SOSYALİST GÖZLE

TOPLUM VE SANAT



JEAN FREVILLE

ASIM BEZİRCİ

İLEM
YAYINEVİ

SOSYALİST GÖZLE TOPLUM VE SANAT

Toplum Sorunları Dizisi : 4

İ Z L E M YAYINEVİ
P. K. 694 Galata - İstanbul

Jean FREVILLE
Asım BEZİRCİ

Sosyalist
Gözle

TOPLUM
VE
SANAT

İLEM YAYINLARI: 13

Kapak düzeni : İsmail TAŞ

I. SANATIN TABİATI VE KÖKLERİ

Çeşitli Estetik Anlayışları

EFLATUN :

Antik çağın filozofları estetiğin sorunlarını siyasal ve ahlâksal kaygulardan ayırmıyorlardı. Örneğin, Eflatun'a göre güzellik, eskiden göksel varlıklar arasında mutlu bir hayat süren insan ruhunun görmüş olduğu şeyleri şimdi yeniden hâtırlamasıdır. Gerçeği taklit eden sanat, taklit ettiği şeyi dikkatle seçerek güzele, iyiye ve doğruya yönelmelidir.

ARİSTO :

Eflatun «Cumhuriyet» adlı eserinde sanatı dinin, ahlâkın ve siyasetin hizmetine vermek gerektiğini öne sürer. Aristo, «güzel düzen içindeki büyüklüktür,» der. Sanattan tutku (ihtiras) ve duyguları uyarmasını, arındırmasını bekler. Eflatun'dan sonra Plotin, sanatın herhangi bir tabiatı değil de ülküsel bir tabiatı temsil etmesini ister.

DİDEROT :

«Salonlar» adlı yazılarıyla sanat eleştirisini yaratan Diderot, estetikle uğraşırken çelişmelere düşer, ama yeni ufuklar açmaktan da geri kalmaz. Kendisinin çözemediği, fakat XVIII. yüzyılın sonunda Kant ile Schiller'in, XIX. yüzyılda Hegel ile Schelling'in yeniden ele alacakları bir takım sorunlar ortaya atar.

KANT :

Gerçi alman estetik kuramcıları (nazariyecileri), antik çağdaki arkadaşları gibi, felsefede idealisttirler. Ama, gene

de, Kant'ın öznel (sübjektif) idealizmiyle Hegel'in nesnel (objektif) idealizmini birbirinden ayırmak gerekir. Kant, güzellikle ilgili zevk yargısında dört özellik buluyor. Ona bakılırsa, bu yargı her çeşit çıkardan uzaktır, hiçbir amacı yoktur, herkese kendini kabul ettirir, evrenseldir. Gelgelelim, taşıdığı bu evrensel ve zorunlu özelliklere karşın, zevk yargısını belirliyen ilke özneldir: «Güzellik, genç kızın yanaklarında değil, sevgilisinin gözlerindedir.» Hiçbir amaca elverişli olmamakla birlikte güzel, arasıra, bir fikir ile uygunluk halinde bulunur.

Kant'a göre sanat bir oyundur. Yararsız ve hür, amaçsız ve kişisel bir uğraşıdır. Sanat eseri tarihsel ve toplumsal şartların dışında bağımsız bir bütündür.

HEGEL:

İlk olarak Hegel, bütün sanat olgularını, kendi tarihsel gelişmeleri içinde kavramağa çalışır. Sanat eserinde organik bir birlik görür. Ne var ki, bu birlik salt biçimsel bir özellik taşır. Estetik biçim, evrenin toplamı olan bir özü, yani FİKİR'i kavrar ve belirtir. Mutlak Fikir nasıl ki tarihsel akışın birbirini kovalıyan aşamaları (merhaleleri) arasından beliriyorsa, Güzel Fikri de, tarihin çeşitli aşamalarının süreci (vetiresi) içinde öylece gerçekleşir. Fikirle biçimin birliği, uyarlığı ve tutarlığı güzeli doğurur. Bu bakımdan sanat, tarihe dayanır. Tarihin bir anında sanatçının yakalıyarak estetik bir biçim içinde yansıttığı hayatın bütünü, sanat eserine, kendi özünü, içeriğini (muhtevasını) verir.

Hegel sanatı üç büyük çağa ayırıyor: Senbolik, klasik, romantik. Birinci çağın kaynağı Doğu'dur. İkincinin Yunanistan, üçüncünün ise hristiyan ya da modern dünyadır. Bu üç çağın akışı içinde Fikir kendini arar, bulur ve ilerler. Doğu senbolizminde mimari eserleri ağır basar. Klasik Grek sanatında heykeltıraşlık öne geçer. Modern çağın güzelliği, Grek heykeltıraşlarının olgunlaştırdığı o duyumlanan güzellik değildir; romantik sanatların (resmin, müziğin ve özellikle şiirin) dile getirdiği tinsel (manevî) güzelliktir. Sırasıyla, e-

pik, lirik ve dramatik bir kimliğe bürünen en zengin, en değişik ve en yüce güzellik...

Hegel'e göre sanat, pratik faaliyetin en yüksek şeklini temsil eder.

«İnsanoğlu biri kuramsal (teorik) öbürü edimsel (pratik), biri bilimsel öbürü eylemsel olmak üzere iki yolla kendini kavrar. Örneğin, bir eğilim onu dışarıda varlaşmağa, çevresinde belirmeğe ya da eserlerinde yansımağa götürünce yapacağı eylemle (action'la), işle kendini kavrar. Bunun için nesnelerde bir takım değişmeler meydana getirir. İçinde kendi eğilim ve özelliklerini bulduğu, bizzat kendisinin damgasını taşıyan bu değişmelerle amacına ulaşır. Bu ihtiyaç, dışardaki eşyada kendini belirtecek yolu -ki sanat da bununla kurulur- buluncaya kadar türlü biçimler alır.» (1).

MARX:

Marx; tabiatı kendine yarar hale sokan, tarihsel sürecin akışı içinde kendi çalışmasıyla bizzat kendini de değiştiren bir insan anlayışını genişletip geliştirir. Tarih, «insanların emeğinin ürünüdür.» Özü işe dayanan pratik faaliyet kuramsal faaliyetin basit bir sonucu, ya da Fikir'in dışarılaşması değildir. Pratik faaliyeti yalnızca bilinç ve düşünceyi yansıtmakla sınırlandıramayız. Çünkü, onları «hazırlıyan ve kuran» da gene odur.

«İnsan tabiatı etkiler ve değiştirirken, kendi tabiatını da değiştirir, yeteneklerini (kabiliyetlerini) geliştirir.» (2).

Böylece Marx, Hegel'in düzenini altüst eder. Eyleme devrimci bir anlam verir ve onun önemini, üstünlüğünü ortaya koyar. Marx'a göre sanatçı, kendisini, duyumlanabilen bir şey içinde gerçekleşmeğe iten bir iç zorunluğa baş eğer. Bu şey, bu nesne maddî bir çalışmanın ürünüdür. Sanatçı, öbür çalışma ürünlerinin zamanla parçalanıp dağıldıklarını, yabancılaş-

---

(1) Hegel — Esthétique, Ch. Bernard çevirisi, cilt 1, s. 14.

(2) Marx — Le Capital, t. I, p. 180.

tıklarını görür. Öyleyken, eseriyle bütünü ele geçirmeğe, toplumsal yabancılaşmayı (aliénation'u) zorla insana kabul ettiren sınırları aşmağa yönelir. Ortadan kaldıramadığı belirli tarihsel şartlar içinde, «hayatın belirtilerinin tümünü» anlatmağa çalışır.

Sosyalist estetik mülkiyet, sınıflar ve ideoloji şekillerinin tarihsel temeli üzerinde dolaşır. Sanatı, «dünyayı temsil etme»nin bir yolu, bir bilme aracı, bir toplumsal bağ, bir sınıf silâhı, insancıl bir zenginleşme, bir bilince varış, bir toplum aynası sayar.

Nasıl ki Marx, Hegel'in diyalektiğinin «ussal (aklî) çekirdeği»ni alarak idealist kabuğunu attıysa, Plehanof da aynı şekilde Hegel'ci estetiğin maddeci bir estetiğe yararlı yanlarını almak ister. Hegel'in estetiğinin, «sanatın tarihini ve özünü anlamak için ileri atılmış büyük bir adım» olduğuna inanır. Fakat, Hegel'in sistemini kabul etmez ve Volynski'yi onu eleştirmediğinden ötürü suçlar. Mutlak Fikir'in ve sonrasız oluş düşüncesinin filozofu olan Hegel'i bile ancak kuramın doruğundan toprağa basmak üzere aşağı indiği zaman, yani ancak «somut (müşahhas) tarihsel temel» üzerinde izlemeğe razı olur.

«Hegel, Estetik'inde toplumsal gerçeğin temiz havasını solumak için bazan gölgelerin idealist kırallığından ayrılıyor.» (3).

Plehanof, Hegel'in Hollanda resmini ekonomik şartlarla ve toplumun burjuvalık özelliğiyle açıklayan parçasını anar. Hegel'in ortaya attığı, «sanatın konusu felsefeninkinin aynıdır,» ve «gerçek, sanatın içeriğidir,» gibi genel yargılara parmak basar. Sanat eserinde anlamın, düşüncenin ve özün önemini belirtir: «Her insancıl şeyde olduğu gibi sanatta da içeriğin su götürmez bir önemi vardır.» Başka bir yerde de şöyle yazar: «Fikirsiz sanat yaşıyamaz!» Vaktiyle Belinski de, «fikirsiz sanat ruhsuz bir insan gibidir, yani bir ceset gibi...»

---

(3) Plehanof — Volynski, t. X, p. 179.

demişti.

Sanat alanını yalnızca duyguya adıyan Tolstoy'un sandığı gibi sanat sadece duygusal durumları dile getirmekle kalmaz. Sanatın duygusal niteliği yanında bir de düşünsel (ideolojik) yanı vardır. Plehanof bu konuda şu tanımı yapar: «Sanatın yalnızca insanların duygularını belirttiği doğru değildir. Hayır, sanat insanların hem duygularını hem de düşüncelerini belirtir. Üstelik, onları soyut bir yolla değil, imgelerle (image'larla) belirtir.»

BELİNSKİ :

Plehanof'tan önce iki büyük düşünür, Belinski ile Çernişevski, estetiğinin sorunları üzerinde uğraşırlar.

Belinski önce Fichte'in ve Schelling'in idealizmini benimsemekle işe başlar. Sonra Hegel'in felsefesine bağlanır. Ardından Feuerbach'ın maddeciliğine sarılır. İdealist döneminde Belinski katgısız sanatı savunur. 1840 tan sonra ise sanata toplumsal bir görev yükler.

Plehanof, Belinski'nin estetik anlayışını şu beş yasayla özetler :

1. Şiir, görünç (temaşa) kılığına girmiş gerçektir. Şair imgelerle düşünür, gerçeği isbatlamaz, ama gösterir.

2. Şair ülküsel yaratışlarını gerçeğin içinden geçirir. Başka bir deyimle, tek başına gördüğü şeyi herkesçe görülebilecek hale sokar. Gerçeği güzelleştirmez; insanları olmaları gerektiği gibi değil, oldukları gibi anlatır.

3. Yeni şiir gerçeğin şiiridir, hayatın şiiridir. Şiir, imge haline gelmiş düşüncedir. İmgeyle belirtilen fikir somut olmayıp da aldatıcı ve eksik olduğu zaman, imge bundan zarar görür ve sanatsallığını yitirir.

4. Sanat eserinin en önemli şartlarından biri fikrin biçimle ve biçimin fikirle olan âhenkli uyarlığıdır.

5. Sanat eserindeki parçaların hepsi birbiriyle uyumlu bir bütün meydana getirmelidirler. Biçim birliği, düşünce birliği ve bu iki birliğin birliği olmazsa sanat da olmaz.

Belinski'nin bu «estetik yasası» üzerine acaba Plehanof ne düşünüyor? Plehanof, tarihsel değerini kabul etmekle birlikte onu, soyut bir nitelik taşıdığı için yerer: «Toplumsal gerçekliği tanıdığı dönemde Belinski, kendini, estetik eleştirinin nesnel kurallarını bulmağa ve onları Mutlak Fikir'in mantıksal evrimine bağlamağa karar verdi. Aradığı bu nesnel kuralları -sanatın tarihsel evriminin yürüyüşünü yeterince incelemeksizin- kendisinin ve öğretmeninin ortaya attığı birtakım deney öncesi (a pri ori) güzellik yasalarında buldu. Neyse ki, hayatının sonuna doğru, eleştirinin Mutlak Fikire değil, sınıfların ve toplumsal bağlantıların tarihsel gelişmesine dayanması gerektiğini anladı.» (4).

ÇERNİŞEVSKİ :

Feuerbach'ın çömezi Çernişevski, «Gerçekle Sanatın Estetik İlişkileri» (1853) adlı eserinde, amacı toplumsal fayda olan gerçekçi bir estetiğin temellerini atar. Ona göre sanat, asla hayatla bağlarını koparmamalıdır. Güzel, imge yardımıyla fikrin mutlu anlatımına olduğu kadar, dehanın başarılarına da indirgenemez (irca edilemez). Güzel, hayattır.

Çernişevski'nin bütün estetiği hayatla gerçek sevgisi üzerine kurulmuştur: «Güzel, hayattır. Bu demektir ki gerçek ve yüce güzellik sanatın yarattığı güzellik değil, hakikat dünyası içinde insanın bulduğu güzelliktir.»

Çernişevski, Hegel ile Fischer'in idealist estetiğinden ayrılır. Feuerbach'a bağlanır. Hegel'e göre Güzel, sınırlı bir vahiy biçimine bürünen Fikir'dir. Fikirin gelişmesi güzellik duygusunu emecek ve sanat, sonunda felsefede eriyecektir. Çernişevski, Hegel'in tersine, sanatın hayatla beslendiğini gösterir. Kendi maddeci estetiğini gerçeğe dayandırır.

---

(4) L'Art et la vie sociale, p. 234.

Bilindiği üzre, idealist Alman estetiği sanatın «tarafsızlık»ını ve «faydadan uzak kalma»sını savunan gerici bir anlayışa yaslanıyordu. «Sanat için sanat» görüşü o günler pek gözdeydi. Çernişevski ise sanatı halkın «kurtuluş kavgası»na bağlar. Ona göre, sanat salt estetik bir tad vermekle sınırlandırılamaz. Sözün geniş ve soy anlamıyla, sanat yararlı olmalı, kişioğlunu bilinçlendirmelidir. «Kamunun yararı: İşte sanatın özü, temeli budur.» Sanat «hayatın kaldıracı»dır.

