasso'nun **Guernica** (Savaş) adlı yapıtında bulur. «Picasso ise, bir ressamın olanaklarıyla, bombalarla uçurularak milyonlarca parçaya bölünen bir dünyayı, adı bilinmiyen bir yargının sonucu ya da evrensel bir olaymış gibi değil de, Guernica olarak, faşist zorbalığının tehlikesi karşısındaki insan yaşayışı olarak gösterir.» (2)

İnsansal değerlerin ve sosyalist toplumun hizmetinde olan böyle bir sanat anlayışı, artık klâsik sanat anlayışı ile aynı kategoriler içine girmiyecektir. Okadar ki; bu sanat anlayışı, şimdi **yeni bir ad, yeni bir kavram** ile kendini niteler. Bu yeni ad ve kavram **toplumcu gerçekçiliktir** (sosyalist realizm).

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 291.
2) Aynı eser, s. 291.

9. Toplumcu gerçekçilik (sosyalist realizm)

'Toplumcu gerçekçilik' kavramı son elli yıldır ilkin Sovyet Rusya'da sonra öbür sosyalist ülkelerde bir sanat yöntemi olarak, giderek de bir dünya görüşü olarak kabul edilmiş, Yirminci yüzyılın en temel estetik görüşlerinden biridir. Her önemli görüş karşısında olduğu gibi, 'toplumcu gerçekçilik' görüşü karşısında da düşünür ve yazarların kimisi onu büyük bir coşku ile tutmuş ve savunmuş kimisi de en sert biçimde eleştirmiştir. Her iki yönüyle de, toplumcu gerçeklik görüş olarak günümüz içinde güncelliğini korumaktadır. (1) Şimdi, ilkin şu genel soruyu sor-

---

1) Uluslararası VIII. Estetik Kongresi'nin (31.8.1976 - 3.9.1976 ana konularından biri de bu idi.

malıyız: Toplumcu gerçeklik bir görüş olarak nedir ve ne yapmak istemiştir? Buna toplumcu gerçekçiliğin teorisini yapanlar şöyle karşılık verirler: «Toplumcu gerçekçilik, elli yıldan fazla bir süredir katkısız, salt yeni bir sanat çığırı olarak varlığını sürdürüyor. Onun varlık temeli, dünyanın sosyalistçe biçimlendirilmesi, üretici, bütün yaşam alanlarını etkileyici ve değiştirici insan etkinliğidir. Toplumcu gerçekçi sanat, yeni bir insan toplumu yaratmayı başardı: bu insan tablosunda en ileri sınıfın ahlâksal-tinsel kuralları, —proletaria dayanışması ve internationalizm eylemi ve bilinci ve bireysel-toylumsal ilgilerin uyumuna çabalama— insan değerinin ölçüsüdür.» (1) Buradan anlaşıldığı gibi, toplumcu gerçekçilik ya da sosyalist realizm, şimdiye kadar sanat tarihi içinde karşılaştığımız sanat anlayışlarından **özce** ayrılmaktadır. Bu öz, toplumcu gerçekçiliğin yeni bir insan, yeni bir ahlâk, yeni bir değer ve yeni bir toplum yaratmak gibi toplumsal bir görevle görevlendirilmiş olmasıdır. Toplumcu gerçekçiliğin bu ayrıcalığı, onu daha önceki dönemlerde karşılaştığımız realist (gerçekçi) anlayışlardan kesin çizgilerle ayırır. Geçen yüzyıldan beri burjuva toplumlarında bir gerçeklik (realizm) hareketi ile karşılaşıyoruz. Söz gelimi, bu gerçekçi edebiyat günümüz burjuva toplumlarında da en etkili biçimde yaşamaktadır. Böyle bir gerçekçi sanat, içinde yaşadığı burjuva toplumunda gördüğü toplumsal bozuklukları, toplumsal adaletsizliği ve eşitsizliği, toplumsal bozulmayı ele alır, onları eleştirir. Bun-

1) Zur Theorie des sozialistischen Realismus, Berlin 1974.

dan ötürü bu gerçekçiiğe **eleştirici gerçekçilik** adı verilir. Oysa, toplumcu gerçekçilik, yeni bir toplumun, bir sosyalist toplumun sanat anlayışını dile getirir. Eleştirilen toplum, burjuva toplumu yıkıldığına göre, sanatın artık bozuk bir şeyi eleştirmesi de söz konusu değildir, tersine, sanat bu yeni toplumda, emekçi dayanışmasını, emekçi ahlâkını sağlamlaştırmak ve bunun bir düzen içinde gelişmesini sağlamak görevini üzerine alacaktır. Sanat, bu anlamda sosyalist düzenin ve sosyalist ahlâkın koruyucusu olacaktır.

Toplumcu gerçekçilik, doğuş yönünden 1. Sovyet Yazarlar Kognresi 1934'e geri gider. İlk kez de kavram olarak bu kongrede belirlenmiş sayılır. Ama, toplumcu gerçekçiliğin (sosyalist realizmin) ruhunu, anlamını daha Stalin'in yazar Demjan Bedny'ye yazdığı 2 Aralık 1930 tarihli mektubunda bulabiliriz. Adı geçen kongrede alınan somut kararların etken ve kaynağı, Stalin'in bu mektupta dile getirdiği düşüncelerdir. Bu mektup şöyle der: «Bütün dünya bu gün devrimci hareketin Batı Avrupa'dan Rusya'ya kaydığını kabul eder. Bütün ülkelerin devrimcileri, büyük bir umutla Sovyetler Birliğine dünya işçilerinin kurtuluş savaşının koruyucusu olarak bakıyorlar ve Sovyet Rusya'yı biricik ana-vatan olarak görüyorlar. Sovyet işçilerinin öncüsü olan Sovyet işçi sınıfına, devrimci bütün dünya işçileri, onun önderliğine duydukları minneti bir ağızdan alkışla bildiriyorlar; bu işçi sınıfının politikası, bütün öbür ülkeler proletariasının bir zaman ancak rüyada görebildikleri en devrimci, en etkin bir politikadır. Bütün dünya devrimci işçilerinin önderleri, tutkuyla Rusya'nın olağanüstü zengin olan

işçi sınıfı tarihini inceliyorlar. Bildiğiniz gibi, gerici Rusya'nın dışında devrimci bir Rusya daha vardı. Radstschev'in, Tchernischevsky'nin, Schellabov'un ve Uljanov'un, Chalturin ve Alexejev'lerin Rusyası. Bütün bunlar, Rus işçilerinin yüreklerini dağları yerinden oynatacak, mucizeler yaratacak bir devrimci ulusal gurur duygusu ile doldurur. Ve siz? Bütün bunları o büyük devrim sürecinin tarihinde kavrıyacağınız yerde, ilerici proletarianın türküsünü söylemek gibi en büyük ödevin doruğuna yükseleceğiniz yerde, aşağılara doğru iniyorsunuz. Ve Karamsins'den aldığınız can sıkıcı parçalar ile yine en az onun kadar can sıkıcı olan Domostroj'dan aldığınız didaktik parçalar arasında yolunuzu şaşırdıktan sonra, geçmişte Rusya'nın bir nefret ve tiksinti küpü olduğunu, bugünkü Rusya'nın da birazcık bundan kalan bir kalıntı olduğunu, tembelliğin ve rahatına düşkünlüğün genellikle Rusların ulusal bir karakteri olduğunu ve sonra da, ekim devrimini yaptıktan sonra Rus işçisinin Rus olmaktan çıktığını bütün dünya önünde ilân ediyorsunuz. Ve bunu da bolşevik eleştirisi olarak yapıyorsunuz. Hayır, sayın yoldaş Demjan, bu bir bolşevik eleştirisi değildir, tersine, bu halkımıza bir iftiradır, Sovyetlere bir iftiradır. Sovyet proletariasına ve Rus proletariasına bir iftiradır. Ve sonra siz komünist partisi merkez komitesinin susmasını istiyorsunuz. Siz merkez komitesini ne sanıyorsunuz?» (1) Stalin'in bu mektubu, anlaşıldığı gibi, sanatı emekçi sınıfının ve

1) Hans-Dietrich Sander, Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie, s. 17.

emekçi partisinin ülküleri yönünde bir etkinlik olarak görüyor. Sanatın görevinin, işçi partisinin devrimci ülkülerine hizmet olacağını savunuyor. Giderek, bolşevik aralık devriminden sonra, yeni nitelikte bir edebiyata ve sanata şiddetle gereksinme duyulur. Bunun sonucu olarak da: «23 Nisan 1932 de Merkez Komitesi, çeşitli yazar gruplarını dağıtmayı ve hepsini bir tek yazarlar birliği içinde toplamağa karar verir; Mayıs 1932 de Organisation komitesi başkanı, daha önce İzvestiya'nın şef redaktör yardımcısı Ivan Gronsky'ye şöyle der: 'Sovyet edebiyatının temeli devrimci **sosyalist gerçekçilik** yöntemidir'. 26 ekimde de yazarların M. Gorki'nin evinde tarihsel karşılaşmaları olur. Stalin, sovyet edebiyatının yöntemini sosyalist gerçekçilik yöntemi olarak belirler ve yazarları **'insan ruhlarının mühendisleri'** olarak tanımlar. Bununla da, Stalin sosyalist bir toplumda yazarların çok önemli bir rolü olduğunu belirlemiş olur.» (1)

İşte bu ana düşünce, 1. Sovyet Yazarlar Kongresi için (21 Ağustos 1934) temel konum oluyor. Leningrad parti sekreteri Andrey Shdanow, bu ana düşünceyi, sosyalist gerçekçiliğin tanımı yönünde beş madde hâlinde kongreye önerir:

1. Burjuva edebiyatı bu gün artık hiç bir büyük yapıt yaratamıyacak bir durumdadır. Kapitalist sistemin çöküntü ve tembelliğinden doğan burjuva edebiyatının çöküşü ve çözülüşü, burjuva kültürünün durumu için karakteristik bir özelliktir... Burjuva kültürünün çöküşü ve tembelliği için, mistisizm, dindarlığa

1) Aynı eser, s.

dalma, pornografi için duyulan tutku karakteristiktir. Kalemini kapitale satmış olan burjuva edebiyatının en gözde kişileri, bu gün, hırsızlar, dedektiv'ler ve sahtekârlardır.

2. Bizim yurdumuzda ise, edebiyat yapıtlarının baş kahramanları, yeni yaşamın etkin kurucularıdır: işçiler, işçi kadınlar, kamu için çalışan köylü erkekler ve kadınlar, parti görevlileri, iktisatçılar, mühendisler v.b. gibi.

3. «Büyük Stalin», bizim yazarlarımızı 'insan ruhunun mühendisleri' olarak adlandırdı. Bu ne demek? Bu ad, onlara ne gibi görevler yüklüyor? İlkin, sanat yapıtlarında yaşamı, hakikate sadık tasvir edebilmek için hayatı tanımak, körükörüne değil, ölü gibi değil, 'objektiv gerçeklik' olarak da değil, tersine devrimci gelişme içindeki gerçeklik olarak tanımalı. Burada hakikate sadık ve tarihsel olarak somut sanat tasviri, emekçi insanlara sosyalizm ruhu içinde ideolojik olarak biçim vermek ve onları eğitmek gibi bir görevle bağlı olmalıdır. Bu, bizim edebiyatta ve edebiyat tarihinde **sosyalist gerçekçilik** olarak adlandırdığımız yöntemdir. Bizim sovyet edebiyatı tek yönlü olma gibi bir yergiden de korkmaz.

4. İki ayağı ile materyalist temele sağlamca basan edebiyatımız için, yaşama yabancı hiç bir romantizm söz konusu olamaz; ancak, yeni türden bir romantizm, devrimci bir romantzm söz konusu olabilir. Biz, şöyle diyoruz: Sosyalist gerçekçilik, sovyet edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemidir. Ama, bu şunu koşut koşar: Devrimci romantizm, bü-

tünleştirici bir eleman olarak edebiyat yaratımı içine girmeli, çünkü, partimizin tüm yaşamı, işçi sınıfının tüm yaşamı ve onun kavgası, en sert, en uyanık çalışmanın en yüksek kahramanlık ve en geniş açılarla bağlılığından ibarettir.

5. Çok çeşitli-araçlar yazarların emrinde bulunuyor. Sovyet edebiyatı, bu araçları çeşitliliği ve çokluğu içinde uygulama ve daha önceki dönemlerden bu alanda yaratılmış en iyi'yi seçme olanaklarına sahip. Bu görüş açısından bakıldığında, edebiyat tekniğine egemen olma, bütün dönemlerin edebiyat mirasına eleştirel olarak sahip olma bir ödevdir; bu ödevi yerine getirmeden, siz insan ruhlarının mühendisleri olamazsınız.» (1)

İşte, on yıllar boyunca etkileyici bir güç olarak kendini kabul ettirmiş olan sosyalist, (toplumcu) gerçekçilik, varlığını Shdanow'un bu beş maddelik önerisinde bulur. Ama, bu beş önerinin temelinde yatan ana düşünce ise, Stalin'in sanatçıyı, «insan ruhlarının mühendisi» olarak belirlediği düşüncedir. Bu da, partinin belirlediği ideolojik yönde ruhlara biçim vermekle olur. Böyle bir disiplinin dışında, sanat topluma yarar değil, zarar verir. Bundan ötürü, sanat, partinin belirlediği ideolojik yön ve erekler için güdümlü bir sanat olacaktır. Böyle bir sanat anlayışı, vaktiyle Platon'un ideal devletini belirlerken sanat için çizdiği politik-ahlâksal belirlemeleri nekadar de-

---

1) A. Schdanow: Rede auf dem 1. Unions kongress der Sowjetschriftsteller. Bak: H. D. Sander, Marxistische Ideologie u. allgemeine Kunttheorie, s. 27.

rinden hatırlatıyor? Orada da Platon, yurttaşların ruhsal-ahlâksal yapısını bozan her çeşit sanatı reddeder. Homeros'u bile ideal devletinden kovar.

Sosyalist gerçekçiliğin, temelde güdümlü bir nitelik taşıması, ona yapılan yergilerin de başlıca hedefini oluşturur. Söz gelimi, en yakın bir zamanda yayınlanan bir yapıtta şöyle bir yergi ile karşılaşıyoruz: «Sosyalist sistemde: İnsan toplumda, toplum partide, parti yoldaş Stalin'de, iş plânda, ruh teknikte; düşüstlük disiplinde, özgürlük zorunlulukta ve düşünce tahrikte somutlaşır, ya da metastaslaşır. Sosyalist gerçekçilik, daha doğuşu bile onun gösterdiği gibi nesneleştirilmiş ve araç haline getirilmiş bir edebiyattır; o bütün öbür edebiyat akımlarından, sanatçılar tarafından ortaya konmakla değil de, politik görevliler tarafından düşünülmüş ve belirlenmiş olmakla ayrılır.» [1] Yine bir başka yerde aynı yazar, bu yöntemle ortaya konan yapıtların hiç bir sanat değerinin bulunmadığını öne sürer: «Sosyalist gerçekçiliğin polisçe korunan estetik'inde sanat ortadan kalkar.» [2] Böyle bir eleştirinin içinde sakladığı ana düşünce ise, bu anlayışın sanatçıların salt estetik bireysel eğilimleriyle oluştukları bir sanat anlayışı olmadığı, tersine onun politikacılar tarafından sanata dikte edilmesidir. Yalnız burada unutulan bir yan vardır: Sosyalist gerçekçilik, yeni bir toplumun, tarihsel olarak bakıldıkta, yeni bir toplum düzeninin, sosya-

---

[1]) Aynı eser, s.

[2]) Aynı eser, s. 46.

list bir toplumun ürünü olan bir sanat anlayışıdır. Burada artık birey, alışılagelmiş olan toplumlarda karşılaşıldığı gibi, toplumsallık içinde bir 'ada' değil de, tersine bütün'ün zorunlu bir parçasıdır. Bunun için Sovyet Büyük Ansiklopedisi sosyalist gerçekçiliği şöyle tanımlıyor: «Sovyet edebiyatında kahramanın yaşamı, onun aile ve kişisel yaşantıları ile sınırlı değildir; tersine kollektiv-çevresinin ve tüm halkının toplumsal varlığı içinde birlik halinde erimiştir. Sovyet edebiyatının, halkının yaşam ve savaşında ideal olarak erimesi, Sovyet yazarının tutacağı yolu da nitelikleriyle belirler. Yazar, halkının yaşamına, ondan ayrılmaz bir biçimde bağlıdır ve ona hizmet eder. O, Sovyet zekâsının temsilcisidir ve Sovyet emekçi halkının eti ve kemiğidir.» (1)

Şimdi, etiyle kemiğiyle ait olduğu topluma bağlanan sanatçı, elbette bireysel eğilim ve özentilerinin yolunda değil de, toplumunun onun önüne koyduğu amaçlar yönünde yazacak ve toplumun ideolojik-politik ve ahlâksal gelişmesine katkıda bulunacaktır.

Ancak, sanatı böyle dar bir açıdan ele almak, sanatı bir araç, sanatı özünün ve görevinin dışında anlamak değil midir? Çağdaş marxist sanat teoricileri de böyle bir tehlikenin varlığını yakından görmüşler. Söz gelimi, E. Fischer, bu noktada bir uyarıda bulunmaktan kendini alamaz: «Toplumcu sanatçı, emekçi sınıfının tarihsel görüş açısını benimser. Ama, bu sanatçının işinde emekçi sınıfını temsil eden her par-

---

1) Grosse - Soviet - Enzyklopedie, s. 1543. Bak: H. D. Sander, aynı eser, s. 29.

tinin ya da kişinin alacağı kararı ya da davranışı doğru bulmakla görevli olduğu anlamına gelmez. Sanatçı, emekçi sınıfında, kapitalizmi yenecek, sınıfsız bir toplumu geliştirecek, tek değilse bile, başlıca güç kaynağını görür. (1) Sanatı, belirli bir ideolojinin hizmetinde bir araç olarak düşünmek, çağdaş estetikçi için, sosyalist gerçekçiliğin ancak yanlış bir anlaşılmasının sonucu olabilir. «Kendi başına tutarlı bir kavram olan toplumcu gerçekçilik sık sık yanlış anlaşılmış ve günlük yaşamdan, tarihten esinlenmiş basma kalıp resimlerle propagandacı bir ülküleştirmeye dayanan romanlar ve oyunlar için kullanılmıştır.» (2) Sosyalist gerçekçiliğin böyle yanlış uygulanmasının nedeni, kuşkusuz, bir zamanlar ideolog ve politikacıların dar parti anlayışı yönünde sanata yaptıkları baskı olmuştur. Klişeleşmiş sloganlar sanata dikte edilmek istenmiştir. Ama, bu sloganlar her zaman geçer olan doğrular mıydı? Çağdaş bir Sovyet yazarı buna çok sonraları şöyle bir yanıt verir: «Bir takım kalıplaşmış düşüncelerin yalnızca kişilerin putlaştırıldığı yıllarda durmadan tekrarlanması yüzünden değişmez doğrular sayılacağına inanmak yanlış olur. O yıllarda Batıda birbirinden çok ayrı bir çok sanat hareketi nasıl üstün körü, haksız, acımasız bir tutumla 'yozlaşmışlıkla' suçlanmıştı.» (3) Bütün bunlar, parti ideologlarınca, politik ve ideolojik değerler için yapılıyordu.

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 159.

2) Aynı eser, s. 151.

3) İlya Fradkin, Sanat ve Edebiyat Dergisi, sayı 1, Moskova, 1962. Bak: E. Fischer, aynı eser, s. 151.