«Bilimsel estetiğin görevi; yalnızca, sanatın güzel fikrini deyimlediğini ortaya çıkarmak değildir, aynı zamanda insanın gerçeğe, sevgiye, iyiye olan öbür eğilimlerini de ortaya çıkarmaktır. Onun ödevi, insanın özellikle bu eğilimlerini kendine özgü güzellik anlayışı içinde nasıl belirttiğini bulmak, onların toplumsal gelişmenin akışıyla değişerek güzel fikrini de nasıl başkalaştırdıklarını göstermektir. Örneğin, Madonna biçiminde ortaya konan ortaçağa özgü güzel fikri, o çağın toplumunda büyük rol oynıyan Kilisenin ülkülerinin etkisi altında oluşur. Fakat Rönesans'ta aynı biçimde ortaya konan güzel fikri bambaşka bir özellik taşır. Çünkü artık o, başka ülkülere bağlı yeni toplum tabakalarının eğilim ve isteklerini dile getirmektedir.» (5).

Doğruya, iyiye, ileriye bağlanan eğilim ve istekler, bizim «güzellik» anlayışımızla ilgilidir.

«Güzellik anlayışımız bu eğilim ve isteklerle doludur. Bu eğilim ve istekleri dile getirir. Gerçekte organik bir bütün meydana getiren bu iki özelliği birbirinden ayırmamak gerekir.» (6).

Bununla birlikte Çernişevski, tarihsel gelişmeyi Hegel kadar bilmez. Ama, tarihin öğelerini (unsurlarını) göz önünde tutmaktan da geri durmaz. Nitekim, «sanat tarihini sanat kuramının (nazariyesinin) temeli» olarak görür. «Çeşitli sınıfların, içinde yaşadıkları ekonomik şartlara göre, birbirinden ayrı birer güzellik ülküsü taşıdıklarına» inanır. Ple-

---

(5, 6) Plehanof — Tchernichevski, t. V, p. 314.

hanof, Çernişevski'nin bu gözlemini bir deha ürünü olarak selâmlar. Çernişevski Feuerbach'ı aşarak bilimsel estetiğin eşiğine ayak basıyor : Acaba daha ileri gidemez miydi? Hayır, gidemezdi!

Çernişevski, estetiğine temel olarak bir ahlâk kuralını seçer: Sanat, insanlar arasındaki ilişkilerin düzeltilmesine, iyileştirilmesine yardım etmelidir. İşte, insanları aydınlatmak ve yetiştirmek kaygusudur ki Çernişevski'ye «Ne Yapmalı» adlı romanı ilham etmiştir. Gerçi, ahlâk ne dünyayı açıklamağa, ne de değiştirmeğe yeter. Ama, «Çernişevski'nin fikirleri —tohum halinde de olsa— yerinde bir sanat görüşüne dayanır. Eski felsefenin tabiat ötesi (métaphisique) temelini atar, eytişimsel (dialectique) yöntemi tutar ve geliştirir. Soyut fikre değil, somut toplum hayatına yaslanan bir sanat anlayışını içine alır.» (7).

PLEHANOF :

Bu doğru sanat görüşünü Marx'la Engels getirmişlerdi. Bundan böyle onu geliştirmek ve estetiğin sorunlarına uygulamak söz konusu idi. İşte, Plehanof'un ısrarla üzerinde durduğu alan, Marx'la Engels'in açtkları bu tarihsel maddecilik alanıdır.

Güzellik anlayışı çağlar boyunca değişmiştir. Sonsuz değişmenin yasalarına boyun eğmiyen, değişmez bir güzellik yoktur. Eflatun'un «Şölen»inde Sokrates'in sözünü ettiği, uyarıcılığın yüceliğinde parlıyan o sonrasız güzellik bir düşten başka bir şey değildir.

Doğurulamıyan ve yok edilemiyen, gelişmiyen ve bozulmıyan bir güzellik... Yalnızca şu zamanda ve şu yerde, şu ölçüde ve şu yanıyla, şu insanlar için değil, öbür yanıyla ve öbür insanlar için de güzel olan sonrasız ve tek güzellik... Böyle bir güzellik yoktur!

«Ben, tek ve bozulmaz bir güzelliği tanımıyorum. Şu

---

(7) L'art et la vie sociale, p. 198.

sözcüklerin ne anlama geldiklerini de çıkaramıyorum: Tek ve bozulmaz güzellik! Ayrıca, şuna da inanıyorum ki, adı geçen idealist baylar da bunun anlamını çıkaramıyorlar. Böyle bir güzellik üstüne öne sürülen bütün yargılar lâfügüzaftan öteye geçmez de ondan!» (8).

Ruhçu felsefe «güzel fikri»ni öne sürer ve onda Tanrının varlığının kanıtını (delilini) görür: «Güzel, doğru ve iyi yardımıyla Tanrı bizde belirir. Bu üç fikir, birbirinin eşi olup aynı babanın öz çocuklarıdır. Herbiri ayrı ayrı bizi Tanrıya götürür. Çünkü kendisi de ondan gelmiştir. Gerçek güzellik ülküsel (ideal) güzelliktir. Bu güzellik sonsuzluğun bir yansıtıdır (aksidir).» (9).

Görülüyor ki, güzel fikrinin, bu tanrısal aydınlığın, insanların kamaşmış gözlerini — bu insanların pratik faaliyetlerini hiç mi hiç düşünmeden — aydınlatacağına inanılmaktadır. Bu durumda ülküsel güzelliğin, güzel için saltık bir ölçüt (mutlak bir miyar) olması gerekir. Oysa değildir.

«Ama güzel için saltık bir ölçüt yoksa, bütün ölçütler görece (izafî) ise, bu, iyi yapılmış bir deseni yargılamak için her türlü nesnel imkânlardan yoksun olduğumuzu göstermez... Üslubu desene ne kadar uygunsa, daha genel bir deyişle, anlatım biçimi fikre ne kadar uygun düşmüşse eser de o kadar başarıya ulaşmış sayılır. İşte nesnel bir ölçüt.» (10).

Estetiğin temeli ancak toplumbilim olabilir. Çünkü sanatın özü ve biçimi tarihsel evrimin nesnel şartlarıyla belirlenir.

«Güzellik duygusunu duymak — bu duygu bazı hayvanlarda da vardır — insana vergidir. Başka türlü söyliyelim: İnsanlar olayların ve nesnelerin etkisiyle özel bir estetik haz duymak gücünü taşırlar. Acaba, hangi olaylar ve nesneler onlarda böyle bir haz uyandırabilir? Bu, onların içinde yaşa-

---

(8) **Ayni eser, s. 179.**

(9) **V. Cousin — Du vrai, du beau, du bien, P. 187.**

(10) **L'Art et la vie sociale, p. 179.**

dıkları, içinde yetiştikleri şartlara bağlıdır... İnsanın, yaradılışı gereği, birtakım estetik duygu ve kavramları vardır. Yaşadığı şartlar bu duygu ve kavramları gerçekleştirebilir, kuvveden fiile geçirebilir. İşte, bu şartların işleviyle (fonction'uyla) belirlenen toplumsal insan (falan toplum, falan halk, falan sınıf), —şu değil de bu— estetik beğenileri ve kanıları (zevkleri ve kanaatleri) elde eder.» (11).

Estetik duygu bütün bir fikirler karmaşasına, fikirler topluluğuna sıkıdan sıkıya bağlıdır. Plehanof, dişler, pençeler ve postlarla süslenen ilkel toplumlarda bu fikir ortaklık ve bağlılıklarını inceler :

«Bu durumda, yabani hayvan dişlerinin, post ve pençelerin yalnızca renk ve çizgi birleşimlerinden ötürü Kızıl Derililerin hoşuna gittiği düşünülemez. Belki, bunun tersini düşünmek gerçeğe daha uygundur. Çünkü bu nesneler başlangıçta yalnızca kuvvet, çeviklik ve yüreklilik belirtisi olarak taşınmışlar ve sonra da yüreklilik, kuvvet ve ustalık belirtisi olduklarından dolayı estetik duygular uyandırmağa başlamışlar, gitgide süs haline gelmişlerdir. Demek ki estetik duygular, vahşi toplumlarda, yalnızca fikirler topluluğuna katılmakla kalmamışlar, arasıra, bizzat bu fikirlerin etkisi altında ortaya çıkmışlardır.» (12)

Plehanof bu konuda dikkate değer bir örnek verir: Zenci kadınlar el ve ayak bileklerine demirden ağır halkalar takarlar. Böylelikle daha güzel göründüklerine inanırlar. Demirden yapılmış süs eşyasına olan bu düşkünlük, daha çok demir çağına girmiş boylarda (kabilelerde) gelişmektedir. Bu boylar demir ararlar; değerli saydıkları demir onlara güzelmiş gibi gelir. Çünkü artık onlar güzelliği bolluk ve zenginlik düşüncesine bağlamışlardır. Bir zenci kadın 10 kilo demir taşıdığı zaman, 5 kilo taşıdığı —yani daha az zengin olduğu— zamankinden güzel olduğuna inanır.

(11) Aynı eser, s. 155.
(12) Aynı eser, s. 151.

Sanatın Doğuşu

Sanatın kökeni (menşei) nedir?

Plehanof sanat uğraşının tohumunu oyunda görür. Bu görüşü idealist felsefeden almakla birlikte, onda, önemli değişiklikler yapmaktan da geri durmaz.

Kant'la Schiller sanatın bir oyun olduğunu kabul ederler. Kant'a göre sanatın kendinden başka amacı yoktur. Oyunun oyundan başka amacı olmadığı gibi, sanatın da estetik tad vermekten başka amacı yoktur: Oyun da, sanat da yararsızdır. Güzel, aslında, faydasız olandır. Schiller sanatın insanoğlunun oyuna olan eğiliminden doğduğunu ileri sürer: Sanat, ödev ve zorunluktan kurtulmak dileğini belirterek esenlik ve özgürlüğün egemenliğini kurar.

Kant'ın gerekçesiz oyun kuramına karşı maddeci Çernişevski, sanatın kaynağı olarak «iş»i öne sürer. Mademki sanatın yararlı olmak diye bir görevi yoktur, öyleyse o, ne oyundan çıkmıştır, ne de oyun olabilir.

«Feuerbach'ın felsefesindeki temel eksiklik Çernişevski'nin görüşlerinde de kendini gösteriyor: Bu eksiklik, tarihsel öğenin, daha doğrusu, diyalektiğin yokluğudur. Çernişevski, bağlandığı felsefenin diyalektik yanını geliştiremediğinden dolayı, sanatın maddeci yorumu için çok önemli olan oyun düşüncesini göremiyor.» (13).

Plehanof'a göre sanat oyundan çıkmıştır. Ama bu oyun, sanıldığı gibi, gerekçesiz ve yararsız bir eğlence değildir. Toplumsal bir yararı vardır. Nitekim, ilkel topluluklarda oyun, gençleri gelecek ödevlere hazırlar.

«Gerek oyunda, gerekse sanatta hayatın yeniden üretimi, yeniden yaşanması —toplumbilim bakımından— pek önemlidir. İnsanlar, sanat eserlerinde hayatlarını yeniden yaşarken, toplumsal yaşayış için kendilerini hazırlar, yetiştirir ve ona uyarlar.» (14).

---

(13) Plehanof — Tchernichevski, t. V, p. 817.

(14) Aynı eser, s. 316.

Plehanof, biri ekonomik olan, öbürü ekonomik olmıyan iki faaliyet alanını birbirinden ayırır. Oyunla sanat sonuncu alana (yani ekonomik olmıyan alana) girerler. Gelgelelim, ekonomik olmıyan her uğraşı, her faaliyet ekonomik faaliyetle (yani işle, faydalı eşyanın üretimiyle) şartlanmıştır. Çünkü iş, oyundan önce gelir.

«Faydalı faaliyet, başka bir deyimle, bireylerin (fertlerin) ve toplumun yaşayışını sürdürmek için zorunlu olan faaliyet, oyundan önce geldiği gibi,, onun içeriğini de (muhtevasını da) belirler. Oyun, zaman bakımından —ister istemez kendisinden önce gelen— işin çocuğudur.» (15).

Oyun, —aylak sınıfları saymazsak—, işe bağlanmıştır. Fakat, aylak sınıflar, ancak kendilerinin aylaklığını sağlıyan emekçi sınıfların bulunduğu yerde var olabilirler: «Oyun, çalışmadan yaşıyan ve dolayısiyla, kendi faaliyetleri içinde dahi aylak olan toplumsal sınıf ve tabakalarda bayağı bir eğlenceden öteye geçmez. Öyleyken, bu durumda bile o, «işin gayrı meşru bir çocuğu» olmaktan kurtulamaz. Çünkü, toplumda aylak sınıf ya da tabakaların varlığı, ancak bazı üretim bağlantılarının varlığına bağlıdır... Aylak sınıflar sanat eserlerinde kendi hayatlarının boşluğunu yansıtırlar. Bu yüzden, onların sanatı, gerçekte anlamsız ve yararsız bir eğlenceden başka bir şey değildir. Evet, anlamsız ve yararsız... Baştan aşağı oyunu andıran bir yaşayışı yeniden ortaya koyduğu için değil; baştan aşağı boş bir varoluş biçimini yeniden canlandırdığı için anlamsız ve yararsız bir eğlencedir. Burada önemli olan oyunun kendisi değildir, özüdür, içeriğidir.» (16).

Plehanof, ilkel toplumların sanatlarını inceliyerek dikkate değer sonuçlara varmış olan burjuva bilginlerinin araştırmalarına dayanıyor. Örneğin, Buchner şiirle şarkının kökenini insan bedeninin çalışma sırasında yaptığı uyarlı ve düzenli hareketlerde bulur: «Koşuk (nazım) sanatının sırrı

---

(15) Lettres sans adresse, t. XIV, p. 57.

(16) Plehanof — Tchernichevski, t. V, p. 316.

üretim faaliyetindedir.» der.

Maddî şartlar sanatların doğuş ve gelişimini belirler (tâyin eder). Tabiatla yaptığı savaşta insan, birtakım pratik amaçlar güder: Herşeyden önce beslenmek, giyinmek ve barınmak zorundadır. Onun için, ilkel sanat bu zorunluğun derin izlerini taşır.

«İlkel toplumlarda sanatı gözden geçirdiğimiz zaman şunu görüyoruz: Toplumsal insan olayları ve nesneleri başlangıçta salt fayda bakımından ele alıyor. Ancak, çok sonraları, onlardan bazılarını estetik bir kavrayışla inceliyor.» (17).

«İlkel avcının sanatla ilgili uğraşmasının özelliği apaçık şunu ortaya koyuyor: Faydalı eşyanın üretimi, genel olarak ekonomik faaliyet, ilkel toplumlarda sanatın doğuşundan önce gelmekte ve ona kendi damgasını basmaktadır.» (18).

Üretim faaliyetleri sanat üzerinde doğrudan doğruya etkisini gösterir: «Süslenme, biçimlerini tekniğe borçludur. Dans, —elbette böyle bir toplumda en önemli sanat budur—, çokluk üretim sürecini (vetiresini) yeniden canlandırmakla sınırlanmıştır. Bunu, özellikle ekonomik gelişmenin oldukça aşağı düzeyde bulunduğu avcı oymaklarında (aşiretlerinde) görebiliyoruz.» (19). Öte yandan, savaşın getirdiği zorunluklar dolayısıyla, ilkel toplumlar düşmanı ürkütmek için korkunç maskeler takar, vücutlarını dehşet saçan resimlerle donatırlar.

Plehanof, oyun kavramını sıkıdan sıkıya ekonomik faaliyetlere ve üretim sürecine bağlıyarak şu sonuca varır:

«Sanatı bir oyun sanmak ve bu görüşümüzü, oyunu işin çocuğu sayan bir görüşle tamamlamak, sanatın tarih ve özü üzerine parlak bir ışık serpiyor. Böylece, ilk defa olarak, onları maddeci bir anlayışla gözden geçirebiliyoruz.»

---

(17) L'art et la vie sociale, p. 193.

(18) Lettres sans adresse, p. 73.

(19) Plehanof — Questions fondamentales du marxisme, Paris, 1948, p. 61.

II. TOPLUM YAPISI VE SANAT

EKONOMİK ALTYAPI VE İDEOLOJİK ÜSTYAPI:

Maddeci estetik, Plehanof'un da belirttiği gibi, tarih ve sınıf çatışması temeli üzerinde hareket eder. Estetik beğenilerin (zevklerin), ülkülerin, anlayışların değişmesini toplumsal evrim (évolution) içinde ele alır. Ona göre, sanat toplumun işlevidir: Belirli bir toplumsal kümenin ve zamanın çizgilerini yansıtır, deyimlendirir.

Çeşitli ideolojik üstyapılar, son çözümde, üretim ilişkilerine ve ekonomik şartlara bağlanırlar: «Evet, siyasî, hukukî, felsefî, edebî, dinî, vb. gelişmeler ekonomik gelişmeye dayanırlar. Fakat, bütün bu gelişmeler ekonomik temel üzerinde olduğu gibi birbirleri üzerinde de karşılıklı etkilerde bulunurlar. Elbette, bundan, ekonomik durumun tek sebep, tek etkileyici ve geri kalan herşeyin etkisiz, edilgen (*passif*) bir sonuç olduğu çıkarılmamalıdır. Tersine, son duruşmada hep üstün gelen ekonomik zorunluğun temeli ile bunlar arasında karşılıklı etkiler ve tepkiler vardır.» (20).

Bu ideolojik üstyapılar içinde, ekonomik öğenin (unsurun) etkisini en dolaylı ve karmaşık yolla duyanlar estetik üstyapılardır: Edebiyat, müzik, resim, heykel, vb.

İnsanlar birbirinden ayrı tarihler, örneğin bir sanat tarihi, bir edebiyat tarihi, bir ahlâk tarihi meydana getirmezler; bunların hepsini kucaklıyan bir tek tarih meydana getirirler: Her çağda, üretim kuvvetlerinin gelişme derecesiyle şartlanmış olan kendi toplumsal ilişkilerinin tarihi...

«İdeolojiler bu tek ve bölünmez tarihin insanların zihin-

---

(20) Engels — Etudes Philosophiques, Paris, 1947, p. 132

lerindeki türlü yansıtlarından başka bir şey değildirler.» (21).

Plehanof, usta eller istiyen böyle değerli ve belirli bir bilimsel araştırma aracının, marksçılığın şematik bir basitleştirmesi haline sokulmaması için dikkati çeker. Eşyadan fikirlere, temelden çatıya doğru bir çizgiyle çıkılamıyacağını ortaya koyar: Leonard de Vinci'yi XV. yüzyıldaki İtalyan saraylarının ihtişamıyla, yahut Shakespeare'i kraliçe Elizabeth zamanındaki İngiliz ticaretinin gelişimiyle açıklamak, Voltaire ile Diderot'nun dehasını XVIII. yüzyıl sanayi devrimine bağlamak, giderek, aynı şema içine lokomotiflerle izlenimciliği (impressionisme'i), uçaklarla kübizmi sokmak: Bu, tarihsel maddeciliği sanata uygulamak değil, marksçılığın bir karikatürünü çıkarmaktır!

Ayni şekilde, bir çağın sanatının toplumsal gelişmesinin derecesini tıpatıp yansıttığını söylemek, yahut burjuvaziden gelme bir sanatçının eserlerinin burjuva sınıfının zorunlu ürünü olduğunu öne sürmek: Bu, sosyalist düşünüşe aykırı salt bir kaderciliğe saplanmak, düzenli bir önselciliğe (aprioriste'e) ve dar görüşlülüğe bağlanmaktır! Gerçi, tarih insanları açıklar, ama unutmıyalım ki, bu tarihi yapanlar da gene insanlardır!

«Marx'la Engels'in yönteminden tad almak için onu iyi bilmek gerekir. Ayrıca, bu yöntemden ustaca yararlanmak, marxçılığın tekyanlı olduğunu söyliyen yalancı eleştirmenlerin çektikleri parlak nutuklardan çok daha inatçı bir düşünsel çalışmayı ve ondan daha üstün bir bilimsel hazırlanmayı zorunlu kılar.» (22).

Engels, kendi yöntemini değiştirip bozanlara daha başlangıçta karşı çıkmıştı: «Tarihin maddeci kavrayışına göre, tarihteki belirleyici (tâyin edici) öğe, son çözümde, maddî

---

(21) **Plehanof — De la conception matérialiste de l'histoire, t. VIII, p. 270.**

(22) **Plehanof — Questions fondamentales du marxisme, t. XVIII, p. 236.**

hayatın üretimi ve bu üretimin yenilenmesidir. Ne Marx, ne de ben hiçbir zaman bundan fazlasını söylemedik. Eğer, sonradan biri çıkar da, yalnız ekonomik öğenin belirleyici olduğunu söylerse, o, bizim görüşümüzü saçma, soyut, anlamsız bir tümceye (cümleye) çevirmiş olur. Gerçi ekonomik durum temeldir; fakat üstyapının çeşitli bölümleri de (sınıf kavgasının siyasal şekilleri ve sonuçları, eskiden kavgayı kazanmış olan sınıfın kurduğu kurumlar, hukuk biçimleri, hattâ bütün bu gerçek çatışmaların onlara katılanların zihninde bıraktığı izler, siyaset, hukuk ve felsefe kuramları —nazariyeleri—, dinsel görüşler ve onların bir doğmalar düzeni haline gelinceye değin geçirdiği gelişmeler de) aynı şekilde tarihsel savaşın akışı üzerinde etkilerde bulunurlar, hâttâ bir çok durumlarda onun biçimini belirlerler.» (23).

COĞRAFYA VE SANAT :

Öyleyse estetiği yalnızca coğrafyaya, ırka, dehaya, bireye (ferde) ve insan tabiatına dayandırmak yersizdir.

Coğrafyanın etkisi ne sürekli, ne de saltıktır. Victor Cousin, «**Introduction à l'histoire de la philosophie**» adlı eserinde şu tuhaf düşünceyi ileri sürer: «Evet baylar, bana bir ülkenin hartasını verin; iklimini, sularını, rüzgârlarını, fiziksel coğrafyasını verin; tabiî ürünlerini, bitkilerini, hayvanlarını, vb. verin, size bu ülkede yaşıyan insanın nasıl bir insan olduğunu ve bu ülkenin tarihte yalnızca bir çağda değil, bütün çağlar boyunca nasıl bir rol oynıyacağını, hattâ hangi düşünceyi temsil edeceğini şimdiden söyliyeyim! Hem de yaklaşık olarak değil, zorunlu olarak!..» (24).

Bilindiği üzere, sanatlar rönesans İtalya'sında ve antikite Yunanistan'ında ancak kısa bir dönem için çiçek açtılar: Oysa, coğrafya şartları yüzyıllardır değişmedi.

---

(23) Engels — Etudes Philosophiques, p. 123

(24) V. Cousin — Oeuvres complètes, t. I, P. 51, Paris, 1840.

«Coğrafî çevre sanatın gelişmesini **dolaylı** bir yolla etkiler. Başka bir deyimle, gelişimi az çok coğrafî çevreye bağlı olan üretim kuvvetlerinin temeli üzerine kurulmuş toplumsal ilişkiler yoluyla etkisini gösterir. Coğrafî çevrenin sanat üzerinde gözle görülür en ufak bir **dolaysız, doğrudan doğruya** etkisi yoktur.» (25).

BİREY VE SANAT :

Sanatların tarihini aydınlatmak için insan tabiatına özgü özelliklere baş vurmaktan da bir sonuç alınamaz. Bundan ötürü, efsanenin çocukluğa, belagatla dramın gençliğe, felsefenin ise erginliğe uygun düştüğünü söyliyen Mme de Stael'in görüşleri «keyfî» olmaktan öteye geçmez.

«İki şeyden biri: Ya, insan tabiatı değişmiyor, öyleyse toplumsal gelişmenin sorunlarını bu tabiata bakarak çözmek yersizdir (çünkü değişen bir varlığı değişmiyen bir varlıkla açıklamak tuhaf olur); ya da insan tabiatı değişiyor, öyleyse bir toplumbilimcinin yapacağı iş, bu değişmeyi doğuran sebepleri ortaya çıkarmaktır. Ancak, bu durumda, insan tabiatına baş vurulabilir (çünkü onun özelliği değişmektir). Gelgelelim, bu da, bir kısır döngü (daireyi faside) içinde dolaşmak ve bilimsel bir sonuç çıkaracak yerde sözcüklerle oynamak demektir.» (26).

Çalışmasıyla tabiatı değiştirirken insanoğlu kendisi de değişir. Düşünceleri, beğenileri, özlemleri, alışkanlıkları yaşadığı hayat şartlarına göre değişikliğe uğrar. Her toplum kendine özgü bir düşünce dünyası kurar. Marx, «Introduction à une critique de l'économie politique» adlı eserinin ünlü bir sayfasında, tabiatın kuvvetlerini imgelemin (muhayyilenin) yardımıyla buyruğu altına alan mitolojinin, bu kuvvet-

---

(25) **L'art et la vie sociale, p. 228.**

(26) **Plehanof — Quelques mots sur l'histoire, t. VIII, p. 227.**

ler gerçekten buyruk altına alındığı zaman ortadan kalkacağını yazar.

IRK VE SANAT :

Plehanof sanatın ırkla açıklanmasını da doğru bulmaz. Irk, gerçekte hiçbir şeyi karşılamıyan bir kavramdır. Karışmamış, katıksız bir ırk yoktur. İnsanlarda kendi ırklarının —sanıldığı gibi— eski özelliklerini yeniden bulamayız.

«Dünyanın her yanında, birbirine hiç benzemiyen bölgelerinde dahi, ilkel insanın gelişiminde görülen konaklar onun sanatının gelişiminde görülen konaklara uygun düşer. Taş çağının, demir çağının kendine özgü bir sanatı vardır, ama sarı, beyaz, kara ırkların kendine özgü, birbirinden ayrı bir sanatı yoktur. Üretim kuvvetlerinin durumu en ufak şeylerde bile etkisini gösterir. Eğer adı geçen topluluklara bir göz atarsak, ırk sözcüğünün onlara dahi uygulanamadığını görürüz. Çünkü bu topluluklar arasında katıksız (saf) ırktan bir tekine bile raslamıyoruz. Hepsi de çeşitli ırkların sürekli bir karışımının, derin bir birleşiminin ürünüdür. Bu durumda, şu ya da bu topluluğun ideoloji tarihi üzerinde ırkın etkisi nasıl belirlenebilir?» (27).

DEHA VE SANAT :

Sanat, acaba çevresinden hiçbirşey almıyan, fakat onu işliyen, biçimlendiren büyük sanatçıların eseri midir?

Hannéquin, «La critique scientifique» (1888) adlı kitabında bu düşünceyi savunur. Ona bakılırsa, «sanatçı kendi ruhunun damgasını taşıyan bir eser yaratır. Bu ruhun ulusal ya da aktüel bir özelliği yoktur.» Bundan ötürü, «ulusları sanatçılarına bakarak, halkı tapındıklarına bakarak, kütleleri önderlerine bakarak yargılamak gerekir.» Sanat dehaların birdenbire ortaya çıkışına bağlıdır. Burada tesadüf her tür-

(27) **Essai sur la conception matérialiste de l'histoire, t. VIII, p. 253.**

lü açıklamanın yerini tutar.

Plehanof büyük kişilerin tarihteki rolünü küçümsemez. Onları tarihsel ve toplumsal çerçeveleri içine yerleştirir. Büyük insan, kişisel yetenekleri (kabiliyetleri) dolayısıyla zamanının ihtiyaçlarına herhangi bir kimseden daha iyi cevap veren insandır. Eğer o var olmasaydı, başkaları —daha az iyi bir biçimde de olsa— onun yerini dolduracaklardı. Dehanın nitelikleri olaylara ve şaheserlere kendi öz biçim ve yetkinliğini (mükemmeliyetini) verir. Elbette, tarihte ve sanatçının yaratışında tesadüfün her zaman bir yeri vardır. Fakat, bu yer toplumsal ve tarihsel evrimde ekonomik şartların belirlediği zorunluğu kaplıyamaz. Nitekim dehâ, ancak gelişine yol açan, gelişini bekliyen bir toplumda ve çağda ortaya çıkar.

«İtalya'nın düşünsel, siyasal ve toplumsal gelişmesinin genel akışı dışında birtakım mekanik ve fizyolojik sebepler Rafael, Michel Ange ve Leonard de Vinci'yi henüz çocukken öldürmüş olsaydı, italyan sanatı yetkinliğinden bazı şeyler yitirirdi, fakat bu sanatın yönü aynı kalırdı. Çünkü bu yön adı geçen sanatçılarca yaratılmamıştır. Onlar, sadece bu yönün en iyi belirticileri olmuşlardır... Nicelikçe ayrımların sonunda nitelikçe ayrımlar doğurduğunu biliyoruz. Bu her yerde doğrudur, hattâ tarihte de. Sanat alanında bir akım —eğer elverişsiz şartlar biraraya gelip de onu belirtebilecek birçok sanatçıyı ardarda ortadan kaldırmamışsa— geride dikkate değer bir eser bırakmıyabilir. Ama, onların böyle vaktinden önce yok oluşu —eğer yeni kabiliyetleri yaratacak kadar derin değilse— bu akımın belirtilmesini önlemekle kalacaktır. Edebiyat ve sanattaki her eğilimin derinliği nasıl ki beğenilerini yansıttığı toplumsal sınıf ya da tabaka için taşıdığı önemle, bu sınıf ya da tabakanın oynadığı rolle belirleniyorsa, burada da herşey, son çözümde toplumsal gelişmenin yürüyüşüne ve toplumsal kuvvetlerin ilişkisine (münasebetine) bağlıdır.» (28).

---

(28) **Plehanof — Questions fondamentales du marxisme, p. 267.**

Onun için, büyük adamların edebiyat tarihindeki rolü üstüne Belinski'nin söyledikleri bugün de doğrudur. Bugün de bir şairin, toplumun tarihsel gelişiminde büyük bir âmı yaşattığı, dile getirdiği ölçüde büyük olacağı kabul edilmektedir.