Gerçi, bu tutum Sovyet Rusya'da sosyalist gerçekçilik akımından çok önceleri, daha Lenin zamanında uygulama alanı bulmuştu. Kandinsky'nin yurdunu terketmeğe, Malewitsch'in belli bir türün ışığında resim yapma olanağını bulamaması gibi örnekler daha da çoğaltılabilir. Ama, bu konuda aranan suçlu Stalin'in şahsında bulunur. Çağdaş estetikçi E. Fischer için de bu örneğin böyledir: «Toplumcu gerçekçilik, daha genel söylersek, bir bütün olarak toplumcu sanat ve edebiyat, sanatçının ya da yazarın, emekçi sınıfın ve doğmakta olan toplumcu düzenin amaçlarıyla temelde anlaşmış olduğunu gösteriyor. Bu ayrılığın sadece yeni anlatım biçimlerinin değil de, yeni bir tutumun sonucu olduğu gerçeği Stalin zamanında yöneticilerin sanat işlerine sık sık karışmaları yüzünden gölgeleniyordu.» (1) Ama, hemen söyliyelim ki, sanata bu karışmalar Stalin zamanından sonra da sürüp gider, örneğin Chruschtschow zamanında da. (2) Fischer'e göre, ancak 20. yazarlar kongresinden sonra durum düzelir. «20. Kongreden sonra sert bir marxçı sanat kavramına körü körüne bağlanmak zorunluğu ortadan kalktı, bu gün bir takım tutucu eğilimler yılmadan direnseler bile, temel marxçı öğreti içinde değişik sanat görüşleri birbirilerine karşı çıkabiliyor.» (3)

Çağdaş marxist sanat teoricisi ve eleştirmeni Fischer'in işaret ettiği gibi, 20. Kongre'den sonra

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 152.
2) Bak: J. Berger, Sanat ve Devrim, İstanbul, 1974.
3) E. Fischer, aynı eser, s. 152.

marxçı sanat teorisinde bir **revision** yapmak gereği duyulmuş ve bunun sonunda sanat daha özgür bir nitelik kazanmıştır. Sosyalist gerçekçilik üzerinde yapılan bu revision'dan sonra sosyalist bir gerçekçilik yeni bir içerik ve yeni bir anlam kazanıyor.

Şimdi bu revision ile sosyalist gerçekçiliğin aldığı yeni nitelik ne oluyor? Bu soru, ilkin 'gerçekçilik' kavramını belirlemeğe götürüyor yeniden. Sanatta gerçekçilik nedir? «Sanatta gerçekçilik kavramı» diyor Fischer, «ne yazık ki, esnek ve belirsizdir. Gerçekçilik kimi zaman nesnel bir gerçekçiliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Bu ikisini ayıran çizgi de her zaman kesin değildir. 'Gerçekçi' deyimi kimi zaman Homeros, Phidias, Sophokles, Polykletos, Shakespeare, Michelangelo, Milton ve El Greko için kullanılır; kimi zaman da yalnız Fielding ile Swollet'den Tolstoy ile Gorki'ye, Gericault ile Courbet'den Manet ile Cézanne'a uzanan belli bir yazar ve ressam türünü tanımlamak için kullanılır.» (1) O halde, ilk yapılması gereken, gerçekliğin belirlenmesi oluyor. Bu noktada yeni marxist teori daha esnek ve aynı zamanda daha bilimsel bir tavır alıyor. Sanatta gerçeklik deyince, doğrudan doğruya toplumsal gerçekliği değil de, gerçekliğin kendisini düşünüyor. «Manzara resmi yapan bir ressam fizikçilerin, kimyacıların, biyoloji uzmanlarının bulmuş olduğu doğa yasalarına uyar. Oysa, sanat olarak ortaya koyduğu resim, kendi dışında olan bir doğa değildir. Kendi duyuşlarının, ken-

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 148.

di yaşantılarının aracılığı ile görmüş olduğu bir manzaradır. O ressam dış dünyayı kavrıyan bir duyu organının sadece yardımcı bir parçası değil, aynı zamanda belli bir çağın, bir sınıfın, bir ulusun insanıdır. Ressamın bütün bu özelliklerinin, yaradılışının ve kişiliğinin manzarayı görüşünü, yaşayışını ve çizişini belirlemede büyük bir payı vardır. Bütün bu ögeler birleşerek ağaçların, kayaların, bulutların, ölçülüp tartılabilecek şeylerin toplamından daha geniş bir gerçeklik yaratırlar.» (1) Buna göre gerçeklik, insanın dışında uzanan bir varlık değildir, tersine insan kişiliğinin, ama tek insan kişiliğinin dışsal fenomenlere katılmasıyla oluşan bir varlıktır. Bunu yine Fischer'in bir temellendirmesi ile söylersek: «Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır.» (2) Yalnız geçmişteki değil, gelecekteki ilişkilerin, yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır. Buna göre gerçekliği oluşturan insandır, insanın ruhsal-kişisel davranış ve yaşantılarıdır. «Sanatta gerçekliğin özünü belki nesnel bir gerçekliğin tanınması sayacaksak, bu gerçekliği sadece bizim duyarlığımız dışında kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa, gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar.» (3)

---

1) Aynı eser, s. 149.
2) Aynı eser, s. 149.
3) Aynı eser, s. 148.

Görüldüğü gibi, kişinin bireysel yaşantılarına dayanarak bir gerçeklik belirlemesine gitmek, ortodoks bir sosyalist gerçeklik anlayışının sınırlarını çok aşan bir görünüm ortaya koymaktadır. Bu noktada, böyle bir anlayışa hak verilebilir, çünkü her sanat ilk plânda bireysel yaşantılarla ilgilidir, onlarla çalışır, onlarla iş görür. Bunlara dayanmıyan hiç bir sanat olamaz. Bundan ötürü, gerçekliği bu bireysel fenomenlerin dışında düşünmek, her şeyden önce sanatın özüne aykırıdır. Bundan ötürü, sosyalist gerçekliği revision'dan geçirmiş bir anlayışın, sanat gerçekliğini bireysel yaşantılarla başlatması tümüyle fenomenlere uygundur. Ayrıca, böyle bir anlayış, sanatın özünü de ortodoks gerçeklik anlayışına göre, çok daha doğru olarak kavrıyabilecektir.

Ancak, bütün bu söylenenlerden, yeni gerçekçilik anlayışının gerçekliği salt psikolojik bir gerçeklik olarak anladığı sonucu da çıkarılmamalıdır. Yeni gerçekçilik anlayışı, böyle bir görüşe temelden karşıdır. Söz gelimi, Fischer, sanatı ve sanat tarihini psikolojik ilkelerle açıklamak isteyen Riegel'e [1] bundan ötürü karşıdır. Riegel, sanatı bir istem (irade) fenomeni olarak, sanat tarihini de bir istem tarihi olarak temellendirmek ister. Buna karşı Fischer, daha önce yaşamış viyanalı büyük sanat tarihçisine, büyük hemşehrisine karşı şöyle der: «Sanat tarihinde en büyük tehlike, Riegel'in tarihçiliğin yeni yöntem biliminin temellerini attığından beri sürekli olarak saldırılarla karşı karşıya kalan tehlike, sanat tarihinin bir biçim-

[1]) Riegel için bak: Worringer, Soyutlama ve Einfühlung.

ler ve sorunlar tarihi olmaktan öteye gitmemesidir. Bu sorunlar ve görüşler, gerçek olmasına gerçektir; bunlar ne yoktan var edilmiş ne de yöntem anlayışına göre uydurulmuş şeylerdir, her türlü bilimsel sanat tarihi de bunları ele alıp incelemek zorundadır. Ne var ki, sanat yapıtları bu soruları çözümlemek için yaratılmazlar; dünya görüşü, yaşayış düzeni, inanç ve bilgi gibi biçimsel ve teknik konularla pek az ilgisi olan ana sorunları yanıtlamak için sanat yapıtları yaratılırken ortaya çıkar bu sorunlar.» (1) Çünkü, yeni anlayış için de sanat, hernekadar bireysel psikolojik fenomenlerden hareket ediyorsa da, bu onun sosyal bir nitelik taşımasını engellemez. Çünkü: «Görme ve duyma duyularıyle koşullu bireysel yaşantı biçimleri bile toplumsal gelişmenin dışında ortaya çıkamazlar. Yeni görme ve işitme yolları yalnızca gelişmiş ve incelmiş bir sinir düzeninin değil, aynı zamanda yeni toplumsal gerçeklerin de yaratmış olduğu olanaklardır. Söz gelimi, büyük şehirlerin ritmi, gürültüsü ve hızı, yeni görme ve işitme türleri yaratabilir; köylüyle şehirlinin bir manzarayı görüşleri birbirine benzemez, v.b.» (2) Ohalde, toplumsallık, kişinin daha en yalın görme ve duymasında bile yansır. Daha doğrusu, bireysel görme ve duymayı böyle bir görme ve duyma yapan da yine toplumsallıktır. Burada toplumsallık, nesnenin özünden doğan bir toplumsallıktır, yoksa dışardan herhangi bir biçimde zorlanan bir toplumsallık değildir. Çünkü, her duygu ve

1) E. Fischer, aynı eser, s. 213.
2) Aynı eser, s. 213.

düşünce, yalnız ben'i değil, ben'leri, biz'i ilgilendiren ve biz'e dayanan bir fenomendir. «En öznel sanatçı bile toplum adına çalışır. Daha önce betimlenmemiş duyguları, ilişkileri ve koşulları betimlemekle, bunların görünüşteki soyutlanmış 'ben'nimizden 'biz'e dönüşmesine yardım eder.» (1) Buna göre,, sanat gerçi bireysel görme ve duygularla ilgilidir, onları işler, ama, bunlar birer sosyal nitelik taşıdıklarına göre, sanat da daha özü bakımından sosyal bir niteliğe sahip olur. «Sanatın kendisi bir toplum gerçeğidir. Sanatçı denen o üstün büyücü gereklidir topluma.» (2) Görüldüğü gibi, sanatın toplumsallığı, artık politik-ideolojik zorlamalarla değil, bilimsel-sosyolojik yönden temellendirilmek isteniyor.

Şimdi Fischer'in yukardaki sözlerinde işaret ettiği gibi, sanat, bir toplumsal gerçekliktir. Aynı zamanda toplum için de gereklidir. Ama neden sanat gereklidir topluma? sorusunu sorduğumuzda, yeni sanatın gerçeklik anlayışının, böyle bir soruya politik- ideolojik açının dışında bir yanıt bulmak istediğini görürüz. Bu yeni anlayış için, sanat toplumsal bir fenomendir, ama, «sanatçı sanatını propaganda boyutlarına indirgemek gibi bir kolaylığa kaçmaz, tersine her zaman onu arıtacak sanat düzeyine yüceltmeğe çalışmalıdır.» (3) Sanat, yalnız belli bir düzeyde sanat olabilir. Bu düzeyin altına itildiği zaman, ister politik-ideolojik isterse ahlâksal erek yönünden olsun sanat özü-

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 63.
2) Aynı eser, s. 63.
3) Aynı eser, s. 302.

nü yitirme tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Çünkü, sanat yalnız estetik erek için vardır. Sanatı anlamak, ondan estetik haz duyabilmek demektir. Vaktiyle Marx şöyle demişti: «Sanattan haz duymak istiyorsan, sanatça eğitilmiş bir insan olmalısın.» (1) Marx'ın bu sözlerinden, sanata her yaklaşımın estetik bir yaklaşım olması gerektiği ortaya çıkar. Ne kırk yıl öncesinin sosyalist gerçekçileri ne günümüz toplumcu gerçekçileri, bu yönden Marx ile aynı çizgide bulunuyorlar. Gerçi, yeni teoriciler artık sanatı salt bir politik-ideolojik araç olarak görmüyorlar. Ama, yine de sanattan büyük toplumsal-ideolojik görevler bekliyorlar. Ne var ki, bu görevler artık salt politik-ideolojik görevler değildir. Bu görevler, bir yüce plânda insansal-toplumsal görevlerdir. Bütün bu görevlerin yöneldiği bir amaç vardır: İnsanın kurtuluşu. «Edebiyatta ve sanatta realizmin tarihi, yeniçağdan beri başlıyan insanın kurtuluşu ile çözülemez bir biçimde bağlıdır.» (2) Şimdi, insanın kurtuluşunun ne anlama geldiğini sorabiliriz. Sanat, insanın kurtuluşuna katkıda bulunmakla görevli oluyor? Ama, insan neden kurtulacaktır? — Bu soruya verilecek yalın bir karşılık, **insan bölünmekten** kurtulacaktır diye bir yanıt olacaktır. İşte, sanat insanın bu birliğe kavuşmasına hizmet edecektir. Böyle bir birlik ve bütünlük içinde insan, kendi asıl özüne kavuşmuş olur. «İnsanın özüne kavuşma uğruna yapılan savaş, yani sosyalist gerçek-

---

1) Marx, Ergaenzungsband; 1. Teil, s. 567. Bak: H. D. Sander, aynı eser, s. 152.

2) H. Koch, aynı eser, s. 545.

lik temelinde uyum, tüm katkısız sanatın, büyük sanatın temelidir, onun hakikat ve güzelliğinin koşutudur.» (1) İşte, bu uyum ve harmoni, sanatın ulaşmak istediği asıl amaçtır. Ama, böyle bir amaca ulaşmak, artık yalnız sanatsal bir olay değil, aynı zamanda toplumsal bir olaydır da. «Birey ile toplum arasındaki antagonist karşıtlığın aşıldığı sosyalist hareket ve sosyalist toplumda, buna karşın edebiyat yaratımı doğrudan doğruya toplumsal bir iş olur.» (2) Sosyalist gerçekçilik, estetik görevinin yanında böyle bir sosyal görevi de yüklenmiş oluyor.

Fischer, sosyalist gerçekçiliğin sosyal görevini daha ayrıntılı ve daha tümel bir biçimde ortaya koyar: «Sanatın ödevi» diyor Fischer, «yaşadığı şehrin, sınıfın, ulusun insanlarına bir kişilik ve yaşama bilinci aşılamak; toplu yaşayış düzeninin görevsizliğinden çıkıp iş bölümü ve sınıf çatışmasına dayanan bir dünyanın insanlarını belirsiz ve bölünmüş bireyselliğin kaygılarından, güvensiz bir yaşama düzeninin korkularından kurtarmak, bireysel hayatı toplumsal hayata, kişiseli evrensele yöneltmek, **insanın yitirilmiş olan birliğini yeniden kurmaktır.**» (3) Böyle bir birlik, yalnız sosyalist gerçekçi bir sanatın mı amacını oluşturur? Burjuva toplumunda karşılaştığımız sanatın da amacı insan ve insan-mutluluğu değil midir? Marxist anlayışa göre, buna bir yanıt vermek için ilkin burjuva toplumunda sanatın yerini ve değerini belirlemek

---

1) Aynı eser, s. 277.
2) Aynı eser, s. 617.
3) E. Fischer, aynı eser, s. 56.

gerekir. «Çağdaş burjuva dünyasında sanat, büyük iş adamları, politikacılar gibi önemli kişilerin ilgilenmeleri gerekmiyen bir merak, bir oyalanma konusu sayılmaktadır.» (1) Buna göre, burjuva dünyasında sanat ciddi bir iş olarak görülmemektedir. Buna karşılık: «Toplumcu dünya ise sanatı ciddiye alıyor... Yeni kitaplar, filmler, oyunlar, besteler yüzbinlerce, milyonlarca insana ulaşmakla, bu insanların sanat sorunlarını büyük bir tutkuyla tartışmalarına da yol açıyor. Sözcüklerin ve imgelerin toplumsal, eğitici ve oluşturucu gücünden kimsenin kuşkusu yok... Sanat ve sanat tartışmaları toplumcu dünyanın hayatındaki ilerleme yollarından biridir.» (2) Ama, burjuva toplumunda kendini gösteren bütün bu olumsuz niteliklere bakarak, burjuva toplumunda sanatın gelişmediğini, büyük bir sanatın ortaya konmadığını söyliyebilir miyiz? Bunu söylemek, çağdaş marxist estetik için de olanak dışıdır. Çünkü: «Çağdaş burjuva düzeni bugün bile büyük ölçüde sanat ürünü yaratacak güçtedir; toplumcu dünyanın varlığı ve meydan okuması, ortaya koyduğu ahlâk ve düşün sorunları da bu alanda burjuva düzenine büyük yardımda bulunmaktadır.» (3) Ama, burjuva sanatını toplumcu sanat ile karşılaştırdığımızda sonuç ne olabilir? Marxist teoriye göre, sonuç toplumcu sanatın lehine olacaktır. «Ama, uzun evinli düşünecek olursak, toplumcu sanatın burjuva sanatına üstün geleceğini söyliyebili-

---

1) Aynı eser, s. 295.
2) E. Fischer, aynı eser, s. 295.
3) Aynı eser, s. 306.

riz. Burjuva sanatının vereceği çok şey olmakla birlikte, bir şeyden yoksundur: geleceğe değin geniş bir görüş, iyimser tarihsel bir görüşden. Hayalkırıklıklarına rağmen, bu gün bile toplumcu dünyanın malıdır bu görüş. Söz konusu olan, ekmekten ve uzay füzelerinden, bolluk ve teknik üstünlükten çok 'hayata bir anlam' verebilmektir, fizik-ötesi değil de, insanca bir anlam.» (1) Bu marxist anlayışa göre, burjuva toplumları, dinamizmini yitirmiş, yozlaşmış, geriye dönük toplumlar olup, bunların gelecek için optimist olamıyacakları doğal olarak kabul edilmelidir. Geleceği olmıyan bir toplumun sanatında da geleceğe ait umutlar olmıyacaktır. Buna karşılık ileriye dönük olan sosyalist toplumlarda sanat da ileriye dönük olacak, optimist olacak, yarının insanlarına mutluluklar getireceğine inanacak. İnsanın değer ve anlamını, geçmişte değil, dünde değil de, gelecekte, yarında bulacak. Bundan ötürü: «Toplumcu gerçekçilik, daha doğrusu toplumcu sanat, **geleceğin habercisidir**.» (2) Ama, geleceğin habercisi olan bu sanat, geçmiş ile, geçmişin başarılı olmuş biçimleriyle ilgisini de kesmez. «Sosyalist gerçekçiliğin edebiyat ve sanatında yalnız gerçekçi gelenekleri yaratıcı olarak saklamak zorunluğu yoktur, aynı zamanda insanlığın sanat olarak yarattığı 'kullanılabilir' olarak bütün anlatım elemanları ve araçları, çift anlamda onları gerçekçilik ülkesinde saklamak zorunluluğu da vardır.» (3) Buna göre,

---

1) Aynı eser, s. 306.
2) Aynı eser, s. 157.
3) H. Koch, aynı eser, s. 563.