«Toplumun üretim kuvvetleri geliştiği ölçüde bu toplumda yaşıyan insanlar arasındaki ilişkiler de başkalaşır. Gelgelelim, yeni üretim kuvvetlerinin temeli üzerinde, ona uyan yeni toplumsal ilişkiler kendi kendine ve birden bire kurulmaz. Onu, insanlar kurar. Bu da yenicilerle eskiciler arasında birtakım çatışmalar doğurur. İşte burada bireysel girişime (ferdî teşebbüse) geniş bir alan açılır. Dâhi halk adamı, toplumsal ilişkilerde yapılması gereken değişmeleri başkalarından daha önce ve daha iyi görür. Bu ileri görüşlülük, onu, yurttaşlarının görüşlerine aykırı bir yola sürükler. Hattâ bu yüzden ölünceye değin azınlıkta ya da tek başına kalabilir. Ama bu, onun, topluluğunun çıkarlarını ortaya koymasını, toplum yapısında yapılacak değişmelerin öncüsü ve temsilcisi olmasını önliyemez. Çünkü bağlandığı topluluk (kütle) ona durmaksızın kuvvet verecek ve hiçbir şey, ne alaya alınmak, ne hor görülmek, ne sürgün, ne de ölüm onu yolundan döndüremiyecektir.» (29).

Toplum dehanın nesnel şartlarını yaratır. Derinleşmek istiyen her eleştiri, büyük adamların kişisel özelliklerini ve hayatlarının özel durumunu —biyografik ve fiziolojik olayları ön plâna almamak şartıyla— incelemek zorundadır.

«Büyük bir şair, toplumun evrimi içinde büyük bir adımı gösterdiği için büyüktür. Ama o, bu adımı işaret ederken, bir **birey** olmaktan da geri durmaz. Yaşayışında, karakterinde öyle yanlar, çizgiler vardır ki onun tarihsel faaliyetine hiçbir etkisi, hiçbir bağlantısı yoktur. Ama öyle yanlar, çizgiler de vardır ki, bu faaliyetin tarihsel özelliğini değiştirmemekle birlikte, ona bireysel bir ayrımcık (nuance) kazandırırlar. Bu yanlar ve çizgiler şairin hayatındaki özel durum-

(29) **L'art et la vie sociale, p. 230-231.**

ların ve kişisel karakterin köklü olarak incelenmesiyle aydınlanabilir ve aydınlatılmalıdır. Bunlar, Belinski'nin karşı çıktığı deneyci (empirique) eleştirinin incelediği özelliklerdir. Gerçi, deneyci eleştiri, gözden geçirdiği özel karakterlerle bir büyük adamın faaliyetinin genel karakterini açıkladığını sandığı zaman reddedilebilir; fakat özel karakterleri ancak bu faaliyetin bireysel (ferdî) karakterlerini açıklamak üzere ortaya çıkardığı zaman hem yararlı, hem de ilgi çekicidir. Yazık ki, bu yolun en iyi temsilcisi olan Sainte Beuve, bir türlü doğrulanamıyan aşırı savlar (iddialar) öne sürer. Belinski bunu görür, deneycilerden kızgınlıkla söz açması da bu yüzdendir.» (30).

PATALOJİ VE SANAT :

Sanat ve edebiyat eserlerni anlamak için, sanatçıların özelliklerini (soyaçekim, ruhbilim, beden yapısı, eğitim, v.b.) araştırmak yetmez. Belki bu öğeler de bir rol oynarlar, ama ikinci derecede bir rol...

Sanat yaratışının gizli köklerini patalojide arayan eleştirmenler de eksik değildir. Nitekim, bu konuda Milton'un körlüğü, Schiller'in veremi, Dostoyevski'nin sarası, Hölderlin'in Lenau'nun, Nerval'in, Nietzsche'nin deliliği, Beethoven'in sağırlığı hatırlatılır. Verlaine'in, Musset'nin, Poe'nun sırrını alkolde aramak gerektiği öne sürülür. Dehayı uyuşturucu maddelerin fazla alınmasına, çılgınlığa bağlıyanlar çıkar.

Oysa, patalojik ve psikolojik durum ne olursa olsun, sanatçının bireysel özelliklerine baş vurmak yetmez. Boucher'nin ince şehveti, Delecroix'nın dokunaklığı, David'in uzlaşıcı sadeliği bu ressamların yalnızca kişisel huylarını mı gösterir? Plehanof buna «hayır!» diye karşılık veriyor: Onların sanat anlayışları salt kişisel değildir; bütün çağlarda ve okullarda görülen ortak anlayışlardır.

(30) Aynı eser, s. 231-232.

GERİDE KALAN ŞEY VARSAYIMI :

Gustave Lanson, «Histoire de la littérature française»nin başında şöyle yazar: «Bazı okurların sandığı gibi burada Sainte-Beuve'ün yöntemine dönmek ve bir **portreler galerisi** düzenlemek gerektiğini söylemek istemiyorum. Ama, ırka, çevreye ve ân'a baş vurulmuş ve türlerin gelişimindeki süreklilik gözden geçirilmiş de olsa, sanat eserini belirliyen bütün araçlar kullanıldıktan sonra gene de geride bu açıklamalardan hiçbirinin varamadığı, bu sebeplerden hiçbirinin belirliyemediği bir şey kalır: Bu belirlenemiyen, açıklanamıyan **kalıntıda** eserin üstün özgünlüğü (originalité'si) saklıdır. İşte bu kalıntıdır ki, Hugo'yu Corneille'den ayırır ve onların edebî bireyselliğini meydana getirir.» (31).

Plehanof, Lanson'un savunduğu bu **kalıntı** kuramını kabul etmez, onu bilimsel çözümlemeye (analyse'e) aykırı bulur. Corneille'in kişi olarak getirdiği şeyin neye dayandığını gösterir.

«Her edebî eser zamanını belirtir. Onun biçimi ve içeriği (muhtevası) zamanındaki beğeniler, eğilimler ve alışkanlıklarla belirlenir. Eserin karakterini zamanın karakterine uyduran bu bağımlılık ne kadar açık ve kuvvetliyse, başka bir deyişle, adı geçen kişisel kalıntı ne kadar az ise, yazar da o kadar büyüktür. Bir büyük adamın başlıca özelliği, yüksek özgünlüğü kendi alanında çağının ruhsal ve toplumsal dileklerini, ihtiyaçlarını başkalarından daha önce, daha iyi ve daha bütünlükle belirtebilmesindedir. Onun **tarihsel bireyliğini** meydana getiren bu özellik önünde bütün öteki özellikler — güneşin karşısında yıldızların kaybolması gibi — gözden silinirler.» (32).

Lanson, «edebî eserin bu açıklanamıyan öğesi» arkasında, istidat ve deha arkasına mevziye yatarak, «bir fransız

---

(31) Gustave Lanson — Histoire de la littérature française, p. VII.

(32) L'art et la vie sociale, p. 259.

trajedisinin niçin var olduğunu çok iyi biliyorum; fakat Racine'le Corneille'in niçin trajediler yazdığını bilmiyorum,» diyor.

Plehanof ona şöyle karşılık veriyor: «Balestik her obüsün yörüngesini tam olarak belirliyebilir, ama şu mermi parçasının niçin şuraya değil de buraya düştüğünü söyliyemez... Edebiyat tarihi için önemli olan, herşeyden önce, Fransız trajedisinin nasıl ve neden doğduğunu, nasıl ve neden kaybolduğunu açıklamaktır. **Acaba Le Cid'i niçin başka biri değil de Corneille yazdı?** sorusunun edebiyat tarihi bakımından hiçbir önemi yoktur. Çünkü Le Cid, Corneille tarafından değil de başka biri tarafından yazılmış olsaydı, o zaman da **onu niçin Corneille değilde başkası yazdı?** diye sorulacaktı. Sorular bu yolda sonsuza değin uzatılabilir, fakat bundan olumlu hiçbir sonuç çıkmaz.» (33).

Görüldüğü üzre, Plehanof, Lanson'un kişide anlaşılamaz ve çözümlenemez bir öğe bulan idealist görüşünü haklı olarak reddediyor. Tümüyle toplumbilimsel bir temele dayanmağa çalışıyor. Acaba bu yeter mi? Plehanof'un bir başka yerde de gösterdiği gibi, doğal (tabii) ve toplumsal çevreyi özel ve bireysel durumlardan ayırmak elimizde değildir. Çünkü burada bütün yönleriyle ve tüm olarak incelenmesi gereken **bir ruhsal-toplumsal** karmaşa söz konusudur.

Sainte Beuve kişisel öğeye, insanın karakterine, özel hayatına aşırı önem verir. Yığınla belge toplar, gözlemler yapar, araştırmaları artırır, giderek yazarın psikolojisini ve karakterini tanımak ister. Sanat tarihini bir portreler galerisine çevirir. Son sözün, hep bir unutulmuş köşe bularak toplumsal zindandan kaçabilen bireyde kalacağını öne sürer.

Bu, kişiye yönelen araştırma, Anatole France'la, yazardan çok eleştirmenle ilgilenen bir öznelciliğe (subjectivisme'e) varır. Artık eleştirmen nesnel gerçeği aramaz, başkasını bahane ederek bizzat kendisiyle ilgili itiraflarda bulunur: «Eleş-

(33) Aynı eser, s. 259-262.

tiri, tarih ve felsefe gibi, meraklı ve kurnaz zekâlara özgü bir roman türüdür, ve her roman gibi o da bir otobiyografidir. İyi eleştirmen şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatan kimsedir.» (34).

IRK, ÇEVRE, ÂN VE SANAT :

Hypolite Taine, kişisel özelliğe en büyük yeri veren bu yönteme karşı, dehayı kimyasal bir olaya indirgeyen (irca eden) saltık bir gerekircilği (déterminisme absolu) savunur. Sanat eseri iyi bir yöntemle kuruluş ve öğeleri açıklanabilen zorunlu bir üründür. Sainte Beuve her durum için yirmi soru sorar. Taine ise, her şeyi çözmek üzere, yalnızca üç genel sebebe baş vurmağı yeter sayar: Irk, çevre, ân.

«Kesinlikle söyliyebiliriz: Yüzyılların akışı bizi bilinmiyen birtakım tepkilere doğru sürükliyecektir. Bu tepkiler üç ilkel kuvvet yüzünden doğacak ve düzenlenecektir. Eğer bu kuvvetler ölçülüp hesaplanabilseydi gelecek uygarlığın özellikleri şimdiden bir formüle bağlanabilirdi... Irk, çevre ve ân'ı yani ortamın etkisini, dış baskıyı göz önünde tuttuğumuz zaman, yalnızca bütün gerçek sebepleri değil, hareketin mümkün bütün sebeplerini de ortaya çıkarmış oluruz.» (35).

Görüldüğü gibi, Taine'in dizgesi (systeme'i), estetiği tarihsel bir taban üzerine oturtmağa çalışıyor: Böylece, olguların (vakıaların) değişken, hareketli tabiatını kucaklıyamıyan basit ve mekanik bir dizge olmaktan kurtuluyor. Toplumsal psikolojiye dayanıyor: «Sanat eserini genel ruh durumu ile onun yöresindeki töreler belirler.» diyor. (36).

Gelgelelim Taine, böyle söylemekle, önceden reddettiği şeyi sonradan kabul etmiş oluyor: Öğretisi (doctrine'i) ile kapı dışarı ettiğini sandığı idealizmi tekrar pencereden içeri

---

(34) Anatole France — La vie littéraire, 1931, p. 155.

(35) H. Taine — Histoire de la littérature anglaise, t. I, p. XXXIII.

(36) H. Taine — Philosophie de l'art, t. I, p. 49.

alıyor.

Belli bir çağa özgü genel psikoloji kaypak ve kapalı bir kavramdır. Daha uzağa, üretim ilişkilerine, ekonomik temele kadar gitmek gerekir: «Toplumsal bilinci (şuuru) toplumsal şartlar belirler. Bu görüşü benimsiyen kimse için, sanat ve edebiyatla birlikte her çeşit ideolojinin, belirli bir toplumun, ya da sınıflara ayrılmış bir toplumda belirli bir sınıfın eğilimlerini ve ruhsal durumlarını belirteceği açıktır... Toplumsal psikoloji bir çağın edebî beğenişlerinde ve sanat ürünlerinde yansır.» (37).

Edebiyatta tipik kişiler —ister gerçek kişiler olsun, ister ülküleştirilmiş ya da hicivle değiştirilmiş kişiler olsun — ancak toplumsal tabakaların yahut sınıfların psikolojisini belirttikleri zaman tipik olurlar.

«Kişilerin psikolojisinin bizce büyük önemi vardır. Çünkü bu psikoloji bütün sınıfların, yahut hiç olmazsa, tabakaların psikolojisidir. Bundan dolayıdır ki, çeşitli kişilerin ruhlarında oluşan süreçler (processus) tarihsel hareketin bir yansıması (aksini) meydana getirirler.» (38).

EKONOMİK ALTYAPI VE TOPLUMSAL PSİKOLOJİ:

«Son duruşmada hep üstün gelen ekonomik zorunluk», acaba, ideolojik üstyapıya nasıl etkisini gösteriyor?

Ekonomik zorunluk ile üstyapı arasında dolaysız yani doğrudan doğruya bir ilişki yoktur: «Üretim kuvvetlerinin gelişiminin belirli bir derecesi, bu gelişimin derecesine göre belirlenmiş ilişkiler, —üretimin toplumsal süreci içinde insanların karşılıklı ilişkileri—, insanlar arasındaki bu ilişkileri belirten toplum biçimi, toplumun bu biçimine uygun düşen belli bir ruh ve töreler hali, bu halden doğmuş güçlere, eğilimlere, özlemlere karşılık veren din, felsefe ve sanat: Biz,

---

(37) L'art et la vie sociale, p. 237.

(38) L'art et la vie sociale, p. 261.

bu formülün bütün sorunları cevaplandırdığını söylemek istemiyoruz; ama bu çeşitli öğeler arasında bulunan bağlantıları en iyi göstermesi bakımından, onun, söz götürmez bir elverişlilik taşıdığını öne sürüyoruz.» (39).

Plehanof ideolojiler ile ekonomi arasındaki basamakların hangileri olduğunu şöyle açıklar: «Altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkiler üzerinde Marx'la Engels'in görüşünü kısaca belirtmek istersek şunu görürüz: 1. Üretim kuvvetlerinin durumu, 2. Bu kuvvetlerin belirlediği ekonomik ilişkiler, 3. Bu ekonomik temel üzerine kurulmuş siyasal ve toplumsal rejim, 4. Gerek doğrudan doğruya ekonominin, gerekse onun üzerine oturmuş toplumsal ve siyasal rejimin belirlediği toplumsal insanın psikolojisi, 5. Bu psikolojiyi yansıtan çeşitli ideolojiler.