'geleceğin habercisi' olan toplumcu sanat, geleceğe yönelirken, bu yönelmede geçmişin bütün değerli biçim ve içeriklerini de beraberine alır. O, geçmişe dayanarak geleceğe yönelir. Ama, o yalnız geçmiş ile yetinmez. «Bu sanatın dokusunda yalnız geçmiş olan belli bir tarihsel dönem değil, aynı zamanda gelecek olan dönem de vardır. Bir zamanlar 'gelecek olan' usumuzda geçmiş bir olayla birleşir, böylece yalnız belleği etkilemekle kalmaz, o zamanlar bütünüyle belirlenmiş olan gerçekliği de tamamlar. Çoğu zaman gerçeklik adına aşağılanan yalvaşçı öğe yeni bir güç ve onur kazanmış olur toplumcu sanatta.» (1)

Bütün bunlardan anlaşıldığı gibi, çağdaş toplumcu (sosyalist) toplumlarda sanat bir temel görevle ortaya çıkıyor. Ama, bu temel görev, daha önceleri olduğu gibi, dar politik-ideolojik bir belirleme içinde somutluk kazanan bir görev değildir. Bu görev, tümel insansal-toplumsal insanı yaratma görevidir. Bu belirleme içinde sanat, insanın mutluluğuna yönelir, insanlığın mutlu geleceğine katkıda bulunmak ister. Marxist teoriye göre: «Yalnız sanat yapabilir bütün bunları. Sanat insanı parçalanmış bir durumdan birleşmiş bir bütüne dönüştürebilir. İnsanın gerçekleri anlamasını sağlar, onları dayanılır bir biçime sokmasında insana yardımcı olmakla kalmaz, gerçekleri daha insanca, insanlığa daha lâyık kılma kararlılığını da arttırır.» (2) Böyle bir nitelikle ortaya çıkan toplumcu gerçekçilik yalnız toplumcu bir sanat olmakla kal-

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 157.
2) Aynı eser, s. 63.

maz, aynı zamanda insansal-ahlâksal bir sanat da olur.

İlkin salt politik-ideolojik bir amaca yöneltilerek güdümlü bir sanat anlayışı olarak belirlenmek istenen sosyalist gerçekçilik, giderek bu niteliğini yitirir, estetik çizgiye dönerek kendine daha tümel insansal erekler koyarak salt hümanist bir sanat niteliği elde eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Bir Ontolojik Problem Olarak Sanat

Bundan önceki iki bölümde ilkin, marxist sanat anlayışını bilgi açısından ele aldık ve marxist estetik'in dayandığı bilgi temellerini belirlemeğe çalıştık. İkinci Bölümde, marxist sanat anlayışını toplumsal açıdan gözden geçirerek, marxist sanat anlayışının toplumsal ilkelerini belirlemeğe çalıştık.

Şimdi, geriye yapmamız gereken bir şey kalıyor: Marxist sanat teorisi için de sanat, genel sanat teorisinin dışında tek tek sanat yapıtlarında somutluk kazanır, şiirde, romanda, hikâyede, resimde, heykelde, bir mimarlık yapısında ve bir müzikal kompositionda. Bütün bu tek tek sanat yapıtlarının bireysel bir varlığı vardır, böyle bir varlık olarak da o, öbür varlıklardan ayrılır. O halde şimdi sormamız gereken şey şu oluyor: Böyle bir sanat yapıtının böyle bir yapıt olmasını, onun varlığını sağlıyan özellik ve nitelikler nelerdir? Bu gibi nitelikleri araştırmak, sanat

yapıtının varlığını araştırmak, onun ontolojisini yapmak anlamına gelir. Ohalde burada söz konusu olan sorun marxist açıdan da olsa, bir ontolojik sorundur. Başka türlü söylersek: Marxist estetik'e göre, bir sanat yapıtının varlığı nedir, bir sanat yapıtını böyle bir yapıt kılan nitelikler ve kategoriler nelerdir?

Marxist estetik'e göre, bu nitelikleri burada dört ana maddede toplamak istiyoruz: 1) Sanat yapıtının kategorileri; 2) Sanat yapıtının düzeni; 3) Sanat yapıtının sosyal-sınıfsal niteliği; 4) Sanat yapıtı ve estetik beğeni.

Şimdi bu maddeleri sırasıyla ele almak istiyoruz.

1. Sanat yapıtının kategorileri

a) GENELLİKLE KATEGORİLER ÜZERİNE

Aristoteles'den beri var-olanı belirleyen temel ilke ve kavramlara **kategori** dendiğini biliyoruz. Kategori, Aristoteles'e göre, bizim varlığa yüklediğimiz deyi'lerdir, varlığı kendileri ile düşünüp dile getirdiğimiz temel kavramlardır. Aristoteles ile başlıyan kategori öğretisi, düşünce tarihi boyunca sürüp gider ve günümüze kadar ulaşır. Bu arada, Kant'ın kategoriler sistemi, çağımızda Nicolai Hartmann'ın kategoriler sistemi, kategoriler öğretisinde başta gelen sistemlerdir denebilir. (1)

Sanat yapıtının da bir varlığı var; ama onun varlığı herhangi bir var olan gibi sıradan bir varlık de-

1) Bak: İsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi.

ğildir, tersine kendine özgü bir varlıktır. Bir varlık olması nedeni ile, ontolojinin sanat yapıtının varlığını da incelemesi gerekir. Böyle bir inceleme, bir ontolojik inceleme olarak kategorial yönden yürütülmelidir. Ohalde, burada sorulması gereken soru: Sanat yapıtının varlığını belirleyen temel kategorilerin neler olduğu sorusudur. Böyle bir soru ile çalışmaya başlıyan ontoloji, artık genel bir ontoloji olmaktan çıkar ve genel ontolojinin bir kolu olan **sanat ontolojisi** olur. (1) Genel ontolojinin çok uzun bir geçmişinin olmasına karşılık, sanat ontolojisi çok yeni bir disiplindir, kırk elli yıllık bir felsefe bilimidir. Yüzyılımızda Polonyalı estetikçi Roman Ingarden'ın 1930 da yayınlanan 'Das literarische Kunstwerk' (Edebiyat sanat yapıtı) adlı kitabı ile çağdaş Alman düşünürü Nicolai Hartmann'ın 'Das Problem des geistigen seins (Tinsel varlık problemi)' 1933 ve 'Aesthetik' (1953) adlı kitaplarıyla sanat ontolojisi kurulur. Yine marxist macar estetikçisi Georg Lukacs, özellikle kategori öğretisi ile bu ontolojiye katkıda bulunur.

Şimdi, Lukacs sanat yapıtını hangi kategorilerle yaklaşamak istiyor? bunu gözden geçirmeğe çalışalım.

Lukacs, varlığı belirlemek isterken üç ana kategori düşünür. Bunlar, **gerçeklik, özellik** ve **bireylik** kategorileridir. Bunu başka türlü söylersek: Lukacs'a göre, var-olan'lar ya geneldir, ya özeldir ya da bireydir. Varlık karşısında alınacak gerçekçi bir tavır ve yaklaşım, ancak, var-olanı bu üç kategori içinde ele

1) Aynı eser.

almakla olanak kazanır. Bu kategoriler, Lukacs'a göre, sübjektiv değil, **objektiv** (nesnel) bir temele dayanırlar. Bu üç ana kategorinin objektivliği (nesnelliği), onların varlığı kavrayan, varlığı bilen süje'nin bir niteliği olmadığını, kavradığımız, bilgi ürünü yaptığımız nesnelerin temel bir niteliği olduğunu ifade eder. «Dünyanın objektiv niteliğinin, bizi bireylik, özellik ve genellik arasında ayrılık yapmağa götürmesini, buna göre de insanın bu kategorileri koyuşunun, kendiliğinden insana dikte edilen bir temel süreç olduğunu saptamak yeterli değildir; aynı zamanda bu kategorilerin birbiriyle olan bağlamının da objektiv olarak belirlenen bir olay olduğu görülmelidir.» [1] Kategorileri böyle objektiv bir temele, nesnel gerçekliğe dayatırken, Lukacs, bununla kendi öğretisini daha önceki kategori öğretilerinden, söz gelimi, Aristoteles'in kategori öğretisinden olduğu gibi, Kant'ın kategori öğretisinden de ayırmak ister. Şöyle ki, Aristoteles töz (cevher), nicelik, nitelik, ilgi, yer, zaman, durum, sahip olma, eylem ve etkilenme gibi on kategori ayırır ve bunları da dilden, insanın dil aracılığıyla var olanlar hakkında ortaya koyduğu genel ifadelerden, yani varlığı dil yoluyla ifade eden süje'den hareket ederek temellendirir. Çünkü, Aristoteles'e göre, dil formları ile varlık formları arasında bir karşılılık vardır.

Aynı şekilde Kant da kategorileri ayırırken yine süje'den, fenomenler, görünüşler dünyasını bilen sü-

---

[1]) Georg Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen, II., s. 194, Neuwied, 1963.

je'den hareket eder. Kant oniki kategori ayırır: 1) Nicelik yönünden: birlik, çokluk, bütünlük. 2) Nitelik yönünden: gerçeklik, hiçlik, sınırlama. 3) Bağıntı (relation) yönünden: içinde olma ve altında olma (töz ve ilinek), nedensellik ve bağlılık (neden ve etki), topluluk (eyleyenle edilgin olan — eyleme maruz kalan arasındaki karşılıklı etki). 4) Modalite yönünden: olanak (imkân) —olanaksızlık, varolma-varolmama, zorunluluk— rastlantılık. Bu oniki kategori, Kant'a göre, görünüşleri kavrıyan, bilen süje'nin zihin formlarıdır. Görünüşleri, biz, Kant'a göre, bu kalıplara göre bilebiliriz. Bunlar, nesnelerin sahip olduğu objektiv nitelikleri göstermezler, tersine süje'nin (bütün insan süje'lerinin) görünüşleri kavrayış biçimlerini gösterirler. Onlar, bu bakımdan, objektiv değil, sübjektiv niteliklerdir.

Bunlara karşın, Lukacs, kategorilerin objektivliği üzerinde inatla durur. «Her şeyden önce büyük bir ısrarla bireylik, özellik ve genellik kategorilerinin objektivliği ve bunların temellilikleri üzerinde durulmalıdır. Onlar, süje'nin, kendilerine dayanarak gerçekliği kavradığı ya da gerçekliğin içine aktarıldıkları 'görüş noktaları' değildir; tersine, onlar, objektiv gerçekliğin obje'lerinin ve onların ilgilerinin özü ile ilgili belirgin işaretlerdir. Bunların bilgisi olmadan, insan çevresinde yönünü belirleyemezdi, nerde kaldı ki çevresine egemen olacak ve çevresini amaçlarına bağımlı kılacaktı.» (1) Lukacs'a göre, insanın nesneleri olduğu gibi bilmesinin, nesnelere egemen olma-

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen, s. 193.

sının temelinde, nesneleri kavradığımız kategorilerin objektivliği gelir. Eğer bu üç kategori sübjektiv bir nitelik olarak düşünülecek olursa, o zaman bilgimizin gerçekliğe uygunluğu, bilgimizin doğruluğu tehlikeye gireceği gibi, doğruluktan yoksun olan bir bilgi de, insan bilgisinin Renaissance'tan beri amacı olan 'nesnelere egemen olma' ereğine hiç bir zaman ulaşamıyacaktı.

Şimdi, Lukacs'ın bu kategorileri nerede bulduğunu, nerden elde ettiğini sorabiliriz. Buna, kısaca, Hegel felsefesinde ve Hegel mantığından diye yanıt verebiliriz. Lukacs bunu şöyle dile getiriyor: «Hegel mantığının, ilk kez olarak bireylik, özellik ve genellik dialektik'i üzerine oturtulmuş olması, Hegel için büyük bir talihtir.» (1) diye Lukacs, yine aynı Hegel'in bu kategoriler sistemi içinde «bireyliği düşünme sorunu olarak» ele almamasını kınayarak, «ilerde göreceğimiz gibi, mantık problemleri içinde bireyliliğin çok önemli bir rol oynadığını» (2) öne sürer.

Lukacs'a göre, bu üç öğeye dayanan kategoriler sisteminde üç öğenin de varlığı zorunlu olduğu gibi, bunlar arasında bir değer merdiveni de kurulamaz. Bundan ötürü, bireylik kategorisini ihmal ettiğinden Hegel'i bir başka yerde yine kınamadan geçemez. «Denebilir ki: İdealist olarak Hegel, bireysel varlığın kaybolup gitmesine göz yummuştur, Feuerbach onun doğrudan doğruyalığında sensualist olarak durup kalmıştır. Duyularda doğrudan doğruya verilen

---

1) Aynı eser, s. 198.
2) Aynı eser, s. 198.

bireylikte kaybolup gitmiyen bir şey ile ilgili olarak Feuerbach'ın tezi ise, ancak estetik olarak anlaşılabilir.» (1)

Şimdi, genel olarak bu kategorilerin, bireyliliğin, özelliğin ve genelliğin ne olduğunu sorabiliriz. Bunların ne olduğu sorusuna, ancak mantıksal açıdan karşılık verilebilir. O halde bireylik nedir? Bireylik 'burada ve şimdi' olan ve duyusal olarak kavranan bir varolanın niteliğini gösterir. Şimdi, burada duran masa bireysel olan bir şeydir. Onun şimdi benim tarafımdan kavranması, bu varolanın bireyliğini ifade eder. Onu, şimdiliğinden ve buradalığından ayırdığımızda, onun bireyselliğini de ayırmış oluruz. Genelliğe gelince: bu, bireyin, bireysel varlığın özünü, idea'sını, onun cins kavramını gösterir. Söz gelimi, Ali, Ayşe bireysel birer varlıktır, şimdi şurada yaşamaktadırlar. Ama, onların her ikisi de **insan**'dır. İnsan-olma, onların varlığının özüdür, onların cins kavramıdır. Bu yönden, insan kavramı bir **genelliği** dile getirir.

Bireylik ve genellik, bir çizginin iki ucunu gösterir. Ama, ne var ki, Lukacs'a göre, bu iki uç arasında, onların ortasında bir kavram yer alır: **özellik** kavramı ya da kategorisi. Nedir ohalde bu özellik kategorisi? Bu kategori, her iki kavramdan ayrı olduğu gibi, onlarla derinden ilgilidir de. Söz gelimi, Ali 'şimdi burada' olan bir varlıktır ve böyle bir varlık olarak da bir bireydir. Ama, aynı Ali, fiziksel ve ruhsal özellikleri ile öbür bireylerden ayrılır ve kendine özgün bir

1) Aynı eser, s. 199.

varlık olur. Böyle bir kendine özgünlükle de o, bireyliliğin dışına çıkar. Ancak, bütün bu özelliklerle de o bir genelliği göstermez, ama, bir başka kategoriyi; **özellik** kategorisini oluşturur. Bunun için: «Özellik kategorisi sadece göreli bir genelleştirme değildir, sadece bireylikten genelliğe (ve bunun tersi) giden bir yol değildir, tersine bireylik ve genellik arasında zorunlu bir aracılıktır.» (1) Buna göre, özellik kategorisi, ancak, bu iki yönlü ilgi içinde düşünülmeli ve ele alınmalıdır.

Ancak, burada hemen belirtelim ki, bu üç kategori bir Çin duvarı ile birbirinden ayrılmış değildir. Tersine, Lukacs'a göre, onlar arasında sürekli geçişler vardır. Ama, bu geçişlerin başlangıç ve sonuç noktaları daima **özellik** kategorisinde bulunur. «Kategoriler arası hareket daha çok özellik kategorisinde hem çıkış noktasını hem de sonuç noktasını bulur ve özellik kategorisinden kalkarak bireyliliğe gittiği gibi sonra tekrar ortaya (özelliğe) gider.» (2) Bu kategorial hareketin sonucu olarak da genellik özelleşebildiği gibi, bireylilik de özelleşebilir. Bütün yaşam, bu kategori hareketinin somutlaşmasıdır diyebiliriz. Burada, yaşam deyince kuşkusuz düşünsel yaşam anlaşılmalıdır. Düşünmek ve bilmek demek, kategorial anlamda, kategoriler arasında geçişler yapmak demektir. «Böylece, düşünme ve bilme yolu, bireylikten genelliğe ve genellikten tekrar bireyliğe sürekli olarak gidip gelme yoludur. Marx, politik ekonomi

---

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthe tischen, II., s. 196.
2) Aynı eser, s. 256.

yöntemini anlatırken, yukarı aşağı giden bu yolu, örneğin tümevarım ve tümdengelimi birbirini dışarda bırakan karşıtlar haline getiren bir çok metodolojilerden ayırırken çok iyi betimler.» (1) Buna göre, hiç bir kategori, değişmez, kesin sınırlar içinde kalmaz, sürekli olarak birbirine geçer. Bunun için: «Belli somut ilgiler içinde genel olan özelleşebilir, özel olan ile belli bir ilgi içine girebilir; yine öyle durumlar olabilir ki, genel-olan özellikleri içine alabilir, onları yok edebilir ya da yeni özelliklerle karşılıklı ilgi içinde ortaya çıkabilir ya da daha önceki bir özel, genellik hâline gelişebilir ve bunun tersi olabilir. (2) Bu karşılıklı kategorial hareket, bir yerde bu kategorilerin özerk bir kategori olma niteliğini ortadan kaldırmaz mı? Lukacs'a göre, buna kesin olarak olumsuz bir yanıt vermek gerekir. Şöyle diyor Lukacs: «Ereğimiz açısından şöyle bir saptamada bulunmak yeterlidir: Özellik, bir yandan genellikle iç-içe sarmaş dolaş olmak gibi bir dialektik ilgi içinde bulunur, ama öbür yandan da bu dialektik ilgi hiç bir yolda, kategorial olarak onun özerkliğini ortadan kaldırmaz.» (3)

Ohalde, Lukacs'a göre, kategoriler, genellik, ve bireylik, «objektivtirler ve onları salt bir bilinç ürünü olarak görmek yanlıştır» (4) ve onlar, kendi aralarında karşılıklı ilişkilerinde de daima özerktirler. Kategoriler, süje'nin bir ürünü olmayıp, onlar gerçekliğin objektivliğinde anlam ve temelini bulurlar.

---

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen, s. 201.
2) Aynı eser, s. 196.
3) Aynı eser, s. 196.
4) Aynı eser, s. 266.

Bu üç kavram ya da kategoriyi ilk kez Lukacs bulup kullanmıyor, düşünme tarihinde sözgelimi Kant'ta ve Hegel'de de bu kavramları buluyoruz. Ama, Lukacs'a göre, bu kategoriler arasında en az ilgi gören özellik kategorisi olmuştur. Lukacs'a göre, bu kavramın anlam ve önemini ilk kez doğru olarak kavrıyan şair **Goethe** olmuştur. «Bildiğimiz kadarı ile Goethe, özelliğe çok özel bir ağırlık veren ilk kişidir. Goethe, bazan bireysel olanın objektiv zorunlu genelleştirilmesiyle olan bağlılığından abartarak söz açar.» (1) Lukacs'a göre, özellik kategorisi, en az öbür kategoriler kadar önemli bir kategoridir. Özellik kategorisinin taşıdığı bu önemin nereden ileri geldiğini sorduğumuzda, bu soruya verilecek yanıt, Lukacs'ın genel kategoriler öğretisine original katkısını gösterir. Çünkü, Lukacs'a göre, özellik kategorisi belli bir varlık alanını belirleyen bir kategoridir. Bu varlık alanı **estetik varlıktır.** Estetik varlık, Lukacs'a göre, yalnız özellik kategorisi ile bilinebilir. Estetik varlık alanı için Lukacs'ın böyle bir özel kategori bulması ve bunu estetik alana uygulaması, Lukacs estetik'inin en original ve en başarılı yanıdır diyebiliriz.

Şimdi Lukacs'ın bu kategoriyi estetik alanına nasıl uyguladığını görmeğe geçebiliriz.

b) ÖZELLİK KATEGORİSİ VE ESTETİK VARLIK.

Lukacs, bir marxist düşünür ve bir marxist estetikçidir. Bu nedenle estetik varlık alanını da marxist açıdan görmek ister.

---

1) Aynı eser, s. 240.