«Tarihsel gelişmenin bütün biçimlerini içine alacak kadar geniş olan bu formül, aynı zamanda, değişik toplumsal kuvvetler arasındaki **karşılıklı etkiden** daha uzağa gitmesini beceremiyen ve bu kuvvetler arasındaki karşılıklı etki olgusunun onların kökeni (menşei) sorununu çözmediğini göremiyen bir seçmeciliğe (eclectisme'e) de büsbütün yabancıdır. Bu, birci (moniste) bir formüldür. Üstelik, maddeciliğin de adamakıllı içine sinmiştir.» (40).

Plehanof toplumsal psikolojinin önemini belirtmekte ayak direr: «Tarih-bilimi toplumun açımlamasıyla (teşrihiyle) sınırlandırılamaz. Çünkü o, toplumsal ekonominin doğrudan doğruya ya da dolayısıyla şartlandırdığı olayların bütününü ele alır. Fakat, şunu da belirtmek gerekir ki, belli bir ihtiyaç halinden önce gelmiyen, ya da onunla birlikte yürümiyen, onun ardından gitmiyen bir tek tarihsel olgu yoktur. Zaten toplumsal psikolojinin bütün önemi de buradadır. Nasıl ki hukuk

---

(39) Plehanof — Esquisse d'une histoire du matérialisme, t. VIII, p. 169.

(40) Plehanof — Questions fondamentales du marxisme, p. 70-71.

ve siyasal kurumlar tarihinde bu psikolojiyi hesaba katmak zorunda isek, aynı şekilde, felsefe, sanat ve edebiyat tarihinde de onsuz tek adım atmamak zorundayız.» (41).

Bir çağın edebiyat, resim ve müziği ortak bir psikolojinin ürünüdür: «Victor Hugo (şair), Eugene Delecroix (ressam) ve Hector Berlioz (müzisyen) birbirinden apayrı üç alanda çalışıyorlardı. Her üçü de birbirinden oldukça uzaktaydılar. Üstelik, Hugo müziği sevmiyordu, Delecroix romantik müzisyenleri hor görüyordu. Öyleyken, bu üç ilgi çekici insana **romantik üçlü** adı veriliyor. Çünkü, her üçü de eserlerinde aynı psikolojiyi yansıtmışlardır. Delecroix'nın **Dante'yle** Virgil tablosunda, Hugo'nun **Hernani'de**, Berlioz'un **Symphonie fantastique'te** aynı ruh halini belirttiği söylenebilir.» (42).

İlkel toplumlarda oldukça önemli olan ekonomik öğe (unsur), daha sonraki değişmiş toplumlarda, psikolojik öğe karşısında yumuşar :

«Avustralya'daki yerel (mahallî) dansları anlamak için, bir Avustralya boyunun (aşiretinin) hayatında hasadın oynadığı rolü bilmek yeter. Gelgelelim, **menuet** dansını anlamak için Fransa'nın XVIII. yüzyıl ekonomisini bilmek yetmez. Çünkü burada üretime katılmıyan bir sınıfın psikolojisinin anlatımı (ifadesi) olan bir dans karşısında bulunuyoruz. **İyi geçinme** denen adabı muaşeret kurallarının çoğu, aynı psikolojiyle açıklanır. Görülüyor ki burada ekeonomik öğe yerini psikolojik öğeye bırakıyor. Bununlabirlikte, üretime katılmayan sınıfların iktidara gelişinin de, aynı ekonomik öğenin gelişmesinin bir sonucu olduğunu unutmamak gerektir. Demek ki, ekonomik öğe yerini başka öğelere bıraktığı zaman bile, değerini koruyabiliyor.» (43).

«Edebiyat, sanat, felsefe, vb. toplumsal psikolojiyi belir-

---

(41) Aynı eser, s. 211.
(42) Aynı eser, s. 71-72.
(43) Aynı eser, s. 223.

tirler. Toplumsal psikolojinin karakteri, toplumu meydana getiren insanlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin (münasebetlerin) özelliğiyle belirlenir. Bu ilişkiler, son çözümde, üretim kuvvetlerinin gelişim düzeyine (seviyesine) bağlanırlar. Üretim kuvvetlerinin gelişiminde görülen her ilerleme, toplumsal ilişkilerde ve onun sonucu olarak toplumsal psikolojide bir değişme doğurur. Toplumsal psikolojide meydana gelen değişmeler ister istemez —az ya da çok kuvvetle— edebiyatta, felsefede, sanatta yansır.» (44).

Çeşitli ideolojik üstyapılar (felsefe, edebiyat, hukuk, ahlâk, din, resim, müzik, vb.) ortak bir ekonomik çıkağa (mahrece) dayandıklarından, birbirlerini etkilerler. XIX. yüzyılda Almanya'da sanat felsefeye bağlanmıştır. Fransız Devrimi günlerinde edebiyat siyasal belagata ilham vermiş ve hatipler «Corneille'in kahramanları gibi» konuşmuşlardır. Restauration döneminde ise siyaset edebiyatı etkilemiştir.

Plehanof bu olumlu olgularla (müsbet vakıalarla) yetinmez. Bu değişik öncelikleri çözümler, sebeplerini araştırır.

Toplumsal ve ekonomik hayatı üstyapıların gelişiminden ayıran ideologlar, tarihi ruhsal bir gelişmeye indirgemiş (irca etmiş) olurlar. Oysa, gerçek dünya ile bağlarını koparmış bir edebiyat okulu ve felsefe dizgeleri (sistemleri) soyut ve boş bir taslaktan başka bir şeyi temsil etmez.

Üretim kuvvetlerinin ve üretim ilişkilerinin değişmesi toplumsal ve siyasal yapıda bir sarsıntı yaratır. Fakat, değişme düşünce alanında daha yavaş olur. Çünkü, düşünceler üretim biçimine doğrudan doğruya ve sıkıdan sıkıya bağlanmış değildirler. Eski yaşayış biçimine bağlı görüşlerin sonradan da sürüp gitmesi bundandır. Marx'ın, «18 Brumaire de Louis Bonaparte»ında da yazdığı gibi, «bütün göçmüş kuşakların geleneği, yaşıyan kuşakların zihni üstünde kuvvetli bir baskı yapar.»

İşte, çeşitli sanat ve edebiyat okulları arasındaki çekiş-

---

(44) L'art et la vie sociale, p. 227.

meler, sanatçılarla -sanatçı ister çağının ilerisinde, isterse gerisinde olsun— çağları arasındaki uyuşmazlıklar, çıktıkları zaman pek az dikkati çeken bazı eserlerin gittikçe önem kazanması, çağdaşlarına göre oldukça gözde olan yazarların günden güne unutulması hep bu yüzdendir.

Bir toplum geçmişten aldığı temlere ve kişilere kendi öz ihtiyaç ve anlayışına uygun bir karakter verir. Virgillius'un **Eneide**'i ile Homeros'un **İlyada**'sını yahut Grek tarajedisi ile XVIII. yüzyıl Fransız trajedisini karşılaştırınız. Eneide'in kahramanları, Auguste çağının Romalıları değil midir? Racine'in Achille'i Homeros'un sert savaşçısından çok Versaille'lı bir markiye benzemiyor mu? Racine'i taklide yeltenen XVIII. yüzyıl Rus trajedisi gülünç bir kılıkla karşımıza çıkmaktan öteye geçebiliyor mu?

SANATTA TAKLİTÇİLİK :

Taklit etmeğe kalkışmak boşunadır. Çünkü, taklitçi taklit edilenden, her ikisinin bağlı oldukları toplumları birbirinden ayıran aralık kadar uzaktır. Bir ülkenin sanat ve edebiyatının bir başka ülkeninkine yaptığı etkiler, ancak toplumsal yapıları arasında bir uygunluk bulunduğu zaman, gerçekten verimli olur.

«Bir ülkenin edebiyatının bir başka ülkenin edebiyatı üzerindeki etkisi, bu ülkelerin toplumsal ilişkileri arasındaki benzerlikle doğru orantılıdır. Böyle bir benzeyiş yoksa, etki de yok demektr. Örnek: Afrika zencileri şimdiye değin Avrupa edebiyatının hiç etkisinde kalmadılar. Geri kaldığı için bir ulus, bir başka ulusa ne öz, ne de biçim bakımından hiçbir şey veremediği zaman, bu etki tek yanlı olur. Örnek: XIX. yüzyıl Fransız edebiyatı Rus edebiyatını etkilemesine karşın (rağmen), onun hiç mi hiç etkisinde kalmadı. Toplumsal rejim benzerliği ve dolayısıyla kültürce gelişme benzerliğinden ötürü birbiriyle çekişen iki ulus birbirine bazı şeyler verebilir. Örnek: İngiliz edebiyatını etkiliyen Fransız edebiyatı, sı-

rası gelince, onun etkisine uğradı.» (45).

Bu tez bir çeşit otomatizme kaydığı zaman eleştirilebilir. Fransız edebiyatı XIX. yüzyıl Rus edebiyatını etkilediği gibi, aradaki toplumsal yapı ayrımlarına karşın, Tolstoy ve Dostoyevski'yle onun etkisinde kaldı. Siyahları ezerken, Amerikalı milyoner, cazın coşturan ezgisinden ve zenci müziğinin ilkel keskinliğinden hoşlandı.

Bu bakımdan, karşılaştırmalı bir sanat ve edebiyat tarihinde, yalnız ekonomik ve toplumsal şartlar, bilimsel bir açıklama ve temel olabilir, diyeceğiz.

---

(45) Essai sur le developpement de la conception mobiste de l'histoire, t. VII, p. 210.

III. SANAT VE TOPLUM KATLARI

TOPLUMSAL SINIFLAR :

«Sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğan olgu ya da olaylardır. Toplumsal ilişkilerin değişmesiyle insanların estetik beğenileri (zevkleri) ve dolayısıyla sanatçıların eserleri de değişir. Belirli bir toplumsal dönemin insanı, hep bu dönemin beğenilerini belirten sanat ürünlerine yakınlık gösterir. Sınıflara bölünmüş bir toplumda, belli bir döneme özgü (mahsus) beğeniler, çokluk bu toplumu meydana getiren sınıflara göre değişir. Her sanat eleştirmeninin, kendi de toplumsal çevrenin ürünü olduğu için, estetik yargıları hep bu çevrenin özellikleriyle belirlenir.» (46).

Sınıflara ayrılmış bir toplumda, sınıfların çatışması önemli bir öğe olarak görülür. Nitekim, bu çatışmayı ve onun doğurduğu pskolojiyi derinliğine incelemeden bir halkın ya da bir çağın sanat, edebiyat ve felsefesini anlıyamayız: «Çünkü bu çatışma ideolojilerin gelişmesi üzerinde oldukça önemli ve büyük bir etki yapar. Eğer bu çatışmayı göz önünde tutmazsak, ideolojilerin gelişmesini kavrıyamayız.» (47).

Bu çatışmayı açıkça ortaya koymıyan, çeşitli tarihsel çağları bilimsel bir görüşle incelemiyen kimse, elbette bir sanat eleştirmeni olamaz.

Düşüncelerin gelişmesi sınıflar çatışmasının tarihini yansıtır: «Her şeyden önce, edebiyat gibi sanat da hayatın yan-

---

(46) **L'art et la vie sociale, p. 223-235.**

(47) **Essai sur la developpement de la conception moniste de l'histoire, t. VII, p. 213.**

sıtıdır (aksidir). Sanatın hayatı ne yolda yansıttığını öğrenmek için, bu hayatın makanizmasını öğrenmek gerektir. Uygar halklarda sınıflar çatışması, bu makanizmanın başlıca zenbereklerinden biridir. Ancak, bu zenbereği iyice inceledikten, adı geçen çatışmanın türlü şekiller altındaki durumunu ve sonuçlarını gözden geçirdikten sonra, azçok doyurucu bir biçimde uygar toplumun manevî tarihini açıklıyabiliriz: Bu toplumda **fikirlerin yürüyüşü** sınıfların ve onlar arasındaki kavganın tarihini yansıtır.» (48).

Sınıflar kendi dileklerini, çatışma içindeki düşünceleri ve davranışlarıyla ortaya koyarlar. Ekonomi alanında olduğu gibi, ideoloji alanında da birbirleriyle çatışır, çekişirler.

«Sismondi'ye göre, **V. Philippe'in saltanatı zamanında, sarayda ve şatolarda hep şövalye hikâyeleri okunuyordu. Bu hikâyeler, asillere yetkinlik (mükemmeliyet) olarak neyi seçmeleri gerektiğini gösteriyor, böylece ulusal törelerde değişikliğe yol açıyordu.** Sözün kısası, edebiyat töreleri etkiledi. Peki ama, edebiyat nereden çıktı? Şövalye hikâyelerinin varoluş sebebi neydi? Verilecek cevap açıktır: Bu hikâyeler varlıklarını şövalyelik törelerin varlığına borçludurlar.» (49).

Orta çağın fransız masalları, özellikle chanson de geste'ler, o günlerin köylüsünü pek kötü gösterirler. Onlara bakılırsa :

Köylüler biçimsiz mi biçimsizdir
Kimse onlar gibi çirkin görmemiştir;
Boyları on beş ayaktır, sırık gibi,
Kapkaradır yüzleri, marsık gibi,
Kamburları vardır önde ve arkada,
Kimse onlar gibi çirkin görmemiştir.

Oysa, köylülerin kendileri için düşündükleri bambaşkaydı. Derebeylerin kurum çatmasını hor görerek :

---

(48) **L'art et la vie sociale, p. 192.**

(49) **Plehanof — Quelques mots pour défendre le matérialisme économique, t. VIII, p. 204.**

Biz de insanız, onlar gibi,
Onlar kadar acı çekmesini biliriz.

diye şarkılar diziyorlar ve soruyorlardı: «Adem babamız toprağı sürer, Havva anamız çıkrık çevirirken asılzade neredeydi?»

Kısacası, her iki sınıf da eşyayı kendi anlayışına uygun olarak görüyordu. Bu anlayışın özel karakterini ise, adı geçen sınıfların toplumdaki durumları belirliyordu.

Görülüyor ki, sınıflar arasındaki çatışma ve ilişkileri adamakıllı öğrenmeden bir sanat ya da edebiyat eleştirisi ve çözümlemesi (tahlili) yapılamaz: «Sınıfların çatışması, çatışan tarafların psikolojisi üzerine kendi damgasını basar. Sınıflara bölünmüş bir toplumdaki ideolojilerin tarihini incelemek istiyen kimse, bütün dikkatini bu damga, bu etki üstünde toplamak zorundadır. Yoksa, hiçbir şey anlıyamaz. XVIII. yüzyıl Fransız resminde David okulunun doğuşunu doğrudan doğruya ekonomiyle açıklarsanız, pek gülünç, anlamsız ve can sıkıcı bir sonuca varırsınız. Ama bu okulu, Büyük Devrim'den önceki Fransız toplumunun bağrında oluşan sınıf çatışmasının ideolojik yansıtı olarak ele alırsanız, sorun (mesele), hemen bambaşka bir kimlik kazanır. Sonunda, David'in sanatının nitelikleri —David'e bakarsanız, bunlar ekonominin dışındadır ve onunla hiçbir bağlantısı yoktur— sizin için iyice anlaşılır duruma gelir.» (50).

Bu düşünceleri, Plehanof, «**Toplumbilimsel Görüşle XVIII. Yüzyılda Fransa'da Dramatik Edebiyat Ve Resim**» adlı incelemesinde açıp geliştirir. Sanatın sınıfsal özelliğini ve evriminin derin sebeplerini aydınlatır. Ona göre, çeşitli sanat okulları ve formülleri, herbiri kendinden önceki bir okul ya da formüle bağlanarak —ister onu sürdürsün, isterse ona karşı dursun— birbirlerini izlerler. Sanatın bu evrimini toplumun evriminden ayıramamyız. Sanattaki çelişmeler hayattaki çelişmelere bağlıdır. Sanat, ekonomik şartların belirlediği top-

(50) Questions fondamentales du marxisme, p. 63-64.

lumsal hayatın bir görünüşünü temsil eder.

«Brunetière'in yalnızca bazı edebî eserlerin ötekiler üzerinderindeki etkisini gördüğü yerde biz, toplumdaki kümelerin, sınıf ve tabakaların ondan daha derin olan karşılıklı etkilerini görüyoruz. Onun, basitçe: —Bir çelişme ortaya çıktı, çünkü insanlar kendilerinden önce gelenlerin yaptığının tersini yapmak istediler! dediği yerde biz, şunu da ekliyoruz: — Evet, tersini yapmak istediler, çünkü kendi aralarındaki ilişkilerde bir çelişme meydana geldi, çünkü artık eski çağın insanları gibi yaşıyamıyan toplumsal bir sınıf ya da tabaka doğup ön safa geçti!» (51).

XIV. Louis zamanında Racine'in klâsik trajedisi ile Lebrun'ün klâsik resmi sarayın, aristokratik toplumun ürünü idi. «Üç birlik» kuralı bu çevrenin psikolojisini belirtiyordu. Nitekim, «akılcı eğilimlerin ilk dâhi temsilcisi» olan Corneille, «Examin du Cid» de bundan duyduğu sıkıntıyı yakınarak anlatır.

«Fransız trajedisi, biçimini, kökleri Fransa'nın edebî ve toplumsal gelişmesine dalan bir sürü sebebe borçludur.» (52).

Burjuvazi kendisinin bir sınıf olarak bilincine varmaya başlayınca, dramını ve resmini yaratmaya koyuldu. Eğemen sınıfa baş kaldırış, siyasal bir özellik kazanmazdan önce, duygusal bir biçimde göründü. XVIII. yüzyılın günlük gerçeklerini dile getiren burjuva resmi, ahlâkı düzeltmek istiyen bir ruh taşıyordu. İçeriğinin (muhtevasının) ahlâksal oluşundan ötürü Greuze'ün tablolarını öven Diderot, sanatın, «erdemi (fazileti) sevimli, kötülüğü çirkin göstermesi, gülüncü ortaya çıkarması, güzel ve yüce hareketleri ölümsüzleştirmesi, zorbaları korkutması» gerektiğini yazar (53).

Sanat «insanoğlunun eğiticisi» olur. Gözyaşı döktüren ko-

---

(51) **Essai sur le developpement de la conception moniste de l'histoire, t. VII, p. 217.**

(52) **L'art et la vie sociale, p. 229.**

(53) **Diderot — Essai sur la peinture, 1765, p. 1188.**

medi, kokmuş aristokrasiye orta halli insanla ve onun aile erdemleriyle karşı koyar. Rocaille uslubu, sevişme sanatı duyguları körelmiş büyük senyörlerin ve ticaretle zenginleşerek asılzadelik unvanları satın almış madrabazların psikolojisini yansıtır. Gelgelelim, burjuvazi eski rejime kafa tutacak kadar kendini güçlü duyar duymaz, ağlatıcı komedi ile günlük olayları canlandıran gerçekçilik gözden silinir. Şimdi, aristokratların kötülüklerini iğnelemek değil, onları iktidardan atmak söz konusudur. Aile erdemleri yerini siyasal erdemlere bırakır. Resimde ve tiyatroda klasisizm, geleneksel özünden soyunmuş olarak, yeniden ortaya çıkar. Bu yeni klasisizm, krallığın baskısına, derebeylerin zorbalığına, keşişlerin ikiyüzlülüğüne karşı bayrak açar. Antik çağın kahramanlarının cumhuriyetçi erdemlerini yüceltir. Diderot ile Greuze'ün ardından David ile Marie Joseph Chénier gelirler. Devrim sırasında, halk bayramları, sokak şenlikleri ve kütle gösterileriyle kendini belirten bir «baldırı çıplaklar estetiği» kurulur. Fakat, burjuvazi iktidara geçince, antik kahramanlara olan hayranlığını bırakır. Sahte klasisizm, devrimci özünü yitirdiği için, iyice eskimiş, değerden düşmüş bir elbiseye döner; sıkıcı, kullanışsız bir kurallar yığını olarak görülür: Artık, toplumsal bir zorunluk olmaktan çıkmış, eğemen sınıfın ruhsal durumuna uygun yeni ve başka bir uslup karşısında silinip gitmiştir...

SANATTA ÖZ VE BİÇİM :

Bir eserin dilini, uslûbunu, kuruluşunu, estetik karakterini onun özü, içeriği, yani sanatçının belirttiği ideoloji, taşıdığı yaşantı ve gerçeğe bakarak yaptığı temsil belirler.

Yücelme dönemlerinde, biçimle içerik âhenkli ve çözülmez bir bütün meydana getirirler. Eğer biçim içeriğin üstüne çıkıyorsa, o zaman, hiç çekinmeden toplumun bir çözülme ve gebelik dönemine girdiğini söyliyebiliriz...

Bir sınıf çökmeğe başlamışsa, onun sanat ve edebiyatı da çökmeğe başlar. Toplumsal bir çökme kültürün de çökme-

sine, doğuşuyla batışı bir olan modaların çıkmasına, yeni biçimler altında bireycilik ile gizemciliğin (individualisme ile mysticisme'in) görünmesine yol açar. Bütün bunlar, can çekişen sınıfın nevrozlarını, kaçış isteğini, gerçekten tiksintisini ortaya koyar. Tersine, o güne değin ezilmiş, bilgiden, kültürden yoksun bırakılmış bir sınıf yükselmeğe başlayınca, biçimden çok özle, içerikle ilgilenir.

«Genel olarak, biçim sıkıdan sıkıya içeriğe bağlıdır. Elbette, az çok ondan ayrıldığı dönemler de yok değildir. Ama bunlar, ayrık (istisnai) dönemlerdir. Böyle dönemlerde biçim içeriği yahut içerik biçimi geride bırakır. Gelgelelim, şurasını da unutmamak gerekir ki, yalnızca edebiyatın gelişmeğe başladığı zaman değil, özlem ve beğenilerini dile getirdiği sınıf ya da tabakanın çözülüşüyle edebiyatın çözülmeğe başladığı zaman da içerik biçimden geri kalır. Örnekler: Günümüzde burjuvazinin bazı tabakalarının manevi çözülüşünün getirdiği décadent sanat (54), fütürizm ve benzeri edebiyat olayları. Edebiyat alanında çözülüş, biçimin özden çok beğenilmeğe, değer kazanmağa başlamasıyla kendini gösterir.

«Ne var ki, içerik sımsıkı biçime bağlı olduğundan, içeriğin hor görülmesi önce güzelliğin son bulmasına, sonra da biçimce çirkinliğin ortaya çıkmasına yol açar. Örnek olarak, gene décadent sanatı, edebiyatta fütürizmi ve resimde kübizmi söyliyeceğim. Bununla birlikte, sanatın ya da edebiyatın geliştiği bahar dönemlerinde, gerileme dönemlerindekine taban tabana aykırı bir olay görülür: Artık, içerik biçimden değil, biçim içerikten geri kalır...» (55).

Çöken sınıfla yükselen sınıf arasındaki karşıtlık, sanat ve edebiyat alanında, herzaman bir yandan biçimin eksiksizliği ve içeriğin yoksulluğu, öbür yandan içeriğin zenginliği ve

---

(54) décadent sanat: XIX. yüzyıl sonunda Parnasçılara karşı bir tepki olarak aşırı simgeciliği (symbolisme'i) savunan sanat akımı. Yozlaşan, geriliyen sanat. (Çev.)

(55) Plehanof — Histoire de la pensée sociale en Russie, t. XXI, p. 208.

biçimin güçsüzlüğü ile kendini belirtmez.

«Unutmıyalım ki, belli bir çağda, bir sınıfta hüküm süren düşünceler, eğer özce bu sınıfın toplumsal durumuyla belirlenmiş iseler, biçimce de aynı sınıfta yahut üst sınıfta daha önceki çağda hüküm süren düşüncelerle sıkıdan sıkıya bağlantı halindedirler: **'Bütün ideolojik alanlarda gelenek, büyük bir tutucu (muhafazakâr) kuvvettir.'** (Engels).» (56).

Yükselen sınıf, yıkılmakta olan sınıfın kültürüyle beslendiği zaman, —XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Fransız burjuvazisinin yaptığı gibi—, önce onu taklit eder, sonra da ona karşı çıkar.

«Beaumarchais'nin çağındaki yurttaşları, çoğunca asılzadeleri taklit eden ve bu yüzden de Moliere, Dancourt, Regnard ve başkaları tarafından gülünç bir yolla canlandırılan burjuvalardan gelme idiler. Fransız burjuvazisinin görüşlerinde ve törelerinde birbirinden apayrı iki dönemle karşılaşmamız da bundandır: Burjuvazinin asilliği taklide kalktığı dönem ve ona karşı çıktığı dönem. Bu dönemlerden herbiri, burjuvazinin gelişiminde belli konağı gösterir. Her sınıfın eğilim ve özlemleri, gelişme derecesine ve daha çok da üst sınıfla olan ilişkilerine, bu gelişmenin belirlediği ilişkilere bağlıdır.» (57).

Öyleyse, biçimin yetersizliği, herzaman için yükselen bir sınıfın eserlerini nitelendirmez (tavsif etmez).

Geçmişin kültür kalıtını (mirasını) iyi sindiren, emekçi sınıfa bağlı düşünür ve yazarlar içeriğin zenginliği ile biçimin olgunluğunu birleştirebilirler. Bu konuda Gorki'nin eserlerini anmak yeter.

SANATÇI VE ÇEVRESİ :

Bir sınıfın sanatçıları, yazarları, düşünürleri bu sınıf kendisinden beklenileni yapmadığı ya da çok az yaptığı için

---

(56) Plehanof — Esquisse d'une histoire de matérialisme, t. VIII, p. 173.

(57) Aynı eser, s. 171-172.

bazan onunla çatışırlar, onu eleştirirler, kötülerler. Sanatçılarla toplumsal çevre arasındaki bu anlaşmazlık, sanatın sınıfların dışında ya da üstünde olduğunu göstermez. Böyle bir sanat yoktur. O kadar ki, toplum dışı olduğunu öne süren bir sanat dahi, hep belli bir toplumsal kümenin çıkarına hizmet eder.

«Tiersot, yüzeyden yani idealist bir tutumla şu gerçeği saptar (tesbit eder): Zamanın burjuvazisi, edebiyat ve sanatta kendi ideologlarını canlandıran özlemlerle duyguların çoğunu anlamıyordu. Tarihte, ideologlarla eğilim ve beğenilerini yansıttıkları sınıf arasında buna benzer anlaşmazlıklar eksik değildir. Bunlar, insanlığın düşünsel gelişimindeki özgülleşmelerin (particularités) kaynağıdır. Adı geçen anlaşmazlık, «süzülmüş seçkinler»in «kalın kafalı» dedikleri burjuvalara karşı aşağılayıcı bir tavır takınmalarına yol açtı. Bu tavır, günümüze değin birçok bön gençleri yanıltmış, romantizmin burjuvaüstü özelliğini anlamalarını önlemiştir. Oysa, başka yerde olduğu gibi burada da, bu çeşit bir anlaşmazlığın kökü ve karakteri —son çözümde— ancak içinde anlaşmazlığın doğduğu sınıfın ekonomik durumuyla açıklanabilir. Her yerde olduğu gibi burada da, düşünmenin esrarı üstüne gene o ışık serper.» (58).

Burjuva toplumuna karşı romantiklerin kafa tutması şeklinde ortaya atılan «sanat için sanat» akımı, gerçekte, onlar için bir paravanadır. Çünkü onların protestosu, ne denli kesin olursa olsun, gene de devrimci bir özellik taşımaz. Rejimin toplumsal ve siyasal temellerine kadar uzanmaz. Burjuva toplumuna sırt çevirmeleri, onu kendi dehalarına ve güzel ruhlarına lâyık bulmayışlarındandır. Nitekim, kendi çevrelerinden kaçmak için, yabancı ülkelere, ortaçağın geçmişine, gizemciliğe (mistisizme) sığınırlar...

1888 den sonra Plehanof, «sanat için sanat» akımının gerici özünü ortaya çıkarır. «Sanat için sanat»a «hayat için

---

(58) Questions fondamentales du marxisme, p. 78.

sanat»la karşı koyar. Böylece, sanata toplumsal bir amaç vermiş olur.

Bununla birlikte, çağına ve çevresine karşı toptan bir ilgisizlik duyan sanatçı ile estetik buyrukları yardıma çağıran yazar, değişik ve hattâ çelişik sebeplerle hareket ederler. Bu sebeplerin de toplumsal özünü çözümlemek gerekir.

Bir eseri yargılarken, onu çağının şartları içine yerleştirmeli ve aceleye getirilmiş genellemelerden kaçınmalıyız.

«Eğer Belinski daha uzağa gitseydi, eğer bu ilgisizliğin sebebini anlamağa çalışsaydı şunu görecekti: Değişik tarihsel dönemlerde ilgisizlik değişik, hattâ çelişik sebeplerden doğmaktadır. Ayrıca, bütün bu sebeplerin kökleri toplumsaldır ve ne doğrudan doğruya sanatın tabiatından, ne de tekniğin yasalarından gelmektedir.» (59).

Zorba bir rejim altında yaşıyan sanatçı, «sanat için sanat» akımında kendine bir korunak arar. Düşünce adamı bir ilkenin arkasına sığınır, böylece hürriyetsiz bir ülkede hürriyetini ilân etmiş olur. İsyancı arkadaşlarının mahkûmiyetinden sonra, çar I. Nikola, Puşkin'i bağışlar. Polis şefi Benckendorf'un nezaretine verir. Şair, tiksindiği Petersburg burjuvazisinin yüksek sosyetesinde çok mutsuz bir hayat sürer. Giderek, katgısız sanata bağlılığını bildirir. Bu bildirme gerçekte bir kopuştur. Nitekim, ışığa ve ilerlemeye vurgun olan şair, köleliğe dayanan bir imparatorluğun karanlığında bir saray şairi, çarın bir pöhpöhçüsü olmağa katlanmaz. 1812 savaşı sırasında beliren ulusal bilinci, folklorla beslenen güçlü dehasıyla dile getirir. Rus edebiyatında umut veren, iyi günleri müjdeliyen biri olmak görevini yüklenir.