Araştırmamızın Birinci Bölümünde göstermeğe çalıştığımız gibi, marxizm bilgiyi, gerçekliğin bilinçteki bir yansısı olarak gördüğü gibi, sanatı da yine gerçekliğin bir yansısı (mimesis) olarak görür. Lukacs için de bu böyledir. Buna göre, estetik alanında yapılacak şey, bu yansımanın özellik ve niteliklerini saptamaktır. «Dialektik materyalizm yansıma teorisinin en genel ve en temel niteliklerini estetik alanında da saptamak ve böylece de tarihsel materyalizmin araçlarıyla tarihsel süreci, sanatın tarihsel belirliliğini somut olarak temellendirmelidir.» (1) Estetik fenomenler, biçimler ve bunların oluşturduğu sanat üslûpları, tarihsellik içinde meydana gelirler ve meydana geldikleri gibi kaybolurlar. Tarihsellik, insanın dışında olan bir süreç değildir, tersine, insansal olan bir varlıktır. Tarihsellik, insan eylemlerinden, insan yapıp etmelerinden meydana gelir. Estetik fenomenlerin oluşturduğu varlık da, buna göre, bu tarihselliğin bir parçası olur. «Sanat alanında her biçim almış yapı, temel elemanları ile içinde meydana geldiği tarihsel âna bağlıdır. Söz gelimi, Chardin'in bir naturmort'u, yalnız belli obje'lerin bir bütünlüğünü betimlemez, aynı zamanda 18. yüzyılın ortasında Fransız burjuvasının çevresi karşısında nasıl tavır aldığını da betimler; resmedilen meyvelerden ya da kapkacaktan burjuva günlük yaşamının iki yüzyıl içindeki tarihsel değişmesini görmek için, bir yandan 17. yüzyıldan bir Hollanda resmi ile öbür yandan Courbet'nin ya da Cezanne'ın bir resmi karşılaştırılmalı-

---

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen, II., s. 264.

dır.» (1) Böyle tarihsel bir nitelikten yoksun sanat yapıtı düşünülemez. Başka türlü söylersek; tarihsellik ile estetik yapıyı birbirinden ayırmak olanaksızdır. Çünkü, her sanat yapıtı bir yanıyla estetik olduğu kadar öbür yanıyla da tarihseldir. «Büyük edebiyat, müzik ya da yapı-sanatı, her sanat yapıtının bu tarihsel özünü kendi diliyle en açık biçimde dile getirir.» (2) Tarihsel gelişmeye, kültürel gelişmeye parelel olarak, bu tarihsel varlığın içinde yer alan estetik varlık da, sanat biçimleri de sürekli olarak değişir. İşte, bütün tarihsel gelişmeyi olduğu gibi, sanat biçimlerinin değişmesini de bir tümel felsefe bilimi inceler. Bu felsefe bilimi **tarihsel materyalizm**'dir. «Sanat biçimleri, tarihsel süreç içinde büyük değişmelere uğrarlar. Bu değişmelerin toplumsal nedenlerini ve estetik görünüş biçimlerini temellendirmek yine tarihsel materyalizmin ödevidir.» (3) Tarihsel materyalizmin bu görevine katılarak, Lukacs estetik varlık üzerine eğilir, onu **kategorial** olarak belirlemek ister. Ancak, estetik varlığa Lukacs'ın yaklaşımı, ideolojik bir yaklaşım değil de, bilimsel-felsefi bir yaklaşımdır. Böyle bir yaklaşım içinde, Lukacs'ın **özellik** kategorisi ile karşılaşırız. Şimdi nedir bu özellik kategorisi ve bu estetik varlığı nasıl belirliyor? bunu görmeğe çalışalım.

İlkin özellik kategorisi ile estetik varlık arasındaki ilginin nasıl bir ilgi olduğunu sormalıyız. Lukacs, bu ilgiyi şöyle betimlemek ister: «Şimdiye kadarki

---

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen. II., s. 230.
2) Aynı eser, s. 230.
3) Aynı eser, s. 264.

araştırmalarımız sürekli olarak bizi 'özellik' yönüne itiyor, içinde estetik olanın en yetkin olarak dile geldiği kategoriye.» (1) Bu sözlerden şu çıkıyor ki, estetik olan ile özellik kategorisi arasında içten bir bağlılık, bir öz ilgisi vardır.

Ne var ki, bu özellik kategorisi yalnız estetik varlıkla ilgili değildir, aynı zamanda o bir kültür kategorisidir. «Yalnız tüm sanat eylemi özellik kategorisi içinde yer almaz, onun sürekli olarak yaşam içine alınması da insan kültürünün temel bir öğesidir.» (2) Şimdi bir temel estetik ve kültür kategorisi olan özellik kategorisi, genel bilgi sisteminde olduğu gibi, iki ucun, genellik ve bireyliğin **orta**sında bulunur. Ancak, estetik alanında bu orta yer, bilgi alanında olduğundan oldukça büyük bir ayrıcalık gösterir. Bu ayrıcalığı Lukacs şöyle temellendirir: «Estetik varlığın özelliği, özellik kategorisinin, genellik ve bireylik arasında yalın bir aracı olmak değildir, tersine organize edici **orta** olmasıdır. Bunun sonucu da şudur: yansımayı gerçekleştiren hareket, bilgide olduğu gibi genellikten bireyliğe ve sonra bireylikten genelliğe doğru gitmez de, tersine **orta** olarak özellik, söz konusu hareketlerin başlangıç ve sonuç noktasıdır; bu hareketler bir yandan özellikten genelliğe gider ve döner; öbür yandan da özellik ve bireylik arasındaki bağlılıktır.» (3) Buna göre, bütün estetik sürecin belirleyici kategorisi, bu özellik kategorisidir. Öbür katego-

1) Lukacs, aynı eser, s. 230.
2) Aynı eser, s. 264.
3) Aynı eser, s. 206.

riler, ancak, bu orta noktada estetik süreç ile ilgi içine girerler, kendi başlarına böyle bir ilgi içine girmezler. «Burada betimlenen olay özellik'in sınırlarını estetik'in temel bir kategorisi olarak çok açıkça ortaya koyuyor. Sanat yapıtını, subjektivlik ve objektivlik, görünüş ve öz arasında bir harmoni (uyum) meydana getirme göreviyle sanat yapıtını gerçekleştiren orta, sanat yapıtında hem bireylik hem de genellik, özellik katına yükseltilmelidir.» (1)

Bütün bu söylenenlerden anlaşıldığı gibi, özellik kategorisi, sanat yapıtını ve estetik varlığı belirleyen biricik temel kategoridir. Ne yazık ki, estetik varlık için bu derece önemli olan bu kategori, Lukacs'a gelene kadar pek ilgi görmemiştir. İlk kez Lukacs, bu kategorinin estetik varlık için önemini görmüş ve onu estetik varlığa başarı ile uygulamıştır. Özellik kategorisine karşı ilgisizliği Lukacs da şöyle dile getirir: «Felsefe tarihi şunu gösterir: Bilim olarak biyolojinin gelişmesi, toplumsal yaşamın yeni fenomenleri, kimi düşünürlerin özellik kategorisi ile ilgili buluşları için belirleyici olmuştur; Kant ve Hegel gibi mantık ve bilim öğretisi alanlarında derinliğine ve bereketli bir biçimde özellik kategorisinin önemini kavrıyan düşünürler bile bu bilgilerini genellikle estetik için hemen hemen değerlendirmemişlerdir.» (2) Bunu yine bir başka yerde Lukacs şöyle dile getirmek ister: «Özellik kategorisinin elde edilmesine büyük hizmeti

---

1) Aynı eser, s. 229.
2) Aynı eser, s. 266.

geçmiş düşünürlerin, bu buluşlarını estetik (ethik) varlıkta somutlaştırmadan gelip geçmeleri çok ilginçtir.» (1) Özellik kategorisinin estetik alanına uygulanmaması, estetik varlığın (Lukacs'a göre) bugüne kadar belirlenememesi sonucunu doğurmuştur.

Şimdi, özellik kategorisi katına her iki ucun, genellik ve bireyliliğin nasıl yükseltildiğini görmeliyiz. İlkin, buna bireylilik yönünden yaklaşmak istiyoruz. Bir estetik obje, bir sanat yapıtı, bireysel bir varlıktır, 'burada ve şimdi' olan bir varlıktır. Ama, onun varlığı, herhangi bir bilgi obje'si gibi bir varlık değildir. Şu an algıladığım ağaç, şu an sokakta gördüğüm adam da bir var-olandır. Sanat yapıtının varlığı böyle bir varlık değildir. Bir mermer heykel, onu oluşturan bir mermer kütlesi ile örtüşmez, onunla aynı şey değildir. Bir müzik parçası, onu oluşturan seslerin fiziksel varlığı ile hiç bir zaman örtüşmez. Nedir aralarındaki bu ayrıcalık? Bu ayrıcalık sanat yapıtında öyle bir niteliğe dayanır ki, bu niteliğinden ötürü sanat yapıtı doğadaki herhangi bir varlık olmaktan çıkarak bir sanat yapıtı olur, **kendine özgü** bir varlık olur. Ama, bu, sanat yapıtının bireyselliğini de ortadan kaldırmış olmaz. Söz gelimi, Sultanahmet Camii bireysel bir yapıttır, Orhan Veli'nin İstanbul Türküsü şiiri, bireysel bir yapıttır, Beethoven'in 5. Senfonisi, Picasso'nun Guernica'sı hep birer bireysel yapıttır, bu anlamda bireysel birer varolandırlar. Buna bakarak burada bireylik ile özellik'in bir noktada örtüştüklerini söyliyemez miyiz? Kuşkusuz böyle bir şey söyliyemeyiz. O halde bu durumu

1) Aynı eser, s. 266.

nasıl açıklayabiliriz? Bu durumu Lukacs, bir yeni kavramla açıklamak ister: «İçine alma», «içerme» kavramı. Lukacs'a göre, «bireylilik, kendine özgü özellik içinde içerilir. Bu o şekilde olur ki, estetik özellik her şeyi temellendiren bir töz olur ve bu özellik içinde içerilen bireylikler de bu töze ait olurlar.» (1) O halde, bireysellik ve özellik arasındaki ilgi, özelliğin bireyselliği **içine** alması ilgisidir. Bu ilgi nedeniyledir ki, estetik obje, sanat yapıtı özellik kategorisine dayandığı halde yine bireysel bir varlık olarak kalır.

Şimdi özelliğe bir de **genellik** açısından yaklaşalım. Genelliğin, her şeyden önce bir mantık kategorisi olduğunu biliyoruz. Genellik kategorisi, bizi bireyselliğin **çok**'lar dünyasından çıkararak mantıksal-ideal bir **bir**'ler ve **tüm**'ler dünyasına geçirir. Çoklar dünyasında sayısız insan bireyleri bulunur, ama, mantıksal dünyada bir tek insan idea'sı, bir tek insan kavramı bulunur. Bireylilik dünyasında tek tek bireysel ayrıntıların bulunmasına karşın, genellik dünyasında genel'ler ve bunların birliği ve düzeni bulunur. Şimdi, böyle bir mantık kategorisinin bireyselliğe dayalı olan ve böyle kalması gereken estetik varlık alanındaki yerinin ne olduğu haklı olarak sorulabilir. Genellik kategorisinin estetik varlık alanında gerçekten yeri var mıdır? Buna Lukacs şöyle bir yanıt verir: «Genel olan, estetik dünyada çok önemli, belirgin bir yaşam gücü olarak kendini gösterir. Bu genellik anlayışı, özüne hiç de yabancı değildir. Bu kategori, gerçekliğin insana bağlı olmıyan yansımasında büyük bir

---

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen, II., s. 248.

rol oynuyorsa, hiç kuşkusuz bu onun araştırılması için bir neden olmalıdır: İnsanlar, sanki çevrelerini saran bireyselliklerde onların içlerinde sakladıkları genel prensipleri kavrıyamıyacaklarmış ve onlara egemen olamıyacaklarmış gibi çevreleri karşısında çaresiz kaldıkları için genellemelere giderler.» (1) Görüldüğü gibi, estetik alanda da tıpkı bilgi alanında olduğu gibi, insanın bireysellik dünyası ile ilişkisinin zorunlu bir sonucu olarak genellik kategorisi ortaya çıkıyor. Ancak, estetik alanında genellikle özellik arasındaki ilgi, artık bilgi alanında olduğundan çok ayrıcalıdır. Bu ayrıcalık, estetik varlık alanında bireysellik ile özellik kategorileri arasındaki ilgi gibidir: **içerme-ilgisi.** Nasıl özellik kategorisi bireyselliği içeriyorsa, aynı şekilde özellik, genellik kategorisini de içerir. «Genel-olan, estetik yansımada genel-olma özünü korur, hatta yaşam gücü olarak da etkisini genellik üzerinde sürdürür; ama, onun herhangi bir komposition'da ortaya çıkışı, onun somut ağırlığı bir sanat yapıtının içeriğini oluşturan ve bu sanat yapıtının komposition biçimini belirleyen bağlamlar içine nasıl bir güç ile karışmasına bağlıdır. Kısaca söylenirse ve daha önce ele alınmış olan kategoriler problemi ile ilgi içine konursa: Genel-olan ve özel-olan, burada bir **içerme** ilgisi içinde bulunurlar. Doğal olarak özellik, burada, genelliği içeren bir töz temeli oluşturur.» (2) Estetik alanında, sanat alanında karşılaştığımız genellik, görüldüğü gibi, kendine özgü bir ge-

---

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen, II., s. 245.
2) Aynı eser, s. 245.

nellik olup, bu özelliğe bağlıdır, onun tarafından taşınır.

Sanattaki bu genelliği kavramsal biçimden soyup onun somut olarak ne anlama geldiğini sorabiliriz. Böyle bir soru, daha açık olarak bir sanat yapıtının genelliğini dile getirir. Bunu inceleyebilmek için, sanat yapıtının kendisinden kalkmamız gerekir. O halde sanat yapıtı nedir? Onun nasıl bir varlığı var? Sanat yapıtı, **şimdi** ve **burada** olan bir varlıktır, kısaca bireysel bir varlıktır. Ama, onun bu bireyselliği, **özel** bir varlık olması tarafından içerilir; onun bireyselliği, **özel** bir bireyselliktir. Dinlediğim şu müzik, seyrettiğim şu tablo okuduğum şu şiir hep böyle bir varlıktır. Ama, nasıl olur da böyle bir kerelik bireysel bir varlıktan bir genellik bekliyebiliriz? Nasıl olur da onun genelliğinden söz açabiliriz? Sanat yapıtında böyle bir genellikten söz açmağa hakkımız var mı? Öte yandan biz sanat yapıtının, herhangi bireysel bir var olandan da ayrıcalı olduğunu biliyoruz. Bilgi objesi olan var-olanlar zaman içinde yitiktir. Sanat yapıtı ise zamana karşı durur, doğal belirlemelerin dışında bulunur. Bütün bu söylenenlerin ışığında, zamanca **aşkın** olan bir sanat yapıtını herhangi bir bireysel varlık gibi düşünebilir miyiz? Ohalde, buradaki genelliğin de kendine özgün bir genellik olması gerekir. «Gerçekten sanatça görünüş dünyasında biçim kazanmış insan dünyası ve obje dünyası, bilgide bulduğumuz genellik türünden bir genelliğe sahip değildir. Sanat, insanı ve onun alınyazılarını yansıtmak ve bu yansıtmalara duyusal bir süre sağlamakla, insanın dünya ile ilgilerini, başka türlü düşünülemiyecek bir ölçüde

zenginleştirmek ve derinleştirmekle, onlara binlerce yıl her gün yenilenen bir **genel-geçerlik** verebilir ve bu da, sanat yapıtının oluşumunun 'burada ve şimdi'-liğinde temellenir.» (1) Buna göre, sanat yapıtında onun bireyselliği ile genelliği bir senteze ulaşır. Sanat yapıtı nasıl bireysellikten uzak düşünülemezse —o zaman sanat yapıtı salt mantıksal bir obje olurdu— aynı şekilde genelliğin dışında, zaman-dışı bir varlık olmadan da düşünülemez — ozaman sanat yapıtı bir sanat yapıtı olmaktan çıkar, herhangi, sıradan bir bilgi objesi olurdu. Sanat yapıtının bütün bu sentez ve bütünlüğü ise, yalnız **özellik** kategorisi ile olanak kazanır. «Özellik, o halde güçlü bir bütünlüğün temelinde bulunan ilke'dir. Bu ilke, estetik yapının bütün gözenekleri içine girer.» (2) Böylece, özellik kategorisinde ulaşılan bütünlük, sanat yapıtında somutlaşır. Buna göre, sanat yapıtı üstün bir sentezi ve birliği gösterir.

Şimdi bu birlik nasıl bir birliktir? Bu birlik, doğal bir birlik olmayıp, sanatçı dediğimiz bir insan tarafından bir takım öğelerin bir araya getirilmesiyle elde edilen bir varlık ve bütünlüktür. Böyle bir birlik ve bütünlüğün somutlaştığı varlık, estetik bir yapı olan **sanat yapıtı** adını alır. Bu sanat yapıtı da bir varlığı dile getirdiğine göre, bu varlığı da belirleyen bir kategori olmalıdır. Daha önce işaret ettiğimiz gibi, bu kategori **özellik** kategorisidir. «Eğer bu yolda sanat yapıtında özellik kategorisi içinde bir 'dünya' ku-

---

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen, II., s. 231.
2) Aynı eser, s. 237.

ruluyorsa, o zaman bu zorunlulukla genelliğin ve bireyliliğin özellik katına kaldırıldığını gösterir.» (1) Bununla Lukacs'ın dile getirmek istediği şey şudur: Sanat yapıtında hem nesneler dünyası (bireyler dünyası) hem de akıl dünyası (genellikler dünyası) daha yukarı bir basamakta birleşir ve bir senteze ulaşır. Bunu marxist terminoloji ile söylersek: doğa-akıl dialektik'i, sanat yapıtında bir senteze ulaşmakla ortadan kalkar.

Şimdi bu senteze bir az daha yakından bakmağa çalışalım. Bu yolda yine Lukacs'dan alacağımız bir cümleden kalkarak ilerlemek istiyoruz. Lukacs, bakınız, şöyle söylüyor: «Estetik dünyasının merkezinde bulunan bir yapı olarak sanat yapıtı insanın iç dünyası ile dış dünya, insan kişiliği ile onun alınyazısının organik bir birliğini gerçekleştirmekle, bu aşırı uçları insan ve **insanlık** dünyasına kaldırılmış olur.» (2) Lukacs'ın bu sözlerinde üç önemli kavram var: iç dünya, dış dünya ve insanlık dünyası kavramları. Anlaşıldığı gibi, burada özellik kategorisi yerine insanlık dünyası deyimi kullanılıyor, yukarda işaret ettiğimiz dialektik'in ancak insanlık katında bir senteze ulaşılabileceği dile getiriliyor.