Toplumsal bir amaca bağlanan sanat genel olarak devrimcidir. Ama, bu kural her zaman için doğru değildir. Sanatta «yararlı» olmayı bazen gericiler de tutarlar. Örneğin, Çar I. Nikola ahlâkçı edebiyatı över ve ondan kullarını eğitmesini beklerdi. Öte yandan, Alexandre Dumas Fils «sanat

(59) **Plehanof — Belinski, t. V, p. 356.**

için sanat» akımını kötüler, fakat burjuva toplumunun çürük yerlerini savunmak için de «Fils naturel» ile «le Père prodigue»i yazardı.

Sanatçı toplumsal çatışmanın üstünde madde dışı bir ruh değildir. Onun sanatı, kendisi istese de istemese de, oldum bittim sınıf eğilim ve çıkarlarını deyimler.

GERÇEKÇİLİK :

Sanatın maddesi gerçekliktir (réalite). Ama, sanatçı herzaman bir seçme yapar. Onun kendine göre bir gerçeği görüş biçimi vardır. Gerçeği enikonu yeniden yaratır. Bundan ötürü, gerçekçilik (réalisme) bayağı bir kopyacılıkla sınırlandırılamaz. Gerçekçilik, eşyanın yüzeyden ve geçici bir görünüşüne bağlanan izlenimcilikten (impressionisme'den) daha öteye gitmek zorundadır.

Çeşitli gerçekçilikler vardır: Duruk, gerici gerçekçilik; dünyayı kendi oluş ve hareketi içinde temsil etmek istiyen gerçekçilik. (Toplumsal gerçeklerle birlikte gelişen bu gerçekçilik, her çağda kendine özgü biçimler alır.)

XVIII. yüzyılda Tiers-Etat'nın temsilcileri, oldukça gerçekçi bir görüşle, egemen sınıfın kendilerine zorla kabul ettirdiği gerçeğin dışında kalan herşeyi eserlerine koyuyorlardı.

İbsen üstüne yaptığı incelemede Plehanof, bu Norveç dramcısının, gerçek toplumsal ilişkileri anlıyamadığı için simgelere (symbole'lere) baş vurduğunu gösterir. Bu arada gerçekçilikten de ne anladığını açıklar: Bu, çoğunlukla soyut bir ilkeden hareket eden, gerçeğin cansıkıcı bir tasvirini çıkaran ya da onun fotoğrafik bir temsiliyle yetinen eski gerçekçilik değildir: «Bu, bizzat gerçeğin izlediği yoldur; kendi sınırlarını aşmak, gelecekteki gerçeğin temellerini atmak üzere kendi içeriğini kendi öz kuvvetleriyle geliştiren **bugünkü gerçeğin** yürüdüğü yoldur.» (60).

---

(60) L'art et la vie sociale, p. 265.

Şimdinin içinde tohum halinde geleceği gösteren ve bu tohumun açılmasını hızlandıran bir sanat... Sosyalist gerçekçiliğin ilk tanımlarından biri de bu değil midir?

Plehanof, hayattan zorla koparılmış, okurlara «hayat kırıntıları» sunan, eşyanın salt dış yüzünü canlandırmağa yönelen, eksik, yüzeyden (sathi) ve gerçeği değiştirici bir gerçekçiliğe kesinlikle karşı çıkar. Doğalcılığın (naturalisme'in) «incelediği çevreyle ilgili nesnel davranışı, aslında, tümel bir duygudaşlık (sympathie) yokluğundan gelir.» (61). Doğalcılık, törelerin arkasında yatan, töreleri doğuran rejimi görmez. Ayrıca, bireye önem verdiği, toplumsal insanı toplumsal ilişkilerle değil de ruhbilim ve soyaçekimle (irsiyetle) açıkladığı için başarıya ulaşamaz.

Çökmekte olan sınıf kaçış yollarını idealizmde arar. Siyasal gerilik düşünsel bir gerilikle birlikte yürür. Plehanof, 1905 bozgunundan sonra, bunu Rusya'da kendi gözleriyle gördü. Sinir bozukluğu, umutsuzluk, bunaltı, gizemcilik, sevicilik ve saçmanın, usdışı ve bilinçdışı olan şeylerin yüceltilmesi: Çarların çökmekte olan Rusya'sı, Batı burjuvajisi için pek olağan sayılan bütün bu olayları yakından tanıdı.

Plehanof zamanında, sanatta idealist gerilik kübizm idi. Gerçekten kopuş, sonraları biçimcilik, gerçeküstücülük (surréalisme), soyut sanat gibi görünümler (manzaralar) aldı.

«Bütün bu görüşlerde ilk göze çarpan, benlik'imizin tek gerçek olduğu düşüncesidir... Yazarlarımız dış dünyanın varlığını kabul etmekle birlikte, onun, bilinemez olduğunu söylemekten de geri durmuyorlar. Bu da, onlar için, kendi ben'leri dışında gerçek hiçbir şey yok, demektir.» (62).

Temsilî olmıyan sanat, sanatçının muhayyilesinin uydurduğu, gerçekten uzak, keyfî bir iç dünyada hareket eder. Biçim üzerinde aşırı bir kayguya kapıldığından, hayattan ve doğrudan alabildiğine tiksindiğinden dolayı, bu içe kapalı sa-

---

(61) Aynı eser, s. 115.

(62) Aynı eser, s. 138.

nat, verimsiz soyutlamalar ve karmaşalar içinde kaybolur, çıkmazlara saplanıp kalır. Herkesin anlıyabileceği bir dille konuşmaz; karanlık, yapmacık, anlaşılmaz, şifreli bir anlatım (ifade) kullanır. Kişioğlunun kaderini belirliyecek gerçek kavgalara katılmaktan korkar.

HALKÇI SANAT :

Derebeylik toplumunun bağrında yüzyıllar boyunca gelişen burjuvazi, kendi sanat ve edebiyatını kurmak için bol zaman ve imkân buldu. Gelgelelim, emekçi sınıfı için bu imkânlar var olmadı. Burjuvazi, eski rejim zamanında, her ne kadar kiliseye ve asalete bağımlı idiyse de gene de zengin ve güçlü idi: Kendi kurtuluşunu anlatan eserleri satın alıyor, destekliyor, isteklendiriyordu. Yarınına güvenemiyen, işsizlikle hastalığın sürekli korkusu altında yaşıyan, çalışma gücünden başka bir geliri bulunmıyan, kapitalist sömürülme düzenine bağlanan emekçi sınıfı ise ancak kendi ihtiyaçlarını karşılıyan eserler yaratabildi. Her çağda halk sanatı, şiir ve edebiyatı varlıklı sınıfın eğemenliğine dokununca kötülenmiş, baskı altına alınmış, inkâr edilmiştir.

1885 te Plehanof, işçilere seslenerek, onlardan kendi kurtuluş savaşlarını destekliyen bir edebiyat yaratmalarını ister: «Sizin de şarkılarınız, şiirleriniz olmalı. Onlarda dileklerinizi, umutlarınızı, acılarınızı dile getirmelisiniz. Durumunuzun bilincine vardığınız ölçüde, bu duygular daha dirençle belirtilecek ve şiiriniz daha zengin olacaktır. Bu şiirde yalnız acı, yalnız umutsuzluk mu bulunacak, yalnız işçinin nasıl olduğu mu anlatılacak? Hayır! Onda, işçinin yapabileceği ve yapması gereken şeyler de gösterilecek... Ve bu inanç, sizin şiirlerinizde yansıyacak. Bu inanç, şarkılarınızı —içten kardeşlik, gerçek eşitlik ve evrensel hürriyetin gür haykırışı gibi— güçlü, cesur ve şanlı kılacak.» (63).

(63) **Aynı eser, s. 243.**

Plehanof, nutkunu, şair Nekressov'un yirmi beşinci ölüm yıldönümü dolayısıyla Cenevre'de, 10 Ocak 1903 te, şu sözlerle tamamlar :

«Nekrassov'un ölümü üstünden bunca zaman geçti. Halkın şairi edebiyat sahnesinden çekileli yıllar oldu. Bize şimdi yeni bir şairin, işçilerin şairinin gelişini beklemek düşüyor.» (64).

Bir sınıfın görüşünü dile getiren sanat, siyasal bir sanattır. Böyle bir sanatı canlandıran ruh, onu bir sınıf aracı haline getirir.

«Ama, böyle bir sanatın verimli olamıyacağı söylenmemelidir. Verimsiz değildir o. Nitekim, eski Greklerin taklit edilemiyen sanatı, geniş ölçüde, siyasal bir özellik taşır. Üstelik, bu özelliği taşıyan yalnızca o değildir. XIV. Louis zamanındaki Fransız sanatı da, bazı siyasal düşüncelere hizmet etmiştir, fakat bu, onun bereketli bir sanat olmasını önlememiştir. Gene, Devrim döneminin Fransız sanatı da **baldırı çıplaklarla**, üst sınıfların sanatının yürüyemiyeceği bir yolda yürür: Bütün halkın dâvâsını yüklenir.» (65).

İşçi sınıfına bağlı en iyi yazarlar, eserleriyle halk yığınlarının toplumsal gerçekleri kavramasına yardım ettiler. Gorki'nin «Düşmanlar» adlı eserinden söz ederken Plehanof şöyle yazar :

«Toplumbilicilerin en bilgilisinin dahi, sanatçı Gorki'den öğreneceği çok şeyler var. Bu eser onun için bir uyarma olacaktır. Gorki'nin işçileri ne güzel bir dille konuşuyorlar! Piyeste her şey iyi, çünkü içinde uydurma hiçbir şey yok, her şey doğru ve gerçek.» (66).

Geçmişte sanat, sınıflar çatışmasının bilinçsiz (şuursuz) bir yansıtı idi. Bilimsel sosyalizm, bilinçli bir sanata yol açı-

(64) Nekressov, t. X, p. 395.

(65) L'art et la vie sociale, p. 192.

(66) Aynı eser, s. 308.

yor: İnsanlığın ilerlemesi yönünde, hayatın güzelleşmesine ve zenginleşmesine çalışan bir sanatı mümkün kılıyor.

İdeolojik ve politik bir içerik, yüce bir toplumsal ülkü için savaşma —biçimcilerin ve estetikçilerin sandıkları gibi— sanatın değerini düşürmez; tersine, ona olağanüstü bir önem, güç ve ömür verir.

IV. SANATIN ELEŞTİRİLMESİ

TOPLUM KARŞISINDA SANATÇI :

Açılma dönemlerinde, —örneğin Antikçağda, Ortaçağda, Rönesansta—, sanat kamusal hayat içinde bütünlenir. Toplum, sanatçılara zorla bir ideoloji, temler ve anlatım biçimleri kabul ettirir. Din coşkusu kiliseleri yapan ve süsliyen adsız sanatçılara, ressamlara, heykeltraşlara ilham verir. Ortaklaşa atılımlardan (hamlelerden) güç alan sanatçı, belli bir zamanda toplum için zorunlu olan şeyi gerçekleştirir. Yaratma özgürlüğü (hürriyeti) bu durumdan yaralanmaz, tersine, onunla coşar.

Kapitalizm, kamuyla (halkla) sanatçı arasındaki bu dolaysız bağı koparır. Sözüm ona, keyfine göre yazmakta ve resmetmekte özgür (hür) olduğunu bildiren sanatçı, gerçekte, «pazar» için yazmağa ve resmetmeğe başlar. Yarattığı eser, zorunlu mallardan daha güç satılabilen bir meta haline gelir. Artık, sanatçının, tuvalleri spekülasyon eşyası sayan tablo satıcısını, kitaba eczacılıkla ilgili bir ürün, bir ilâç gibi bakan yayımcıyı, her çeşit özgünlüğün (originalité'nin) ve devrimciliğin düşmanı olan burjuva müşteriyi memnun etmesi gerekir. Böylece, paranın özgürlük anlamına geldiği ve kişiye eğemenlik sağladığı bir toplumda yaşamak için düşünce üreticisi (yani sanat adamı) köleleşmek zorunda kalır.

«Sanat için sanat akımı, sonunda, para için sanat haline gelir... Herşeyin para ile alınıp satıldığı bir çağda sanatın da satın alınan bir nesne haline gelmesinde şaşılacak ne var?» (67).

---

(67) Aynı eser, s. 144.

Sanata bunca sırt çevirmiş bir rejime karşı sanatçının her başkaldırması, —kapitalizmin hayatî çıkarlarına dokunmadığı sürece— ancak soyut bir alanda hoş görülür.

ELEŞTİRİ VE SANAT :

Bu sözde özgür, gerçekte burjuvaziye bağlı sanat karşısında halka dayanmak istiyen sanat ile yükselen kuvvetlerin çıkışını desteklemek ve çabuklaştırmak istiyen bir eleştiri (tenkit) yükselir. Sosyalist eleştirmen, devrimci bir yazar olduğundan dolayı, en ileri sınıfın, kendinde geleceği taşıyan sınıfın, emekçi sınıfının görüşünü benimser. Halkı eğitmeği, ideoloji yönünden donatmağı üstüne alır.

«Bilimsel eleştiri sanata hiçbir buyruk vermez. Ona: — Sen, şu ya da bu kurala (kaideye), şu ya da bu yönteme bağlanacaksın! demez. O, çeşitli tarihsel dönemlerde yürürlükte olan çeşitli kural ve yöntemlerin nasıl doğduklarını gözlemekle yetinir. Sanatın ölümsüz yasalarını ortaya çıkarmaz; onun, tarihsel gelişmesini belirliyen hareketin sonrasız yasalarını incelemeğe çalışır. Çünkü o, fizik gibi nesneldir (objectif'tir) ve bundan ötürü de her türlü metafiziğe yabancıdır. Ayrıca, gerçekten bilimsel olduğu ölçüde o, bir kavga eleştirisidir... Her ne kadar bilimsel eleştiri, sanatın tarihini toplumsal gelişmenin bir sonucu olarak görürse de, kendisinin de bu gelişmenin bir ürünü olduğunu unutmaz.» (68).

«Gerçekten felsefî olan bir eleştiri, aynı zamanda, gerçekten kavgacı bir eleştiridir.» (69).

«Bütün toplumsal geçiş dönemlerinde eleştiri, bir tartışma ruhu taşır; bir parçasıyla ya da bütünüyle bir tartışma olur. Böyle olması iyi midir, kötü müdür? Yerine göre iyi, yerine göre de kötüdür. Fakat aslolan, bunun kaçınılmaz oluşudur!» (70).

---

(68) Aynı eser, s. 218.

(69) Aynı eser, s. 127.

(70) Plehanof — A. L. Volynski, t. X, p. 193.