İç ve dış dünya kavramlarına gelince, bunları genellik ve bireylilik kategorilerinin belirlediğini daha önce söylemiştik. Şimdi daha yakından bakınca, bu kavramlar acaba nasıl bir nitelik gösterirler? Lukacs, bu kavramları aynı zamanda sübjektivlik ve objektiv-

1) Aynı eser, s. 244.
2) Aynı eser, s. 227.

lik kavramları ile de dile getirmek ister. «Sanat yapıtı, estetik dünyanın merkezinde bulunan bu yapı, onda ancak salt bölük pörçüklükten arınmış, gelişmiş bir en yüksek özellik ile en yüksek objektivlik gerçekleştirilirse kavranabilir.» (1) Burada da, sanat yapıtı, sübjektivlik ve objektivliğin oluşturduğu bir birlik ve bir bütünlük olarak anlaşılıyor. Ama, kuşkusuz kendine özgün bir birlik ve bir bütünlük olarak. «Estetik yansımanın objektivleşmesi (nesnelleşmesi) demek olan sanat yapıtı, hem mutlak olarak kendi içine kapalı bir bütünlüktür hem de kendi içinde yetkin bir bütünlüktür.» (2) Buna göre, kendi içine kapalı ve kendi içinde yetkin ve mutlak bir varlık olan sanat yapıtı, iç ve dış dünyaların, sübjektivlik ve objektivliğin sentezinden oluşan bir bütünlüktür. «Bu bütünlük, sanat yapıtı denen bir yapıda gerçekleşir; bu yapı, bir yandan insan tarafından primer olarak konmuş bir şeydir, buna göre de, kendi dialektik'inden doğan hiç bir objektiv (nesnel) gerçeklik değildir, öbür yandan o böyle bir biçim olarak kendi objektiv yapısı içinde en üst derecede objektivleşmiş (nesnelleşmiş) bir sübjektivliği (öznelliği) içine alabilir; ama, böyle bir yapı olarak süje (özne) olmak anlamında hiç bir sübjektivliğe (öznelliğe) sahip olamaz.» (3)

Ohalde, sanat yapıtını oluşturan yanlardan biri olan sübjektivlik, artık bir bilgi süje'sinin sübjektivliği (öznelliği) olmadığı gibi, yine sanat yapıtını oluş-

1) Aynı eser, s. 227.
2) Aynı eser, s. 232.
3) Aynı eser, s. 227.

turan öbür yan, objektivlik de (nesnellik), objektiv gerçeklik anlamındaki objektivlik değildir. Burada söz konusu olan süje, objektiv bir nitelik elde ettiği gibi, yine obje de bir sübjektiv nitelik elde eder. Denebilir ki, sanat yapıtı bir yerde onların bir ortak ya da **orta** noktasını oluşturur. Lukacs'a göre: «Sanat yapıtının daha bu biçimsel niteliği bile, onu, sübjektivlik ve objektivlik arasında değerli bir orta-yere koyar. Bu ortaya, insan açısından bakıldığında, her iki aşırı tek yanlılıktan kurtulmuş görünür: Sanat yapıtının sübjektivliği, kendi içine kapalı, bölük pörçüklükten kurtulmuş olduğu gibi, objektivliği de, insana-uzak-olmaktan kurtulmuştur.» (1) Buna göre, sanat yapıtı obje'ye açık bir sübjektivliğe sahip olduğu gibi, aynı zamanda süje'ye, insana yakın bir nesnelliğe de sahiptir. Lukacs'a göre de sanatın değeri, bu insansal çizgide bulunur. «Sanatın dünyası, insanın dünyasıdır. Sanatta, sübjektivlik ve objektivliğin birliği, objektiv idealizmin —yanlış bir objektiv dünya kavrayışı eğiliminde— özdeş süje-obje dediği şeyi dile getirir.» (2) Sanatın insansallaştırılması, bu, bütün marxizmin ve marxist düşünürlerin temellendirmeğe çalıştıkları bir varsayımdır. Bir marxist düşünür olan Lukacs da, aynı varsayıma bağlanır ve o da bu varsayımın yine insansal sonuçlarına ulaşmak ister. «İnsanın dünyası: bu, güçlendirilmiş insan sübjektivliği, insana verilmiş olan, ama yalnız objektivlik olarak gerçekleştirilen bir insan sübjektivliği.» (3)

---

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen, II., s. 227.
2) Aynı eser, s. 226.
3) Aynı eser, s. 227.

İşte bu noktada, objektivlik olarak gerçekleştirilen sübjektivlik kavramında felsefi bir bunalım da başlamış olur. Şöyle ki, objektivlik kazanmış sübjektivlik ne demektir? Bunu Lukacs da sorar: «Sübjektivlik (objektivlik kazanmış olarak) süje-obje özdeşliği midir?» (1) Bu soruya, Lukacs'a göre, hem olumlu hem de olumsuz yanıt verilebilir. Verilen yanıta göre de, birbirinden ayrıcalı sonuçlara ulaşılabilir. «Hayır, sübjektivlik ve objektivlik'in beraberliği, daima anlaşılmış olduğu gibi bir süje'de tözleştirilmiş olarak düşünülebilir: Real (gerçek) olarak var olan bir süje daima kendisinden bağımsız olarak var olan bir obje dünyası karşısında bulunur, daima onun ürünüdür, hiç bir zaman onun bütünlüğünün yaratıcı ilkesi değildır...» (2) Görüldüğü gibi, böyle bir özdeşlik söz konusu olduğu zaman, süje, bu özdeşliği oluşturan bir töz, bir ilke olarak düşünülebilir ki, bu, Lukacs'a göre yanlıştır. Tersine, süje daima objektiv gerçekliğin bir ürünüdür. «Süje'nin dünya tablosu da daima kendi başına var olan gerçekliğin bilincine uygun bir tekrarıdır.» (3)

Aynı soruya olumlu bir yaklaşım içinde verilecek bir 'evet' de değişik sonuçlara götürür: «Bu soruya verilen 'evet' yanıtı, bu özdeş süje-obje ile kastedilen şeye gerçi bazı bakımlardan yaklaşır, ama, onun gerçekleşmesi böyle yalın olarak da kavranamaz.» (4) Çünkü, daha önce de işaret ettiğimiz gibi,

1) Aynı eser, s. 227.
2) Aynı eser, s. 227.
3) Aynı eser, s. 227.
4) Aynı eser, s. 227.

sanat yapıtı bölük pörçüklükten kurtulmuş, gelişmiş bir sübjektivlik ile objektiv gerçekliğe dayalı bir objektivliğe sahiptir. Daha yalın ve daha serbest konuşulursa: Süje-obje özdeşliğinde, süje'nin süje niteliği, obje'nin dış gerçeklik niteliği kaybolur. Oysa, sanat yapıtında, süje ve obje bu nitelikleriyle bulunur. Lukacs, süje-obje özdeşliğinin temelsizliğini bu gerrekçelerle kanıtlamak ister.

Ancak, burada Lukacs'ın ileri sürdüğü düşünceler karşısında **eleştirel** bir tavır almalıyız. Lukacs ne diyordu? Özellik kategorisinde, süje-obje, iç-dünya, dış-dünya bir birliğe, bir senteze ulaşır diyordu. Gerçi, kategorial yönden Lukacs'ın önerdiği özellik kategorisi yerindedir, original bir düşüncedir. Ancak, aynı düşünceyi kategorial biçimden soyacak olursak, burada içerikçe pek yeni bir şey dile getirilmediğini görürüz. Şöyle ki, Kant'tan beri bütün **idealist** estetik aynı düşünceyi öne sürmüştü. Örneğin, Kant'a göre, sanatta akıl (özgürlük) ile doğa (zorunluluk) dünyası birleşir. Hegel'de, özüne yabancılaşarak doğa varlığı hâlinde objektivleşen tin, gerçeklik kazanmış olarak kendine geri döndüğünde oluşturduğu varlık düzeylerinin en üst katında din, sanat ve felsefe bulunur. Sanat, bu anlamda, tinin maddede görünüşüdür. Çağdaş düşünürlerden, modern ontolojinin kurucusu Nicolai Hartmann'a göre de sanat yapıtı, irreal bir arka-yıpının (ruh, tin) real bir ön-yapıda (maddesel varlık) görünüşe ulaşmasıdır. Lukacs'ın söyledikleri de bu idealist çizginin dışında değil. Onun original yanı, düşüncenin düşünce olarak kendisi değil de, bu düşünceye verdiği kategorial biçimdir.

Şimdi sanat yapıtının varlığına yeniden dönmek istiyoruz. Çıkış noktamız, sanat yapıtında, genellik ve bireylik kategorilerinin özellik kategorisi adı verilen bir **orta** noktada birleştikleri düşüncesi idi. «Şunu anımsamalıyız: İnsansal-olmıyan (estetik dışı) yansımada genellik ve bireylik aşırı uçlar olarak daima birbirinden uzak noktaları gösterdiği halde, özellik kategorisi onlar arasında aracı bir ortadır, bir alandır. Estetik yansımada ise, özellik yalnız bu aşırı uçlar arasında bir aracı değil, tersine bir orta'dır, değer anlamında bir orta'dır, merkez-kaç ve merkezcil hareketlerinin bir merkez-noktasıdır.» (1) Bu merkez noktasına anlamını veren ve onu bir değer objesi kılan varlık, insandır, sanat yapıtı yaratan ve ondan haz duyan insandır. «İnsanın ortaya çıkışı ile orta, aracılığın dinamik sistemi içinde özel bir yer elde eder. (2) İnsan ile bu aracı ortalar arasında zorunlu bir ilgi vardır, «insan bilinci, orta-aracılar saptamağa ve onları kavramağa zorlanır, çünkü, dış-dünya obje'lerinin bağlılığı geniş ölçüde aracılara dayanır.» (3) Ama ne yazık ki, Lukacs'a göre, şimdiye kadar inceden inceye araştırılmış olması gereken bu sorun «çok az incelenmiş felsefe sorunları içinde yer alır.» (4) Oysa, yine Lukacs'a göre, «insan dünyasında toplumsal-tarihsel gelişme dünyasında bu aracı orta hiç de önemsiz bir güce sahip değildir.» (5) Bu önem yalnız

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen II., s. 255.
2) Aynı eser.
3) Aynı eser, s. 207.
4) Aynı eser, s. 207.
5) Aynı eser, s. 208.

bilgi felsefesinde değil, daha çok insansal yansıma dünyasında, estetik'de ve ethik'de görünür.

Şimdi ilkin ethik'de ve sonra estetik'de bu 'orta' nasıl ortaya çıkıyor? Ona değinmek istiyoruz. Ethik'te de bu sorunun temel bir sorun olduğunu ve bunun Antik çağdan beri böyle süregeldiğini biliyoruz. «Tarihsel yönden orta, ethik'in bir merkez problemi olarak en önemli ve etkili biçimde Aristoteles tarafından ele alınmıştır.» (1) Hatta, Aristoteles ethik'inin 'en iyi-orta' görüşü ile ün yaptığını işaret edebiliriz. Şimdi, ethik alanında orta'nın hangi aşırı uçlar arasında bulunduğunu sormalıyız. Bu aşırı uçlar **ahlâklılık** ve **yasalılık**'tır (moralite-legalite), başka bir deyimle **ahlâk** ve **hukuk**'tur. Bu aşırı uçların arasında bulunan orta, yine bilgide ve estetik'de olduğu gibi **özellik** kategorisi tarafından belirlenir. Ama, ethik alanında, genelliğin ve bireyliğin karşılığının ne olduğunu sorabiliriz. Bireylilik, ahlâksal yaşantı, vicdan ve eylemdir, genellik ise, objektiv hukuktur, yasalardır. Özellik kategorisi ise, bunlar arasında bir aracı, bir orta olarak yer alır. Ancak, böyle bir 'aracı orta' nasıl gerçekleştirilebilir? Bunun gerçekleşme sürecini Lukacs şöyle saptamak istiyor: «Hukuk ve ahlâk arasında aracı orta olarak ahlâka **özellik** egemendir. Özellik, tek tek vicdan eylemlerini ahlâk süje'sinin bireyselliğinden çıkarıp yükseltmekle, ahlâk süje'sini somut olarak eylemde bulunan bütün insanlar arasında somut olarak eylemde bulunan insan yapmakla, tek tek vicdan eylemlerini genelleştirir.» (2) İşte böy-

1) Aynı eser, s. 217.
2) Aynı eser, s. 216.

le bir süreçle insan ethik'de aracı orta'ya ulaşmış olur.

Ethik'de orta'yı ilk kez ethik fenomenin taşıyıcısı olarak görüp ele alan Aristoteles olmuştur. Aristoteles'e göre, ethik'in kendisi moralite ile legalite (ahlâklılık ve yasalılık) arasında bulunur. Lukacs'a göre, «Aristoteles bunu okadar apaçık görmüştür ki, yöntem temellendirmesinde ondan hiç söz açmamıştır bile.» (1) Aristoteles'den sonra da çağımıza gelene dek, ethik, tıpkı Antikçağ ethik'i gibi, daima objektiv hukuk ile salt sübjektiv ahlâk arasında **orta** yer almıştır.

Aracı-orta'nın asıl anlam ve değerini estetik alanında elde ettiğini saptamış bulunuyoruz. Aracı -orta, özellik kategorisinde somutluk kazanıyordu. Bu kategoride, bir yandan genellik (akıl), öbür yandan bireylilik (tek tek doğal objeler, doğa,) bir yandan objektivlik öbür yandan sübjektivlik'in bir birliği ve bir sentezi oluyor. Şimdi bu birlik ve sentezin sanat yapıtında nasıl somutlaştığını sorabiliriz. Bu soruya verilecek genel bir yanıt, Lukacs'a göre, bu birlik ve sentezin bir **harmoni** (uyum) olarak somutlaştığı tarzında olacaktır. Genellikle sanat yapıtının varlığı, harmoni'ye geri götürülür ve harmoni olarak kavranır. Lukacs da aynı anlayışa katılır. Ancak, ne var ki, sanat yapıtını bir harmoni olarak görüp açıklıyanların, bunu salt biçimsel-aritmetik yönden yapmalarına karşın, Lukacs, bu harmoniyi **ontolojik** yönden anlar ve yine bu yönde temellendirmek ister. «Burada meyda-

1) Lukacs, Die Eigenart des Aesthetischen, II., s. 217.

na gelen ve yetkinleşen harmoninin» diyor Lukacs, «ne yüzeysel görüşün sandığı gibi biçimsel bir niteliği vardır ne de o töz gibi bir mutlaklık isteği ile ortaya çıkar.» (1) Buna göre, sanat yapıtının harmonisi ne matematik bir harmonidir ne de metafizik bir harmonidir. O, yalnızca ontolojik bir harmonidir. Bu anlamda burada söz konusu olan harmoni, ayrıcalı varlık biçimlerinin bir birliğini, bir sentezini dile getirir. Bu ayrıcalı varlık biçimleri **süje** ve **obje**'dir, daha genel konuşulursa, **tin** (ruh) ve **madde**dir, **tinsel** (ruhsal) **dünya** ve **dış dünyadır.** «Harmoni, gerçekliğin yansıması olarak, sübjektivlik ve objektivlik arasındaki derin, gerçek ve yetkin bir ilgiyi gösterir.» (2) Böyle iki karşıt varlığın yetkin bir ilgisinden doğan harmoni, asıl nedenini insan ruhunda derin bir **gereksinmede** bulur. Lukacsa göre, insanda harmoniye karşı derin bir existential gereksinme vardır. Ama, bu gereksinmenin karşılanmasında da 'orta'yine önemli bir rol oynar. «Sübjektivlik ve objektivlik arasındaki harmoniye duyulan gereksinmenin karşılanması da yine bu gereksinme ile onun arasındaki bir orta'dır.» (3)

Şimdi, böyle bir harmoni isteği nereden doğuyor? diye sorduğumuzda, bu soruya Lukacs, sanat yapıtının özünden diye karşılık verir. «Sanat yapıtının ödevini oluşturan harmoni isteğinin karşılanması, ilkece gerçeklik izlenimi veren gerçekliğin bir yansımasıdır.» (4) Böyle bir yansıtma isteği, belli kişilerin bir

---

1) Aynı eser, s. 228.
2) Aynı eser, s. 228.
3) Aynı eser, s. 228.
4) Aynı eser, s. 228.

isteği değildir. Tersine, böyle bir istek insanın özüne kök salmış bir istektir. «Bu derece yasal ve bu derece insanın özünde derin olarak temellenen böyle bir birlik ve harmoni gereksinmesinin giderilmesine, bütün insanlık çabalar ve onun giderilmesine de yaklaşık olarak ulaşır.» (1)

Ohalde, sanata ulaşmak için yapılan çaba, tüm insanlığın bir çabasıdır. Sanat yapıtında ulaşılan harmoni de, değer de, aynı şekilde en yüksek **insansal değerdir.**

Şimdi, bu özellik kategorisinin ve harmoninin tek tek sanat türlerinde nasıl gerçekleştiğini görmek istiyoruz. Bunu da bir kaç örnek üzerinde göstermeyi uygun buluyoruz. Bu örnekleri de, edebiyat, müzik, resim ve mimarlık sanatlarından alıyoruz.

Edebiyat nedir? Edebiyat **dil** ile yapılan, dile dayanan bir sanattır. Dil, bir yanıyla sözcüklere dayanır, soyut-genel bir varlıktır. Ama, öbür yanıyla da dil objektiv gerçekliği, nesneleri yansıtan bireysel bir varlıktır. Örneğin masa sözcüğü, şimdi ve burada var olan masayı yansıttığında, masa sözcüğü bireysel bir varlıktır. Masa sözcüğü bir kavram olarak ele alındığında ise bir **genelliği** dile getirir. Şimdi, **özellik** kategorisinin dilde ne zaman kendini gösterdiğini sorabiliriz. Buna verilecek yanıt, **edebiyat** sanatında diye olacaktır. «Doğal olarak genellik ve özellik ile ilgili görüşler, her şeyden önce edebiyat ile ilgilidir. İnsan bilincinin, yetkinliği içindeki genelliğin yansıması için **dili** gerçekten en uygun bir organ olarak ge-

1) Aynı eser, s. 227.

liştirmesi bir rastlantı değildir. Her edebiyatın üslûp yönü, dili, bu soyutlıyan genellikten kurtarmağa ve bir yansıma aracı yapmağa yönelir. Bizim edebiyat dili dediğimiz şey, genelliğin özellik içine kaldırılmasından başka bir şey değildir.» (1) Bir şiirde, bir romanda, buna göre, genellik özellik hâline getirilir. Ancak, özellik, yalnız genellik ile ilgili değildir, aynı zamanda bireylilik ile de ilgilidir. Dilde, edebiyat dilinde bireylik'in de özellik katına kaldırılması gerekir. Bunu Lukacs şöyle anlatır: «Estetik yansıma, doğrudan bireylik içinde kapatılmış belirleme ve ilgilerin gelişmesine çabalar. O, bunu, bireyliğin doğrudan doğruya verilişinde bu gelişmeyi durduran ilkeleri ortadan kaldırmağa çalışmakla yapar; aynı zamanda o bu bireyselliği homogen bir aracının (orta) yeni bir estetik doğrudan doğruyalığı içine öyle yerleştirmeğe yönelir ki, bireysel olanın insan için önemli olan varlığı, bu yeni yaratılan bağlamlar içinde kendi ilksel biçiminden daha çok görünebilir, daha çok yaşanabilir ve daha çok anlaşılabilir olur.» (2) Burada, bireyselliğin kendisine yükseltildiği homogen aracın özellik kategorisi olduğu kolayca anlaşılıyor. Birey, kendisini birey kılan belirlemeleri aştığında, bireyliliğin özellik katına yükseltilmiş olur. Ama, böyle bir süreç de ancak estetik bir varlık alanında, edebiyat türlerinde gerçekleşebilir. «Özelliğin» diyor Lukacs, «dilde, edebiyatın homogen aracında bir görevi var-

1) Aynı eser, s. 227.
2) Aynı eser, s. 247.

dır: hem genelliği hem de bireyliliği özellik katına yükseltmek.» (1) Buna göre, edebiyatı, bir şiiri, bir romanı, bir tiyatroyu bir edebiyat yapıtı yapan kategori, yine **özellik** kategorisi oluyor.

Resim sanatına geldiğimizde, orada da aynı durumu görüyoruz. Bir resim, örneğin bir portre bir bireysel varlığı gösterir. Ama, öbür yandan bir portre, bir sanat yapıtı olarak bireysel varlığın belirlemelerinin dışına çıkar. Artık o 'burada ve şimdi' olan bir varlık olmaktan kurtulur, bir süreklilik elde eder. Bunu, Lukacs'a göre, Cezänne en güzel biçimde dile getirir: «Cezánne şöyle diyor: «Gördüğümüz, algıladığımız her şey, dağınıktır, akıp geçicidir. Doğa, daima aynıdır, ama, onun görünen görünüşü daima değişir. Bizim sanatımız, bu değişen görünüşlere bir süreklilik yüceliği vermelidir. Sanat, onlara tasavvurumuzda bir ölümsüzlük vermelidir.» (2) Nesneleri, görünüşleri değişme ırmağı içinden çekip çıkarmak, onlara süreklilik kazandırmak, nesneleri bireylilik kategorisinden kurtarmak ve onları başka bir kategori katına yükseltmek demektir. Bu başka kategori, özellik kategorisidir. «Cezánne görünüşlere süreklilik sağlıyor, yani onlarda salt ve doğrudan bireyliklerin dışına çıkan belirlemeler saptamak istiyor; ancak, bu, bireyliliğin süreklilik içinde kaybolmaması, tersine bireylilik bireyselliği içinde korunmakla, 'değişmesinin bütün öğeleri ve görünümü' ile birlikte oluyor: bireysellik, normativ estetik tarzda özellik katına kal-

---

1) Aynı eser, s. 247.
2) Aynı eser, s. 249.

dırılmış oluyor.» (1) Dikkat edilirse, burada özellik kategorisinin iki yönü de gerçekleşmiş oluyor. Bir yönüyle doğal görünüş bireysellikten kurtulup bir süreklilik, bir genellik kazanıyor, ama öbür yandan bu süreklilik ve genellik içinde o yine bireysel niteliklerini koruyor. Çünkü, böyle bir aşamada ulaşılan kategori, yeni bir kategoridir: **özellik** kategorisidir.

Mimarlık (yapı) sanatında da aynı kategorial yapıyı görüyoruz. Ancak, bir ayrıcalıkla: Mimarlık sanatı, insanın madde ve kütle ile hesaplaşmasına dayanan bir sanat olduğundan, onda genellik kategorisi daha değişik bir görünüm ortaya koyar. Nedir mimarlıktaki kategoriler? Lukacs'a göre, mimarlık sanatında öbür sanatların tersine iki tür genellik vardır. «Bu iki genellik, bir yandan düşünsel olarak egemen olunan doğa yasalarının bir sistemi, onlara boyun eğen doğa güçlerinin bir karşıtlığı, öbür yandan genelleştirilmiş toplumsal gereksinmede, genelleştirilmiş bir toplumsal istek bir yeni mimesis (taklit) aracıyla **özellik** içine sokulur.» (2) Şimdi burada söz konusu olan genellik, bir yandan doğa yasalarına dayanıyor. Çünkü, mimarlık, insanın doğa yasaları ile ağırlık, direnç gibi doğal güçlere egemen olmasını dile getirir. Öbür yandan bir yapı, bir toplumsal gereksinmeyi karşılar. Bu da bir genelliği gösterir. Ohalde, özel katına kaldırılan genellikler bu iki türden genellikler olup, bu mimarlık sanatının özelliğini oluşturur.

Yapı sanatındaki bireyliliğe gelince: Buradaki bi-

---

1) Aynı eser, s. 249.
2) Aynı eser, s. 426.

reylilik yapı sanatının içinde yer aldığı uzayı gösterir. Bu uzay, gerçek bir uzaydır ve gerçek olduğu için de bireyseldir. «Arkitektonik uzayın özelliği» diyor Lukacs, «onun gerçekliğidir. Resimde ve heykelde uzay yaratılır; bu uzayın estetik özü, mimesis (taklit) yoluyla görünüşe çıkar; onlarda uzay, mimesis yoluyla oluşturulan cisim (nesne), kendine özgü ve uygun bir çevreyi böyle bir uzay olarak yaratır. Mimarlıktaki uzay ise gerçek bir şeydir.» (1)

Yukarda betimlenen genellikler ile gerçek uzayın bireyselliği, mimarlık sanatında özellik kategorisine kaldırılır ve buradan da yapı dediğimiz mimarlık yapıtları meydana gelir.

Müziğe gelince: Müzikte de, durum biraz kendine özgüdür ve bir az değişiktir. Bu değişiklik, müziğin özünden ileri gelir. Çünkü, «müzikte salt bir içsellik kendine uygun, belirli bir biçim alır.» (2) Lukacs'a göre de müzik, salt bir iç-dünya sanatıdır. Bu bakımdan, dış dünyanın yansısı müzikte öbür sanatlara göre daha zayıf bir nitelik gösterir. «Müzikte durum, olduğu gibi, hiç bir benzetmeye başvurmadan ele alınmalıdır. Burada gerçekliğin bir mimesis'inin (taklit) görünebilir olan uzaklığı mimarlık sanatından daha göze batıcıdır. Bir kez müziğin işitmeye dayalı ton sistemi, soyut varlığı ile doğada yoktur. Bu ton sistemi, bilgisel yönden matematik-fiziksel olarak dile gelebilir; burada elde edilen bilginin anlamı ise, müzikal biçim verme ile estetik anlamında mimarlıktaki

1) Aynı eser, s. 429.
2) Aynı eser, s. 255.

zorunlu bağlılıktan çok daha gevşek olarak bağlıdır.» (1) Ama, bu müziğin bir gerçeklik, bir nesnellik ile ilgisinin olmadığı anlamına gelmez. Bütün öbür sanatlarda olduğu gibi, müzikte de **özellik** kategorisi egemen olduğuna göre, onda da sübjektivlik ve objektivlik bir aracı orta'da birleşeceklerdir. «Müzikte kategori problemi, figürativ sanatlarda olduğu gibi, tümüyle ters biçimdedir, müziğin, özel homogen aracılığında iç ve dış dünyaların dialektik'inin yansıyabilirliğinin bir sonucudur.» (2) Bu yansıma içinde müzik yapıtı varlık kazanır. «Müzik en derin insansal dünyayı harekete geçirdiği için, homogen **orta** ile uyarılan içsellik, onu tamamlıyan dışsal, belirsiz bir nesnellik ile (bu orta yönünde) birleşmeğe zorlamalıdır.» (3) Böyle bir **orta** da ise, hem bireysellik hem de genellik ortadan kalkar. Bu orta, içinde müzik yapıtının meydana geldiği özellik kategorisidir.

---

1) Aynı eser, s. 254.
2) Aynı eser, s. 254.
3) Aynı eser, s. 255.

2.Sanat yapıtının düzeni.

Sanat yapıtı, doğa gerçekliği içinde rastladığımız, taşlar, ağaçlar ve hayvanlar gibi, var olanlar arasında her hangi bir var olan değildir. Sanat varlıklarını, yani sanat yapıtlarını insan, doğa varlıklarını önünde hazır bulduğu gibi hazır olarak bulmaz. Sanat yapıtı ya da sanat varlığı, özel bir etkinlik işidir. Bu etkinliğe sanat etkinliği, sanat yaratması dendiği gibi, bu yaratma işinde bulunan kişiye de sanatçı adı verilir. Yaratma özel bir etkinliği gösterir, yaratma sıradan bir süje-obje ilişkisi değildir. Sanat yaratması, 'sanat içeriği' olarak kurgulandıktan sonra, ancak, belli bir 'sanat biçimi' içine sokulabilir.» (1) Yaratma, bilgi olayında bulduğumuz herhangi bir süje-obje il-

---

2) H. Koch, Marxismus und Ästhetik, s. 299, Berlin, 1962.

gisi türünden bir ilgi değildir. Böyle bir bilgi ilgisi, marxizm için bir yansıtma olduğuna göre, sanat yaratması, yansıtmayı aşan bir etkinliktir. «İnsan» diyordu Marx, «güzellik yasalarına göre biçim verir.» [1] Böyle bir etkinlikte insanı yöneten yeti, Birinci Bölümde üzerinde durmuş olduğumuz hayal-gücüdür. Sanatçı, hayal-gücünü kullanarak, duyusal gerçekliği değiştirerek, duyusal-somut gerçekliğin bir yansıcısı olmaktan kurtulur ve etkinliği de bir yaratma etkinliği olur.

İmdi, sanat yapıtı var olanlar arasında herhangi bir var olan değil de, hayalgücünün nesneleri değiştirmesiyle sanatçı tarafından yaratılan kendine özgü bir varlıktır. Sanat yapıtının bu kendine özgü varlığı nedir? Sanat yapıtının varlıkça nasıl bir yapısı vardır? Marxist teori açısından bu sorunları ele almak istiyoruz.

Sanat yapıtı, marxist teori için de bir **düzeni** gösterir. Bir sanat yapıtı, söz gelimi bir şiir, bir resim, bir müzik parçası, her şeyden önce bir düzen'dir. Her düzen, içine biribirinden ayrıcalı parçaları alır; düzen, bu parçaların çokluğuna, ama çoklukta birliğine dayanır (unitas in multitudine). Bundan ötürü her sanat yapıtında 'çokluğa dayalı bir birlik' söz konusudur. Bu anlayış, marxist sanat felsefesi için de geçerlidir. Marxist sanat felsefesi için de: «Sanat yapıtı için sanatçının gelişigüzel rastlantıları sıralaması yeterli değildir. Sanatçının bu rastlantılara verdiği **düzen**, **belli** karakter ve **belli** durumlardan gelişen iç-tu-

[1]) Marx/Engels Werke, s. 562.

tarlılık ve mantık, bütün bunlar bir yapıtın tüm sanatsal yapısında dile gelir. Bu iç-mantık daha sonra yaşanabilsin diye (gelişi güzel gerçeklikten alınmış değil de) sanatsal öyküde bütün bunlar canlı kılınır; sanat yapıtının bütün parçalarında figürlere ve durumlara karakter verme araçlarında objektiv olarak verilen şey yalnızca realitede hemen hemen doğrudan görünüşe çıkmıyan zorunluluk ve rastlantı ilgilerinin gerçek dialektik'idir. Onları, bireysel bir alınyazısında, biricik bir durumda somut olarak görünür kılmak, doğrudan doğruya gerçekliğin salt algısal kavranması için gizli olan ilgilileri kavranabilir kılmak, bütün bunlar, sanatsal hayalgücünün işidir.» (1) Marxizm için de, anlaşıldığı gibi, sanat yapıtı bir düzendir, doğrudan gerçekliğin kopyası olan olayların değil de, hayalgücünün gerçeklikten devşirdiği elemanları işlemesi, onlara yeni bir biçim vermesiyle karakteristik bir içerik niteliği verdiği bir düzendir. Bu düzeni düzen kılan ilke de, yukardaki sözlerinden Koch'un anladığımız gibi, 'olayların örgüsündeki iç-tutarlılık' ve 'iç-mantık'tır. Buna göre, sanat yapıtı, gelişi güzel, rastlantılara dayalı olaylara değil, özel olarak seçilmiş ve mantıksal bir biçime sokulmuş olaylara dayanır. Bundan ötürü, sanat yapıtını kavramak, görünüşten derinliğe, ön-plândan arka-plâna gitmek anlamına gelir. «Bireysel, özel ve belirli toplumsal olayların birliği estetik-olan bir belirleme ayrımını oluşturuyorsa, o zaman, olayların yüzeyinde kalır, onları empirik olarak görür ve algılarsak, bu karşıtların birliğinin bil-

1) H. Koch, aynı eser, s. 304.

gisini kavrama olanağımız kalmaz.» (1) Böyle bir karşıtlar birliğinin bilgisi nasıl elde edilebilir? Böyle bir bilgi karşıtların kendine inmekle elde edilebilir. «Bundan ötürü toplumsal bilincin bütün ideolojik biçimlerinin genel ödevi, yüzeysel aracılığa başvurmadan görünen bireysel ve toplumsal 'bireysel-halin' ve 'genel-anlam'ın karşıtlarını bilince yükseltmektir. Sanatça yansıtmanın (taklidin) özel görevi, bireysel ve toplumsal, tekil ve genel, rastlantı ve zorunlu, öz ve görünüş, v.s. gibi karşıtlarını, öyle **doğrudan doğruya** bir birlik içinde göstermek ki, sanki onlar realite de böyle imişler gibi. Bu birliği duyusal-somut biçimde tinsel olarak tekrarlamak için hayalgücüne gereksinme vardır.» (2)

Sanat yapıtı, sanatçının hayalgücünün aracılığı ile ulaşılmış bir yapıyı, karşıtların uzlaşmasından doğan bir bütün'ü, bir birliği gösterir. Böyle bir karşıtlar denkleşmesi, biliyoruz ki, daha Herakleitos'tan beri **uyum** (harmoni) olarak adlandırılır. Buna göre, her sanat yapıtında bir uyum, bir harmoni dile gelir. Ama, sanat yapıtının harmonisi, daha önce Lukacs'da gördüğümüz gibi, yalnız yüzeysel bir karşıtlar dengesi değildir. «Şimdiye kadar söylenenlere göre, bir sanat yapıtının harmonisi, (bu, çokluğun salt biçimsel bir denkleşmesi olarak kavranamaz) objektiv, nesnel olarak temellenmiştir. Sanat, onu yaşamın içinden alır, harmoni, seçilen obje'lere canlılık veren ve onların örgüsünü oluşturan insansal, toplumsal belli ilgiler çokluğunda nitelikçe ayrı-

1) Aynı eser, s. 300.
2) Aynı eser, s. 301.

calı, hatta karşıt yanların birliğinin sanatça elde edilmiş bir nüshasıdır.» (1) Ancak, bu anlamda sanat yapıtı, biçimsel açıdan bir harmoniyi değil, tersine insansal toplumsal temeli olan içeriksel bir olaylar uyumunu gösterir. Yukarda da işaret edildiği gibi, bu harmoni olayların mantıksal-objektiv bir örgüsüne dayanır.

Büyük sanat yapıtları, sağlam içeriksel mantığa ve tutarlılığa, bu anlamda sağlam bir mantığa dayalı yapıtlardır. Bu gibi yapıtlar, günlük, yüzeysel olayların daima arkasındaki büyük gerçekliğe dayanır, daima gündelik olanı aşar. Büyük sanat yapıtlarının zamana karşı direnmelerinin ve zamanca aşkın olmalarının nedeni de yine burada bulunur. «Sanat yapıtı, şimdiyi aştığı, zamanı aştığı ölçüde, çağını temsil etme değeri kazanır. Çağına uyan Ben Jonson değil de, tersine Shakespeare çağının temsilcisidir. Sanat ve gerçeklik arasındaki ilgi, çağını temsil etmede sivrileşir; bu temsil etmenin, Marx ve Lenin de bir çağını aşma kategorisi olduğunu pekâlâ biliyorlardı.» (2)

Şimdi şu sorulabilir: Sanat yapıtı, bireysel ve tekil bir varlığı gösterir. Ama, nasıl olur da bir belli çağı temsil etiği gibi içinde yaratılmış olduğu zamanla koşutlanmaz da, o zamanın dışına çıkabilir? Bunun nedenini, sanat yapıtının özünde aramak gerekir. Sanat yapıtı, bireysel ve tekil bir varlıktır, ama, onun bu bireysellik ve tekilliğinde bir genellik ve bir tümellik dile gelir. Sanat yapıtı, genelliği yansıtan bir

---

1) Aynı eser, s. 276.

2) H. D. Sander, Marxistische Ideologie, s. 174.

tekilliktir. Lenin'e göre, bu, tekil olma ile genel-olma arasındaki özsel ilgiden ileri gelir. «Her bireysel olan geneldir. Her genel olan da bireysel olanın bir parçası, bir yanı ya da özüdür. Bütün genel-olan bütün tek tek şeyleri salt yaklaşık olarak kuşatır. Bütün tekil olan genel olanın içine tüm olarak da girmez.» (1) Ama, bunlar arasında, özel ile genel arasında bir özsel ilgi vardır. Sanat yapıtının bireyselliği ve tekilliği, bu ilgi içinde düşünülmelidir. Sanat yapıtı, bireysel-tekil bir varlıktır ama, o insansal-toplumsal öze, bu özün genelliğine ve tümelliğine ışık tutar. Bundan ötürü, bir küçük şiirde, bir öyküde, bir küçük müzik parçasında ya da bir küçük resimde insana, topluma ve dünyaya ait bir öz dile gelir: İnsan böyledir, toplum böyledir ve dünya böyledir gibi, bir genel nitelik somutlaşır.

Sanat yapıtı, demek oluyor ki, genelliği ve tümelliği yansıtan bir bireysel varlıktır. Bu varlık, içine aldığı karşıtların birliğine ve harmonisine dayanır. Şimdi bu harmonik yapıya bir az daha yakından bakacak olursak, onda bu yapıyı oluşturan iki temel öğenin bulunduğunu görürüz. Sanat yapıtı bir yanıyla bir **biçimdir,** öbür yanıyla da bir **içerik** ve bir **özdür.** Harmoni, temelde bir biçim ve bir öz sorununu içine alır. Bu, bütün sanat felsefeleri için böyledir. Aynı şekilde marxist sanat felsefesi için de bu böyledir. Ama, burada marxist sanat teorisi ile öbür sanat teorileri arasında önemli bir ayrıcalık kendini gösterir. Çoğu

---

2) Lenin, Aus dem phil. Nachlass, s. 89. Bak: H. Koch, aynı eser, s. 289.

sanat felsefeleri tinsel olanı, biçimi asıl sanatsal olan yan diye nitelendirirler. Buna karşılık, özü, içeriği, sanat etkinliğinin bir objektiv-nesnel malzemesi olarak düşünürler. Marxist sanat teorisine gelince, onun bütün bu anlayışları tersine çevirdiğini görüyoruz. Marxist teoriye göre, önemli olan biçim değil, özdür. Çünkü, öz, insansal-toplumsal olandır. Marxist teoride özün önemli bir değer taşımasının nedeni, onun bu insansal-toplumsal niteliğinden ileri gelir. Ama, yine de biçim, sanatı sanat yapan bir niteliktir. «Bununla birlikte, bütün dikatimizi öz üzerinde toplayıp biçime ikinci derecede bir yer vermemiz de aptallık olur. Sanat, biçim vermektir, bir yapıta ancak biçim sanat niteliği kazandırabilir. Rastgele, gelişigüzel, gereksiz bir şey değildir biçim. Biçimin yasalar ve kuralları insanın madde üzerindeki üstünlüğünü gösterir; bunların yardımıyla yaşantı ve elde edilen her türlü başarı bozulmıyacak bir biçimde korunur. Bu yasalar, sanat için de, hayat için de gereklidir.» (1) Estetik yönden marxist teori de biçime, sanatı meydana getiren temel bir nitelik olarak ağırlık verir. Ancak, ne var ki, marxist teori sanat yapıtına yalnız estetik yönden değil, ideolojik yönden de yaklaşmak ister. Böyle bir yaklaşım içinde, artık biçim ve özün değerleri yer değiştirmiş olur. Şöyle ki, biçim, belli bir deyiş, çok çabuk kalıplaşabilir; buna karşılık öz, içerik, insan ve toplum sürekli değiştiğine göre, sürekli bir değişiklik ve dinamizm gösterir. Buradan şöyle bir sonuç çıkarılabilir: biçim tutucudur, öz

1) Fischer, aynı eser, s. 215.