Sınıf çatışmalarının nesnelce çözümlenmesi (tahlil), insanı ister istemez bir yanı tutmağa zorlar. Maddecilik, her olgunun değerlendirilmesinde, bizi doğrudan doğruya ve açıktan açığa belirli bir toplumsal kümenin görüşünü benimsemek zorunda bırakır.

Tutarlı bir maddeci olarak Plehanof, gerici ideolojilere karşı bu kavgayı yürütmesini becerir. Hattâ, bu bakımdan eserinin doruğuna yükselir. Lanson ile Ibsen üzerine yaptığı incelemeler marxçı eleştirinin modelleri olarak kalır. Balzac üstüne, «O, çağdaş toplumdaki çeşitli sınıfların psikolojisini açıklamak bakımından çok iş görmüştür,» diye yazar. (71). İki yıl sonra, 1897 de, Victor Hugo ile George Sand'a karşı Balzac'ın şu ilgi çekici özelliğini belirtir :

«Balzac'ın eserinin kökeni ne olursa olsun, onu romantiklerden ayıran uçurumun varlığı söz götürmez. Hugo'nun dramlarına yazdığı önsözleri yeniden okuyun: Psikolojik çözümlemeden romantiklerin ne anladığını göreceksiniz. Hugo sözü geçen eserde, alışıldığı üzre, şu ya da bu tutkunun (ihtirasın) şu ya da bu şartlar içinde nereye varacağını göstermek istediğini bildirir. İnsancıl tutkuları Hugo, en soyut biçimde ele alır. O kadar ki, bu tutkuların uydurma, yapmacık ve hattâ tüm düşsel (utopique) bir ortamda oluştuklarını söyliyebilirsiniz. George Sand'ın çoğu romanlarında da aynı psikolojiyi buluruz. Ama Balzac'ın eserlerinde böyle bir kusur yoktur. Balzac, tutkuları çağının burjuva toplumunda nasıl bulmuşsa öyle almıştır; onların, belli bir toplumsal çevre içinde nasıl bir oluş ve gelişme geçirdiklerini, doğalcı (naturaliste) bir bilginin dikkatiyle gözden geçirmiştir. Bunu yapmakla da, gerçek anlamda, bir gerçekçi olmuştur. Nitekim onun eserleri, Louis Philippe ve Restauration dönemlerindeki Fransız toplumunun psikolojisini incelemek için eşsiz birer kaynaktır. Eğer Balzac'a Fransız gerçekçiliğinin babası diyemiyorsak, bunun tek sebebi, gerçekçiler arasında, İnsanlık

---

(71) Plehanof — Essai sur le developpement de la conception moniste de l'histoire, t. VII, p. 237.

Güldürüsü'nün dâhi yazarının üstüne aldığı ödevi bütün genişliğiyle kavrıyabilecek güçte kimsenin bulunmamasıdır: Çocuklar babalarına lâyık olmalıklarını gösterdiler. Elbette, bundan Balzac değil, Şubat Devriminden ve 1848 Temmuz günlerinden sonraki Fransız toplumunun tarihi sorumludur.» (72)...

Bilimsel eleştiri, incelediği eserin yalnızca toplumsal ve tarihsel yerini göstermekle kalmaz. Plehanof bir ikinci ödevin önemi üzerinde durur: Toplumbilimsel açıklamadan sonra, sosyalist eleştiri, eserin estetik değerini biçmelidir:

«Edebî olayın toplumsal karşılığını bulmağa çalışan bu eleştiri, eğer bunu bulmanın yetmediğini ve toplumbilimin estetiğe kapısını kapamayıp ardına kadar açması gerektiğini anlamazsa, bizzat kendine ihanet etmiş olur... Maddeci eleştirinin ilk işi, ikinci işini gereksiz kılmaz, tersine, onu zorunlu bir tamamlayıcı olmağa götürür.» (73).

Vaktiyle Belinski, edebiyat eleştirisinin ödevlerini formüllendirirken, bu iki bölüm arasındaki bağlılığa parmak basmıştı: «Estetik eleştiri olmadan tarihsel eleştiri ve tarihsel eleştiri olmadan estetik eleştiri tek yanlı ve dolayısıyla yanıltıcıdır.»

Bundan ötürü, bir eserin, bir sanat şeklinin estetik anlamını ortaya çıkarmak, ve, —dayandıkları ekonomik, toplumsal altyapı kaybolduğu halde—, onların neden bir estetik anlam ve değer taşıdıklarını araştırmak gerektir. Kendini hâlâ güzelin ölmezliği, sürekliliği düşüncesine bağlıyan idealist görüş, sanatı insandan ve tarihten ayırmak, toplumsal gerçeği hiçe saymak, güzelliği bir Tanrıça haline sokmakla güçlükten kaçmaktan başka bir şey yapmış olmaz.

Yalnız güzelliktir yaşıyan, değişmiyen, ölmiyen.
Ölüm titreyen evrenleri dağıtabilir,
Ama güzellik sönmez, herşey onda yeniden doğar,

---

(72) L'Heritage littéraire, t. VI, p. 344.
(73) Durant vingt ans, t. XIV, p. 189.

Ve dünyalar gene beyaz ayakları önünde yuvarlanır(74).

Bilimsel yöntemin yardımıyla bu estetik «yaşarlık» açıklanabilir.

Marx, «Intoduction a une économie politique» te, estetik değerin üretim kuvvetlerinin düzeyiyle (seviyesiyle) dolaysız yani doğrudan doğruya bir ilişkisi bulunmadığını ve sanat şekillerinin birbirini izlemesinde sürekli bir gelişme görülmediğini belirtir.

MADDECİ ELEŞTİRİ :

Plehanof maddeci eleştirinin özelliklerini bir yazısında şöyle açıklar :

«Hem insafı az, hem de pek dalgın bir eleştirmen şaşılacak bir ölçüt (critérium) yakıştırıyor bana: Ona bakılırsa ben, bireyin gelişmesi üzerinde toplumsal çevrenin etkisini gösteren yazarları övüyor, göstermiyenleri ise kıyasıya yeriyormuşum! Eh, yanlış anlaşılmak da bu kadar olur!

«Toplumsal **bilinci** toplumsal **şartların** belirlediğine inanıyorum ben. Böylesi bir görüşü benimsiyenler için, her ideolojinin — sanatla edebiyat da girer buna — belli bir toplumun ya da bölümlü bir toplumda belli bir sınıfın ruhsal durum ve eğilimlerini belirteceği açıktır. Gene açıktır ki, bir eseri çözümlemek istiyen bir edebiyat eleştirmeni, her şeyden önce, bu eserde toplumsal bilincin (ya da sınıf bilincinin) hangi öğesinin belirtilmiş olduğunu araştırmak, anlamak zorundadır. Hegel okuluna bağlı idealist eleştirmenler — hattâ gelişiminin belli bir döneminde bizim dâhi Belinski'miz bile — felsefî eleştiriye düşen ödevin; sanatçının eserinde belirttiği düşünceyi sanat dilinden felsefe diline, imge dilinden mantık diline çevirmek olduğunu söylüyorlardı. Gelgelelim, maddeci bir dünya görüşüne bağlanan ben ise, şunu söyliyeceğim: Eleştirmenin ilk ödevi belli bir eserdeki düşünceyi sanat dilinden

---

(74) Leconte de Lisle — Poemes antiques, «Hypatie».

toplumbilim diline çevirmek, belli bir edebiyat olgusunun toplumbilimsel karşılığını ortaya koymaktır. Bu görüşü, edebiyatla ilgili yazılarımda kaç kez açıkladım; öyleyken eleştirmenimi yanılmaktan kurtaramadığım anlaşılıyor.

«**Edebiyat eleştirmeninin ilk işi, incelediği eserin toplumbilimsel karşılığını göstermektir,** dedim ya, işte o sayın bay bu sözümü ele alarak şu sonuca varıyor: Eserlerinde belirttikleri eğilimleri benimsediğim yazarları övmek, benimsemediklerimi ise kötülemek zorundaymışım! İnsaf doğrusu! Çünkü kökten yanlış bir sonuç bu! Bir eleştirmene düşen ağlamak ya da gülmek değil, anlamaktır. Ne var ki, bizim mucit işi daha da basitleştiriyor. Ona göre, ben övgülerimi de, yergilerimi de yazarların, toplumsal çevrenin önemiyle ilgili düşüncelerimi eserlerinde doğrulayıp doğrulamadıklarına bakarak dağıtırmışım. Görülüyor ki, edebiyat tarihçiliğimiz için — üstelik, yalnız bizim tarihçiliğimiz için değil — oldukça ilgi çekici bir insanlık belgesi özelliği taşımasaydı anılmağa bile değmiyecek kadar saçma bir karikatürle karşı karşıyayız.

«Yukarda, Hegel okuluna bağlı idealist eleştirmenlerin, sanat diliyle belirtilmiş düşünceyi felsefe diline çevirmek gerektiğine inandıklarını söylemiştim. Fakat onlar, işlerinin yalnızca bu ödevi yapmakla bitmediğini çok iyi kavramışlardı. Nitekim, onların gözünde bu çevirme, felsefi eleştirinin süreci içinde yapılacak birinci işten başka bir şey değildi. İkinci iş, Belinski'nin de yazdığı gibi, somut biçimi altında sanat yaratışındaki düşünceyi göstermek, imgeler içinde onu çözümlemek, parçalarında onun birlik ve bütünlüğünü yeniden bulmaktı. Bunun anlamı, bir eserdeki düşüncenin çözümlenmesinden sonra, o eserin sanatsal özelliklerinin, estetik yanının değerlendirilmesi gerekir demekti. Böylece, felsefe estetiği ortadan kaldırmıyacak, tam tersine, ona yol açacak, sağlam bir temel bulmağa çalışacaktı.

«Maddeci eleştiri için de aynı şeyi söylemek zorundayız. Belli bir edebiyat olayının toplumsal karşılığını bulmağa çalışırken maddeci eleştiri, bu bulguyla işinin bitmiyeceğini bilir.

Toplumbilimin estetiğe kapısını kapamayıp ardına kadar açması gerektiğini anlar. Eğer anlamazsa, kendi bindiği dalı kesmiş olur. Çünkü tutarlı bir maddeci eleştirinin ikinci işi — idealist eleştirmenlerin yaptığı gibi — incelenen eserin estetik niteliklerini değerlendirmektir. Maddeci eleştiri bundan kaçınır, eserin toplumbilimsel karşılığını bulduğunu bahane ederek böyle bir değerlendirmeye yanaşmazsa, savunduğu görüşü hiç mi hiç anlamadığını göstermiş olur.

«Her çağın sanat yaratışının özellikleri, eserlerde belirtilen toplumsal psikolojiye sıkıdan sıkıya bağlıdır. Öte yandan, her çağın toplumsal psikolojisi, bu çağın toplumsal ilişkilerine dayanır, onlar tarafından şartlandırılır. Bütün sanat ve edebiyat tarihi bunu apaçık ortaya koyar. Bu yüzdendir ki, bir eleştirmen gözden geçirdiği eserin yalnızca toplumbilimsel karşılığını tanımakla yetinir, sanatsal niteliklerini değerlendirmekten kaçınırsa eksik ve dolayısiyle yanlış bir iş yapmış olur. Başka türlü söylersek, maddeci eleştirinin birinci işi ikinci işini gereksiz kılmaz, tam tersine, onu tamamladığından ötürü daha da gerekli kalır.» (75)

Bu yazıdan da anlaşıldığı üzere Plehanof, maddeci eleştiriden sadece sanatın şartlarını değil, bizzat sanatı da, sadece «niçin»i değil, «nasıl»ı da, sadece toplumsal oluşu değil, estetik varoluşu da incelemesini ister. İdealist kuramlara (nazariyelere) karşı savaşırken, «maddeci eleştirinin ilk işi» dediği ödev üzerinde ayak direr ve özellikle toplumbilimsel açıklamayla uğraşır. Yazık ki, «İkinci iş»e geçmeğe fırsat bulamaz. Toplumsal ve ekonomik gerçeklerin dışında ayrı bir küre meydana getirmiyen, tersine, onların içinde doğan ve onları aydınlatan estetik alana girmesine vakit kalmaz.

Bu yüzden, maddeci estetiğin bir öncüsü olan Plehanof, aslında, iyi bir toplumbilimci olarak kalır.

— S O N —

(75) **Plehanof — Durant vingt ans, t. XIV, p. 183-189.**

İçindekiler

I. SANATIN TABİATI VE KÖKLERİ :

Çeşitli Estetik Anlayışları 5
Sanatın Doğuşu 15

II. TOPLUM YAPISI VE SANAT :

Ekonomik Altyapı Ve İdeolojik Üstyapı. 18
Coğrafya Ve Sanat 20
Birey Ve Sanat 21
Irk Ve Sanat 22
Deha Ve Sanat 22
Pataloji Ve Sanat 25
Irk, Çevre, An Ve Sanat 28
Ekonomik Altyapı Ve Toplumsal Psikoloji 29
Sanatta Taklitçilik 33

III. SANAT VE TOPLUM KATLARI :

Toplumsal Sınıflar 35
Sanatta Öz Ve Biçim 39
Sanatçı Ve Çevresi 41
Gerçekçilik 44
Halkçı Sanat 46

IV. SANATIN ELEŞTİRİLMESİ :

Toplum Karşısında Sanatçı 49
Eleştiri Ve Sanat 50
Maddeci Eleştiri 53

Neredeyse, demokrasi gibi, sosyalizm de günlük sözlerimiz arasına girecek. Nitekim, onunla karşılaşmadığımız gün yok. Sosyalizmle ilgili yazılar, konuşmalar, olaylar birbirini kovalıyor. Yurdumuzun ancak sosyalizmle kalkınabileceğine, halkımızın ancak sosyalizmle kurtulabileceğine inananlar çoğalıyor. Öyleyken, bu konuda henüz tam bir aydınlığa vardığımız söylenemez. Çünkü, Türkçede sosyalizmi anlatan pek az kitap var. İşte, SOSYALİST GÖZLE TOPLUM VE SANAT'ı da bu azlığın itkisiyle çıkarıyoruz. Onun, hiç değilse, bir alanda bize aydınlık getireceğini sanıyoruz.

SOSYALİST GÖZLE TOPLUM VE SANAT'taki yazılar daha önce bir gazete ve dergide parça parça basılmıştı. Onları kitap halinde yeniden yayınlamağı gerekli gördük. Kitapta, Fransız yazarı Jean Freville, ünlü düşünür Georges Plekhanov'un sanatla ilgili görüşlerini ele alıyor. Bilimsel sosyalizm açısından onları eleştiriyor. Bunun yanısıra, birçok sanat sorunlarını tartışıyor, çağımızın verilerine göre çözümlüyor, aydınlatıyor.

●

Eleştirmen Asım Bezirci'nin açık, akıcı, temiz bir dille Türkçeye çevirdiği bu el kitabının okurlarımıza da, yazarlarımıza da yararlı olacağını umuyoruz.

...uş