ise süreklidir. «Biçim belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya çıkışıdır. Özün ayrılmaz özellikleri devinim ve değişimidir. Öyleyse, yaptığımız bir yalınlaştırma olsa bile, biçimi tutucu, özü ise devrimci olarak tanımlıyabiliriz.» (1) Bilindiği gibi, sürekli devrim, marxizmin temel ilkesi olduğuna göre, eylem ve değişmeyi gösteren her hareketin marxizmin yanında olacağına göre, burada da marxist teori bu devrimi gösteren özü tutacak ve onun yanında olacaktır. «Sanat biçimleri bir kez yerleşip denendiler, kuşaktan kuşağa aktarılarak sözün tam anlamıyla 'kutsallaştırıldılar' mı, son derece tutucu bir nitelik kazanırlar. Başlangıçtaki büyüsel anlam, büyük ölçüde unutulsa bile, insanlar eski biçimlere karşı korkuyla karışık bir saygı duyarlar; bir zamanlar belli bir büyücü ve toplumsal anlamı olan söz, dans ve resim biçimleri ileri ve gelişmiş toplumların sanatında yaşar, büyüsel-toplumsal yasa yavaş yavaş estetik bir yasaya dönüşür. Eski biçimleri bir yandan yıkarak bir yandan değiştirerek yeni biçimler yaratmak için her zaman yeni bir toplumsal özün olması gerekir.» (2)

Şimdi, Fischer'in bu sözleri üzerinde iki noktadan durmak istiyoruz. Birincisi: Marxist teori ve Fischer, biçim dediği zaman, bireysel bir sanat yapıtının biçimini değil de, onun deyişini değil de, bir çağın, bir sanat okulunun genel üslûbunu anlıyor. Grek, Roma, Gotik, Renaissance ve Barok, neo-klasik, impressionizm ve soyut gibi üslûpları anlıyor. Bunlar, gerçek-

1) Aynı eser, s. 175.
2) Aynı eser, s. 233.

ten de güç kabul edilmiş, ama bir kere de kabıl edildikten, insan onlara alıştıktan sonra, insan onları bir kere benimsedikten sonra, insan onlardan çok güç vazgeçebilmiştir. Bütün değişmelere karşın, onları yaşatmağa çalışmıştır. Öz, içerik ise, insan ve toplum ile birlikte sürekli olarak değişir. Buna göre: Bir yanda değişmeye karşı direnen bir biçim, bir üslûp var, öbür yanda da değişen, devinim içindeki öz, içerik var. Bu, genel marxist teorideki dialektiğin sanat alanına aktarılmasından başka bir şey değildir. İşte, bu dialektik, Fischer'in sözlerinde bulduğumuz ikinci karakteristik noktaya götürür bizi. Tarihin gelişimi, marxizm'e göre, üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkiden oluşur. Maddesel-ekonomik temeli oluşturan üretim güçleri sürekli olarak değişir (thesis). Buna karşılık, üretim araçlarının mülkiyeti ideolojik üst-yapı bu değişmeye karşı direnir (antithesis). Üst yapıyı devrim ile değiştirerek maddesel alt yapıya uygun bir ideolojik üst yapı kurulur (synthesis).

Sanat alanında da aynı dialektik'i bulmak istiyor marxist teori. Bir yanda sürekli olarak değişen, insansal-toplumsal olaylardan oluşan bir öz-içerik varlığı var: sanatın alt-yapısı (thesis). Bir de bütün bu değişmelere karşı direnen genel bir biçim ve üslûp var (antithesis). Bu çelişkiden ise, ancak, öze uygun bir biçim yaratmakla kurtulur sanat (synthesis). Bütün sanat tarihinin gidişi de, marxist anlayışa göre, dialektik bir gidiş olacaktır. Nitekim, bunu Fischer şöyle belirtmek istiyor: «Aslına bakılırsa, biçimin tutucu yönsemesi ile özün devrimci yönsemesi arasında-

ki dialektik çelişme, insan toplumu için de söz konusuydu, üretim ilişkileriyle üretim güçleri arasında bir uyuşma olduğu zamanlarda yeni ve oldukça sağlam bir denge de kurulmuş oluyordu.» (1)

Sanat alanında, bu alt yapının, dialektik'in thesis'inin ne olduğunu sorduğumuzda, bunun insansal-toplumsal olaylardan oluşan bir dinamik yapı olduğunu görüyoruz. Ama, bu dinamik yapı, her şeyden önce toplumsal-sınıfsal bir nitelik taşır. Bu bakımdan, üslûp ve biçim değişmelerinin temelinde yatan etken, toplumsal etkendir. Bu toplumsal etken olmadan, sanat yapıtının varlığını kavramağa olanak yoktur. Çünkü, sanat yapıtının düzenini sağlıyan ana etken, bu dinamik toplumsal etkendir.

1) Aynı eser, s. 214.

3. Sanat yapıtının toplumsal-sınıfsal niteliği

Her sanat yapıtının varlığında, tüm bir toplum, bütün toplumsal ilişkileriyle yansır. Bunun için: «Bir çağın sanatını uydurma değil de, gerçek bir çerçeve içinde görebilmek için, her şeyden önce, o çağın toplumsal koşullarını, akımlarını ve çelişmelerini, sınıf ilişkilerini ve çatışmalarını, bunların sonucu olan dinsel, düşünsel ve siyasal düşünceleri incelememiz gerekir.»([1]) Marxist teoriye göre, sanata ister istemez toplumsal açıdan bakmak gereğindeyiz. Çünkü, sanatın gidişi, bir genel dialektik'in özel bir yansıması olduğuna göre, sanatı, genel tarihsel-toplumsal gelişmenin dışında düşünmemiz olanak dışıdır. «Yalnız sanata toplumbilimi uygulamazsak —sanatta, biçim ve öz değişmelerinin toplumsal nedenlerini araştırmıyorsak— ger-

[1]) E. Fischer, aynı eser, s. 214.

çeklikten çok uzak bir soyutlamanın ve 'estetizm'in düş ülkesinde buluruz kendimizi. Bir üslûp çözümlemesi, sanatta üslûbu belirleyen etkenin öz, yani eninde sonunda toplumsal öğe olduğunu görmedikçe, nekadar keskin olursa olsun, en ince sorunları ve ayrıntıları anlamakta nekadar ustalık gösterirse göstersin yanılmağa yargılıdır.» (1) Bu toplumsal alt-yapı, elbette son derece karmaşıktır. Ama, bütün bu karmaşıklık içinde sanat yapıtının alt-yapısında belirgin bir karakter çizgisi de vardır; sanat yapıtının içinde yaratıldığı **sosyal sınıf.** Bütün tarihsel-toplumsal gelişme, sınıflar arasında meydana gelen çatışmaların ürünüdür marxizm için. «Şimdiye kadar bütün toplum tarihi bir sınıf kavgaları tarihi» (2) olduğuna ve sanat etkinliği de bir toplumsal etkinlik olduğuna göre, bu etkinliğin de sınıf çatışmaları içinde yerini alması gerekir. Başka türlü söylersek, sanat fenomeninde, toplumda egemen olan sınıfın düşüncelerini, yönsemelerini buluruz. «Egemen sınıfın düşünceleri her dönemde egemen düşüncelerdir, toplumun egemen maddesel gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen tinsel güçtür de. Maddesel üretim için araçlara sahip olan sınıf, bununla tinsel üretim araçlarına sahip olur. Egemen düşünceler, egemen maddesel ilişkilerin ideal ifadesinden başka bir şey değildir.» (3) Sa-

1) Aynı eser, s. 214.
2) Marx/Engels, Werke, XIII, 9. Bak: H. D. Sander, Marxistische Ideologie, s. 143.
3) Marx/Engels, Werke, Bd. 1, s. 386. Bak: H. Koch, aynı eser, s. 122.

nat da bir tinsel ürün olduğuna göre, onda da egemen sınıfın düşüncelerini buluruz.

Marx-Engels'in bu köktenci anlayışına karşı, günümüz marxist sanat teoricisi daha ılımlı bir tavır alır. Söz gelimi, Fischer bunlardan biridir. «Her sanat yapıtında, üslûp özelliğinde bir sınıfın ya da toplumsal durumun dolaysız ve kesin bir açıklanışını aramaktan sakınmalıyız. Bir yazarın, sanatçının ya da bestecinin yaptığını yalnız o yapıtın 'ilerici' ya da 'gerici' oluşuna göre yargılamamağa bakmalıyız (çünkü Lenin'in de Tolstoy çözümlemelerinde belirttiği gibi, bu iki özellik iç içe olabilir, üstelik her yargılamada nitelik sorununu göz önünde tutmalıyız.» (1) Fischer bu önerisiyle, yukardaki sert sınıfsal belirlemeye açık olarak karşı çıkıyor.

Yine çağdaş marxist estetik'e göre, sanat yapıtında sınıfsal ilginin dışında daha insansal-toplumsal nitelikler de bulunur. İnsansal- toplumsal derken, yalnız sosyal sınıflara dayalı düşünceler ve yönsemeler değil, sınıfsal olanın dışında kalan, onu aşan değer ve nitelikler de anlaşılmalıdır. Söz gelimi, bunu Fischer yine şöyle belirlemek istiyor: «Değişik sınıflar, değişik toplum düzenleri kendi özelliklerini yaratırken, evrensel insan özelliklerinin oluşumuna da yardım etmişlerdir. Özgürlük kavramı, belli bir sınıfın ya da toplum düzeninin özellikleri, amaçları ile koşullanmış da olsa, aynı zamanda evrensel kapsamlı bir düşünce olma eğilimindedir. İşte, bunun gibi sanat da zamanla koşullanmış bile olsa, insanlığın değişmiyen

1) E. Fischer, aynı eser, s. 314.

özelliklerini sürekli olarak yaşatır. Köleliğe dayanan bir toplumun yalın koşullarını yansıttıkları sürece, Homeros, Aiskhilos, Sophokles zamanla sınırlı, eskimiş yazarlardır. Ama, o toplumda, insanın yüceliğini gördükleri, çatışma ve tutkularına bir sanat biçimi verdikleri, sınırsız yeteneklerine dikkatimizi çektikleri ölçüde de bu gün yaşıyormuşçasına yenidir.» (1)

Görüldüğü gibi, günümüz marxist sanat teoricisi, sanatın tpolumsallığını artık yalın bir sınıf açısından görmek istemiyor. Böyle bir şey, bir yandan büyük ve karmaşık bir yapı olan toplumu, öbür yandan da bir sınıf sınırlaması içinde düşünülemiyecek kadar zengin bir psiko-sosyal yaşamı olan insanı sınırlamak olurdu. Bu yönden, günümüz marxist düşünürü sanatçıyı daha özgür olarak düşünüyor. Ama, ne var ki, bu özgürlüğün sınırları toplumun ondan yapmasını isteyeceği üretimle de sınırlanamaz ve sınırlanmamalı da. «Fakat, genellikle, uyumlu bir toplumun ve ilerlemeyi engellemeyen bir sınıfın sanatçısı, kendisine bir takım konuların önerilmesini yaratma özgürlüğünün kısıtlanması saymaz... Verilen konuyu kendine özgü bir anlayış ile sanatçı hem kişiliğini açıklar hem de toplumdaki yeni gelişmeleri çizmiş olurdu. Sanatçının yaşadığı çağın başlıca özelliklerini belirtmekte ve yeni gerçekleri açıklamaktaki başarısı kendi yaratıcılık değerinin bir ölçüsüydü.» (2) Ancak, sanata bulunulan bu önerilerin niteliği ve niceliği sanatçının yaratma özgürlüğünü kısıtlıyabilir de kısıtlamıyabilir

---

1) Aynı eser, s. 16.
2) Aynı eser, s. 64.

de. Örneğin, sosyalist toplumların sanat birikimlerine baktığımızda, bu önerilerin gitikçe azaldığını ve sanatın daha özgür olma yolunda ilerlediğini görmekteyiz. Ama, sanat bu yönde ilerlerken, insansal-toplumsal niteliğini de yitirmiyor. Sanatın özü, insansal-toplumsallık olduğuna göre, sanatın bu niteliklerden yoksun olması sanat-olma niteliğini yitirmesi anlamına gelir.

4. Sanat yapıtı ve estetik beğeni

Sanat yapıtının, hem biçimsel hem de içeriksel yönden kendine özgü bir varlığının olduğunu, biçimsel niteliklerin 'çoklukta-birlik' ilkesine, içeriksel niteliklerin de insansal-toplumsal bir özde toplandığını saptamış bulunuyoruz. Böyle bir varlık, kendine özgünlüğü içinde, bir belli süje için bir var-olan olur, belli bir süje için o bir sanat yapıtı olur. Söz gelimi, bir şiir, bir resim, bir müzik parçası, onu böyle bir varlık, bir sanat yapıtı olarak kavrıyan bir süje için ancak böyle bir var-olan olabilir. Ama, estetik süje, herhangi bir bilgi süje'si değildir. Böyle olsaydı, o zaman her bilinç sahibi bireyin şiirden, müzikten, heykelden aynı derecede anlaması ve onlardan haz duyması beklenirdi. Oysa, realitede, sanat yapıtlarından her süje dediğimiz varlığın, her bireyin aynı derece-

de haz duymadığını görüyoruz. Bunun nedeni nedir? Bunun nedeni, estetik süje dediğimiz sanat yapıtlarından haz duyan süje'nin algı sahibi, bilinç sahibi herhangi bir süje'den, bir bilgi süje'sinden ayrıcalı olmasında bulunur. Sanat yapıtlarından haz duyan böyle bir süje, böyle bir insan, **beğeni** sahibi bir insan olarak nitelenir. Sanat yapıtının amacı, böyle beğeni sahibi bir insan için bir **obje** olmaktır. Sanat yapıtı ile kurulmak istenen estetik ilgi, ancak, böyle bir beğeni ilgisi ile olanak kazanır.

Beğeni dediğimiz şey genellikle nedir? Beğeni, genel anlamında Kant'tan beri, 'sanat yapıtından haz duyma ve onu güzel olarak ya da çirkin olarak değerlendirme' yetisi olarak anlaşılır. Buna göre, beğeni, 'estetik yargı verme yetisidir'. Sanatçı nasıl **deha**'sı ile yaratıyorsa, onun yarattığı bu yapıt ile estetik ilgi kuran, bu yapıtı estetik olarak yargılıyan insan da **beğeni**ye sahip olur. Bu anlamda beğeni, estetik bir objeyi estetik olarak değerlendirme yetisi diye anlaşılır. Deha ve beğeni, birbirine karşıt, biri yaratma yetisi olarak sanatçıda, öbürü sanat yapıtından haz duyma ve onu değerlendirme yetisi olarak sanat yapıtı ile estetik ilgi kuran bir insanda bulunan bir yeti olarak görülüyorsa da, aslında bunlar arasında bir içten ilginin de bulunması gerekir. Çünkü beğenisiz dehanın yarattığı sanat yapıtlarının estetik yetkinliğe sahip olamıyacağı nekadar açıksa, her sanat yapıtı ile her estetik ilgide onu yeniden tekrarlıyan bir beğeni de deha gücünden yoksun ise, böyle bir tekrarlamanın olanak-dışı kalacağı da aynı derecede açık olacaktır. Bunun için vaktiyle Marx: «Sanattan haz

duymak istiyorsan, sanatçı gibi eğitilmiş bir insan olmalısın» [1] demişti. Marx bunu söylerken haklıydı, çünkü, sanat yapıtı ile ilgi kurmak, ondan haz duymak ve onu 'güzel olarak değerlendirmek' yalın bir olay değildir. Yine bu anlamda bir başka marxist estetikçiye, H. Koch'a göre de: «Estetik olarak haz duymak, yalnız bir şeyi kavramak, hatta sanat ile tüketim içinde bulunmak değildir. Bu, bir şey üzerinde sonradan düşünmek, onu herşeyden önce sonradan yaşamak, bir şeyi daha fazla tasarlamak ve tasarı gücünü genişletmek ve sözün tam anlamında onun hakkında bir tasavvur meydana getirmektir. Sanat yapıtıyla ilgi kuranın hayalgücü etkinlik içine konmuyorsa, onun duyacağı estetik haz gerçek bir estetik haz olmayacaktır.» [2]

Görüldüğü gibi, sanat yapıtından haz duymak, estetik beğeniye sahip olmak, klâsik estetikler gibi, marxist estetik için de temel bir estetik sorundur. Çünkü, estetik beğeniye sahip birey ile onun ilgi kurduğu obje, sanat yapıtı arasında, sanatçının bu yapıtı yaratırken ortaya koyduğu sürecin bir benzeri, onun yeniden meydana getirilmesi süreci tekrarlanır.» Gerçek ve tam bir yaratma olayının estetik olarak tekrarında sanatta haz duymanın rolü açık olarak şöyle belirir: Süje'ye haz hazırlıyan bir sanat yapıtı, o süje tarafından 'devam ettirilir', 'tamamlanır' ve 'ilerletilir'.» [3]. Bu yaratmanının tam olarak tekrarı da, yi-

---

1) Marx/Engels, Werke, 1. leil, s. 567. Bak: H. D. Sander, aynı eser, s. 152.

2) H. Koch, aynı eser, s. 279.

3) Aynı eser, s. 278.

ne yaratmanın oluşuna uygun bir süreç içinde oluşur. «Sanat ile ilgi kuran insan da, bir takım zengin ilgiler çokluğu ile bir estetik tekrarlama ilgisi içine girer. Durumuna, kişiliğine, yaşam bilgisine, sanat deneyine, kültürüne, hatta zaman zaman ruh haline göre, o, somut olarak sanatçı tarafından yönetilen bir takım ilgiler ve yönlerin sanatça tekrarına yapıcı olarak katılır.» (1) Buradan anlaşıldığı gibi, estetik beğeninin, yani sanat yapıtından haz duyma ve onu değerlendirme olayının, yalın, kendiliğinden meydana geliveren bir olay olmayıp, bir takım koşullar altında meydana gelen bir olay olduğu açık olarak görünüyor. Bu koşullar, psikolojik, karakterolojik, sosyal, kültürel niteliktedir. Marxizm de, bu sosyal, kültürel ve psikolojik koşulları, yukarda dile geldiği gibi kabul eder. Bir insan, bu güzel bir müzik derken, beğeni yargısını somutlaştırır. Ama, bunun arka plânında bir çok sosyo-kültürel ve psikolojik koşulları da yerine getirir. Bu anlayışı ile çağdaş marxist estetik teori, beğeni sorununda tamamen pozitivist, bilimsel bir tavır alır.

Şimdi insan bireylerinin içinde yaşadıkları toplumsal koşullar değişik, aldıkları eğitim ayrıcalı ve psikolojik yetileri de ayrıcalı olduğuna göre, bu durumda insan denen bireylerin beğeni yargılarında bir aynılık bekliyebilir miyiz? Böyle bir durumda, beğenilerin ayrıcalığı onların aynılığına göre daha çok bir gerçeklik kazanmış olmaz mı? Birbirinden ayrı toplumsal çevrelerde yetişmiş, ayrıcalı eğitim görmüş

1) Aynı eser, s. 278.

ve sanat yapıtları ile ilgileri değişik olmuş ve psikolojik yapıları değişik olan iki insan beğeni yargılarında, 'bu güzel'dir derken, böyle bir estetik yargı verirken bu yargılar arasında bir uzlaşım düşünebilir miyiz? Elbette, bu iki insanın beğeni yargıları birbirinden ayrıcalı olacaktır. Bu, marxist estetik için de böyledir. «Bu noktadan bakınca, marxizm - leninizm estetik beğenide olağanüstü ayrıcalık ve değişiklik olduğunu açıklar — hem bireysel yönden hem tarihsel dönemleri yönünden, hem yersel ve ulusal topluluklar yönünden hem de sınıf ayrılığına dayalı sosyal sınırlar yönünden.» (1) Bütün bu beğeni ölçütleri açısından, beğeninin büyük ayrılıklar gösterdiği, Koch'un da yukarda işaret ettiği gibi gerçektir. Koch'un yukardaki sözlerinde ilginç olan yan, onun beğeni ölçütlerini yalnız sınıfsal-toplumsal alanda değil, bireysel-kişisel alanda da bulmasıdır. Yine bir başka yerde Koch aynen şöyle diyor: «Bir objenin benim hoşuma gidip gitmemesi, bana haz verip vermemesi, yalnız obje'ye değil, aynı zamanda benim bireyselliğime de bağlıdır. Benim o obje'yi 'insansal' olarak tanımam ve ondan haz duymam, benim yaşam durumuma da bağlıdır.» (2) Bunun nedeni, marxist estetik'in bütün estetik fenomeni bir bireyin yaşadığı gerçeğini görmüş olmasıdır. Ama, bireyselliğe dayalı olma da hiç bir zaman biricik bir ölçüt olarak düşünülemez. «Bir insanın estetik haz duyarlığı, yalnız onun bireyinde olup biten bir çok etkene de bağlı değil-

---

1) H. Koch, aynı eser, s. 156.
2) Aynı eser, s. 156.

dir. Eğitim, yaşam denemesi, bilgi ve olgunluk gibi toplumsal olarak belirlenebilen etkenlere de bağlıdır. Ama, yalnızca, mizaca, bireysel karaktere, kişisel ruh hallerine ve eğilimlere, duygulara, yaşantılara değil. Onlar da rol oynarlar. Onlar da vardırlar ve onlar da tatmin edilmek isterler.» (1) Buna göre, estetik beğeni, çağdaş estetik için de yalnız bir bireysel-psikolojik fenomen değil, aynı zamanda sosyo-kültürel bir fenomendir. (2) Marxist estetik'in de estetik beğeni konusunda tamamen çağdaş estetik gibi düşündüğünü ve fenomenlere uygun bir tavır aldığını görüyoruz. Bu gün artık biliyoruz ki, estetik beğeni salt bireysel bir fenomen olmadığı gibi, salt birey-üstü, toplumsal bir fenomen de değildir. Beğeni, bireysel ve toplumsal niteliklerden oluşan bir örgüye sahiptir. Marx'ın şu sözlerinde bu gerçek olanca açıklığı ile dile geliyor: «Aç bir insan için yenecek şeyin insansal-biçimi değil, onun soyut varlığı vardır. Acılı, muhtaç bir insan için, en güzel tiyatrodan haz duyma duygusu yoktur; madenci madende yalnız ticari değeri görür, ama madenin güzelliğini ve asıl doğasını değil, onda bunu kavrıyacak bir duyum yoktur.» (3) Böyle bir duyu, ancak bir estetik eğitim ve bir estetik kültürle meydana getirilebilir.

Marxist estetik için, klâsik estetik'in temel sorunlarından olan 'beğeni doğuştan mıdır? değil mi-

---

1) Aynı eser, s. 157.
2) Bak: İsmail Tunalı, Estetik Beğeni Problemi, Felsefe Arkivi.
3) Marx/Engels, Werke, Kleine Ök. Schrigt. s. 133. Bak: H. Koch, aynı eser.

dir?' gibi bir sorun söz konusu değildir. Ama, onda önemli olan, insanın daha en çocukluktan beri bir beğeniye sahip olması ve bu beğeninin de toplumsal-kültürel bir gelişmeye uyarak gelişmesidir. Asıl önemli olan, her insanın bir beğenisinin olması, beğenisiz hiç bir insanın olmamasıdır. «İnsan beğenisi **tabula rasa** (boş bir plak) değildir. Sanatla ilgili yargıları, çoğu zaman, önceden verilmiş yargılardır. Halk arasında yapılacak oylamada Viyana opereti Mozart'tan her zaman çok oy toplıyacaktır.» (1) Böyle bir gerçek, kapitalist-burjuva toplumları için karakteristik bir fenomendir. Marxizm'e göre, bütün kapitalist toplumlarda aydın-halk ikilemi bulunur. Bu iki varlık, birbiriyle uyuşamıyacak biçimde birbirlerine ters düşerler. Böyle bir ikilem, ancak sosyalist ülkelerde bir kültür devrimi ile ortadan kaldırılabilir. Buna göre, bir beğeni birliğine, ancak sosyalist toplumlarda ulaşılabilir.

Gerçi 'beğeni' başlangıçta orada da bir sorun idi. «Siyasal başarıya kavuşan işçiler de, çoğu zaman başlangıçta küçük burjuva sınıfının beğenisini benimser. Bunun sonucu olarak da, önceleri ileri aydınlarla işçi sınıfının çoğunluğunun sanat anlayışları arasında bir uzlaşmazlık belirir. Kimi zaman, toplum açısından ilerici bir şey ile sanatta yeni olan bir şey arasında öyle anlamsızca bir uzaklık vardır ki, 'modern' sözü yetkili kimselerin ağzında bir aşağılama niteliği kazanır.» (2) Nitekim, bunu Sovyet devriminde de, hat-

---

1) E. Fischer, aynı eser, s. 298.
2) Aynı eser, s. 298.

ta Lenin'in ağzından duymak bile olanak içidir. Lenin Anıları kitabında C. Zetkin Lenin'in bir gün şöyle dediğini aktarıyor: «Ben, kendimi 'barbar' olarak gösterme cesaretine sahibim. Expressionizm'in, fütürizmin, kübizmin ve öbür 'izm'lerin yapıtlarını sanat dehasının en yüksek dışlaşmaları olarak değerlendiremiyorum. Onları anlamıyorum ve onlardan haz duymuyorum.» (1) Lenin'in kastettiği bu sanatçılar arasında Kandinsky'nin, Chagall'ın ve Malewitsch'in bulunduğunu burada yalnız işaret etmekle yetinelim.

Ama, bu toplumcu-ilerici düşünce ile modern-olma, çağdaş-olma arasındaki çelişme nasıl ve ne zaman ortadan kalkar? Bunu, ancak daha sonraki kuşaklar ortadan kaldırabilir. «Genç kuşak bu garip çelişmeyi yavaş yavaş ortadan kaldırır; yalnız ilerici olmıya değil, gerçekten modern olmayı da ister; modern yani çağına uygun bir yaşama biçimi arar ve her türlü yeniliği izler.» (2) Bu yeni kuşak, modernizmi reddeden işçilerin çocukları olacaktır. «İşçi sınıfının iyi eğitim görmüş çocukları, düşünce serüveninin, sanatçı atılganlığının tadına varmağa başlamışlardır. Moor'un, Leger'in, Picasso'nun adını duyunca irkilen, Rimbau'yu, Kaets'i, Rilke'yi, 'anlaşılmaz' bulan ya da oniki sesli müziği şeytan uydurması sayan babalarının bu yargılarını gülümsemeyle karşılamaktadırlar.» (3)

---

1) C. Zetkin, Erinnerungen an Lenin, Berlin 1961. Bak: H. D. Sander, Marxistische Ideologie, s. 87.
2) E. Fischer, aynı eser, s. 305.
3) Aynı eser, s. 305.

İmdi, toplumcu ülkelerde önemli bir estetik eğitim sorunu doğuyor: Sanattan anlıyan, 'gülümseyen' kuşakların yetiştirilmesi. Öbür yandan da, sanatçıda toplumsal bir bilinç yaratmak. Marxist estetik, ancak bu iki görevin yerine getirilmesiyle toplumda sanatın değerini bulacağına inanır. «Kazanç düşkünü kapitalistlerin 'sanat pazarına' artık üretilmiş mal süremediği toplumcu düzenin iki yanlı büyük bir ödevi vardır: halkı sanattan tat almıya yöneltmek, yani halkın sanat anlayışını geliştirmek; bir de sanatçının toplumsal sorumluluğu üzerinde durmak. Bu sorumluluk sanatçının egemen olan beğeniye uyması, yani şunun ya da bunun buyruğuna göre yazması, çizmesi, bestelemesi gerektiği anlamına gelmez; bu, bir boşlukta değil de, toplumun kendisinden istediği bir takım şeyleri gerçekleştirmek için çalışması anlamına gelir.» (1)

Halkın beğenisinin yetkinleşmesi ve sanatçının toplumsal sorumluluğunun artmasıyle birlikte, burjuva toplumlarında görülen beğeni ikilemi giderek ortadan kalkar ve toplumun sahip olduğu **ortak-beğeni**de, aynı zamanda sanatçının özgürlüğü ile toplumun istekleri tam bir bireşime, bir uyuma ulaşmış olur. Ama, kuşkusuz, böyle bir bireşim bir anda meydana gelemez, çeşitli yanılma-deneme süreçleri içinden geçerek oluşabilir. «Her büyük devrim, patlayıcı bir bireşimdir; ama güçlerin dengesi, sürekli olarak tekrar tekrar bozulur ve değişen koşullara göre yeni bi-

1) Aynı eser, s. 299.

reşimlerin kurulması gerekir.» (1) Marxizm, bir sürekli devrim olduğuna göre, bu sürekli devrim, estetik alanında da en yetkin beğeni bireşimine ulaşmayı amaçlıyacaktır...

1) Aynı eser, s. 300.

AD'LAR VE KAVRAM DİZİNİ

AD'LAR DİZİNİ

— A —

Aristoteles: 64, 97, 110, 197, 199, 221

— B —

Balzac: 32
Beckett, S.: 163
Bedny, D: 172
Beethoven: 33, 210
Belinsky: 67
Berkeley: 59, 93
Brecht: 134

— C —

Cervantes: 32
Cézanne: 159, 206, 226

Cieskowsky, Graf Auvgust von: 27
Chardin: 206
Chruschtschow: 18
Comte, A: 21
Copernicus, A: 21, 156
Courbet: 206

— D —

Dana, Charles: 32
Darwin, C. R.: 31
Don Quixote: 72
Dormroschen: 89
Dumas, Alexandre: 31

— E —

Engels, F.: 12, 13, 20 - 24, 30 - 35, 56, 60, 113, 115. 129, 131, 167

— F —

Feuerbach, L.: 24 - 26, 46, 58, 201 - 206
Fichte: 113
Fielding, Tom Jones von: 31
Fischer, E.: 65 - 67, 71, 77, 80, 82, 132, 133, 141, 167, 178 - 184, 187
Fourier: 113

— G —

Galilei, G.: 156
Goethe: 33, 205
Gogol: 72

Gorki, M: 174
Goya: 72

— H —

Hartman, N.: 197, 198, 219
Hegel: 13 - 19, 22, 24, 25, 27, 152, 201, 205, 209, 219
Herakleitos: 233
Homeros: 177
Hugo V.: 33

— I —

Ingarden, R.: 198

— J —

Jonson, Ben: 234

— K —

Kaffka: 72
Kant: 13, 197, 199, 200, 209, 219
Kepler: 156
Koch Hans: 42, 42, 61, 65, 67, 68, 69, 74, 95, 108, 109, 120, 124, 125, 129, 132, 141, 146, 149, 157, 168, 180, 186
Kock, Paul de: 31

— L —

Lafargue: 31
Lenin: 12, 13, 23, 30, 31, 33, 34, 54, 57, 58, 65, 93, 109, 234
Lermontove: 33

Lukacs, G.: 198, 199, 200 201, 207 - 212, 214, 215, 218 - 220, 222 - 225, 227, 228

— M —

Mach, E.: 59, 93
Marx: 12 - 21, 22 - 24, 26 - 35, 53, 55 - 60, 87, 88, 94, 95, 97, 99, 105, 107, 108, 111, 116 - 122, 126 - 129, 136, 138, 142, 143, 152 - 154, 159, 167, 168, 186, 203, 231, 234

— N —

Napoleon: 23
Nekrassov: 33

— O —

Ovidius: 167
Owen: 13

— P —

Picasso: 169, 210
Platon: 64, 176

— R —

Rousseau, J. J.: 152

— S —

Sancho Panza: 72
Schellabov: 173
Schelling: 13, 14
Sedlmayr, M.: 148, 149

Shakespeare, w.: 72, 234
Simon, S.: 13
Sokrates: 23
Stalin: 172, 173, 174, 175, 177, 180

— T —

Terentius: 155
Tunalı, İ.: 64, 197
Tschernyshevsky: 33

— W —

Worninger, W.: 148, 149

— Z —

Zetkin, C.: 34

KAVRAMLAR DİZİNİ

— A —

Antropos Zoon Politikon: 97
Araçlar dünyası: 81

— B —

Ben: 14
Bilgi: 39
Bilgi objesi: 40
Bilgi problemi: 40
Bilimsel bilgi: 53, 55
Burjuva sanatı: 188, 189
Burjuva toplumu: 113

— D —

Dialektik: 21
Dışsal doğa: 48

Dialektik materyalizm: 11, 13, 47
Dil: 79, 80, 84, 224
Din: 24, 56
Dinsel bilgi: 53 - 55, 57
Dogmatik ortodox Marxizm: 24
Duyusal bilgi: 68

— E —

Eleştirici gerçeklik: 169 - 172, 178
Estetik: 30
Estetik beğeni: 250
Estetik bilgi: 52, 54, 55, 63, 64
Estetik duyum: 54, 61, 62, 66
Estetik gerçeklik: 40, 44 - 46, 50
Estetik duyum: 45, 61, 62, 66
Estetik obje: 66, 86, 88 - 91, 95
Estetik süje: 91, 92, 94, 95, 246
Ethik: 221, 222
Eylem: 92, 93, 123, 126
Eylem ve İş: 92, 123, 124, 126
Expressionizm: 34

— F —

Felsefe: 11, 16
Felsefenin görevi: 72
Futurizm: 34

— G —

Gelişme: 65
Genç Hegelciler: 24 - 27
Genellik kategorisi: 211

Gerçeklik: 12, 44, 45, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 83, 92, 94, 100
Güzel Sanat: 82, 83

— H —

Harmoni: 222
Hayal gücü: 70 - 74, 77
Hümanizm: 100

— İ —

İdeolojik üst yapı: 107, 108
İnsan: 78, 80, 97, 99, 101, 105, 110 - 112
İnsansallaştırma: 87, 114
İnsansallaştırılmış doğa: 48, 50
İnsan bilgisi: 50
İnsan gerçekliği: 50
İnsan etkinliği: 88, 123, 126, 127
İnsan evrenselliği: 127
İnsanın toplumsallaşması: 112, 114
İş ve eylem: 92, 123, 124, 126

— K —

Kapitalist toplumlar: 111, 113, 114, 118
Kesin bilgi: 23
Klasik sanat felsefesi: 171
Kopernical Devrimi: 60
Kültür ve kültür varlığı: 114, 115

— M —

Marxizm: 11, 12, 26, 47, 53, 57, 58, 60, 63, 68, 69, 72, 89, 91, 92, 99, 100, 109 - 111, 113, - 116, 119, 123,

129, 130 - 135, 138 - 142, 145, 147, 148, 157, 160, 163, 168, 180, 187, 190, 250 - 254
Marxist estetik: 40, 42, 46, 50, 54, 61, 64, 67, 69, 72, 73, 81, 84, 90, 91, 95, 115, 140, 142, 143, 144, 148, 162, 169, 178, 188, 196, 243, 250
Marxist hümanizm: 100
Marxist sanat: 101, 135, 235, 236, 243
Mimesis: 42, 68, 106, 228
Mitoloji: 56
Mutlak ayrıcasızlık (indefferens): 14

— O —

Objektiv tin: 15

— Ö —

Özellik kategorisi: 201 - 214, 227, 229
Özgürlük: 113
Özne: 80 - 91

— P —

Positivist tavır: 24

— R —

Real alt-yapı: 106, 107
Resim sanatı: 226
Sağ Hegelciler: 24

— S —

Sanat: 65 - 67, 72, 81, 82, 83, 84, 98, 99, 100, 105, 147, 149

Sanatçı: 51, 52, 65, 82, 95
Sanat bilgisi: 55 - 57, 68, 70, 71, 76
Sanatın büyüklüğü: 66
Sanat etkinliği: 103
Sanatın görevi: 70 - 72, 84, 109, 134
Sanatta gerçeklik: 65, 83
Sanat ontolojisi: 35, 198
Sanat objesi: 45, 48, 65, 120
Sanat yapıtı: 64 - 67, 70, 71, 81, 98, 108, 217, 234, 235
Sanat yapıtının düzeni: 141
Scientia est potentia: 76
Septisizm: 23
Sol Hegelciler: 25
Sosyalist toplum: 111, 114, 118
Soyutlama: 80
Soyut sanat: 52, 69
Sübjektiv tin: 15

— T —

Tarihsel-insansal materyalizm: 47
Tarihsel materyalizm: 13, 119, 207
Teknoloji: 8, 83
Toplumcu-gerçekçi sanat: 115
Toplumsallaştırılmış doğa: 48
Toplumcu gerçekçilik: 75, 83, 169, 170, 171, 172, 174, 178, 179, 181, 183, 186, 187, 189
Toplumsal varlık: 98, 105, 106, 110, 111
Tüketim: 119, 120

— Ü —

Üretim: 118 - 120
Üretim etkinliği: 121, 122
Üretim gücü: 116, 117
Üretim ilişkileri: 18, 107, 116, 117, 121, 130, 136

— Y —

Yabancılaşma: 28, 70, 107, 152, 155, 158, 159
Yabancılaşma ve sanat: 70

MARKSİST ESTETIK, ilk kez Türkiye'de bir yapıtı değerlendirmede güvenilir ölçüler getiriyor. Bu ölçüler, toplumun gelişmesi ve yeni düşünce akımlarını benimsemesiyle sanat ve edebiyat yapıtları arasındaki paralelliği de belgeliyor.

Marksist Estetik'in bir özelliği de değerlendirmelerin ve yorumların ilk el kaynaklarına dayandırılması ve bu kaynakların felsefe tarihi içindeki evrimi belirtmesidir.

Düşünce ortamımızda çok sözü edilen Marksizmin sanata katkısı ve onu dünyayı değiştirmede kullanışı bu çalışma ile Türk okurlarının zihninde daha bir açıklığa kavuşacaktır.

MARKSIST ESTETIK'in yazarı Prof. Dr. Ismail Tunalı 1923'de Silistre'de (Romanya) doğdu. Kabataş Erkek Lisesini, Istanbul Universitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünü bitirdi. Viyana Üniversitesinde «Güzelliğin modern ontolojiye dayanarak objektiv bir tanım denemesi» adlı tezi ile Felsefe, Estetik ve Sanat tarihi doktorası yaptı (1955). Yurda dönüşünden sonra Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümüne asistan, sonra doçent, profesör oldu. Halen aynı görevde bulunan Prof. Tunalı'nın bütün çalışmaları, Türkiye'de estetik'i ciddi felsefi sorunları içine alan bir felsefe bilimi olarak kurma ereğine yöneliktir. Bunu gerçekleştirme yolunda Prof. Tunalı, bir yandan Poetika (Aristoteles), Estetik (B. Croce), Soyutlama ve Einfühlung (Worringer) gibi bazı ana kitapları türkçeye çevirmiş, öte yandan da kendisi sanat felsefesi ve estetik alanında kitaplar ve makaleler yazmıştır ve yazmaktadır. Bunlar arasında: Felsefenin Işığında Modern Resim. Impressionizm, Grek Estetik'i, Sanat Ontolojisi. B. Croce Estetik'ine Giriş adlı yapıtları sayabiliriz.

kapak düzeni ve fotoğraf / oral orhon