100 SORUDA

ESTETİK

MEHMET H. DOĞAN

GERÇEK YAYINEVİ

100 SORUDA ESTETİK

Mehmet H. Doğan

100 SORUDA DİZİSİ : 44

Birinci Baskı :
Ocak 1975

Kapak : Said Maden
Kapak Baskısı : Reyo Ofset

Dizgi, Baskı, Cilt :
FONO Tesisleri

MEHMET H. DOĞAN

100 SORUDA ESTETİK

GERÇEK YAYINEVİ
Cağaloğlu Yokuşu, Saadet İş Hanı, Kat 4
İSTANBUL

ÖNSÖZ

Tolstoy, **Sanat Nedir?** adlı incelemesinin, kendisini aralıklı olarak on beş yıl uğraştırdığını söyler. Kitabı yazmaya başlayınca, kendisine bu kadar yakın bir konuda: sanat konusundaki düşüncelerinin, kolayca dile getiremeyeceği kadar açıklıktan uzak olduğunu farkettiğini ekler.

100 Soruda Estetik'in yazılışında aynı şeyleri duyduğumu söylememe gerek yok sanırım. Ancak, estetik konusundaki düşüncelerin, kafalarda, kolayca dile getirilemeyecek kadar açıklık kazanmamış olması, bizde, kişisel yeti ve yeteneklerdeki yetersizliklerden çok, bu alandaki hazırlayıcı çalışmaların, sağlam bir tabanın olmayışından gelmektedir. Estetik konusunda klasik yapıtların henüz çevrilmediği; estetik ve sanat tarihi çalışmalarının ortalama okurun ilgisinin dışında, üniversite kürsülerinin dar alanı içinde kapalı kaldığı; sanat ve edebiyatımızın henüz sağlam bir tarihsel değerlendirilmesinin yapılmadığı bir zamanda estetik üzerine kitap hazırlamak isteyen kişinin büyük güçlükler ve engellerle karşılaşması çok doğal değil midir? Bu nedenle, Türkçe yapıtlardan çok yabancı yapıtlara başvurmak, onlara dayanmak bir zorunluluk oldu benim için. Kitapta yapılan alıntıları çok fazla ve çok uzun bulabilecekler, bu gerçeği gözden kaçırmamak zorundadırlar. Geçerliliği henüz yapıtlarla kanıtlanmamış ve genellik kazanmamış savlar, öneriler yerine, sanat konusunda önü açık, bağnaz olmayan-otoritelerin kanıtlarına dayanmağı yeğ tuttum. Birçokları arasında, özellikle Fischer'in, Garaudy'nin çalışmaları her konuda ışık tuttu, ipucu verdi bana.

Estetiğin çok karmaşık ve çok geniş bir konu olduğunu söyleyen bazı dostlar, kuramların ve savların zamandizinsel (kronolojik) bir sıralamasını vermekle yetinmemi salık verdiler. Birtakım kuru, dural bilgiler verip, konu üzerinde düşünme, yeni şeyler ortaya sürme ve tartışma açma yollarını tıkayacak bu yolu yararlı bulmadım ben. Bir ders kitabı değil, yeni savların, yeni önerilerin ortaya çıkmasını sağlayacak bir başlangıç ol-

masını istedim çalışmamın. 1960'lardan bu yana büyük hız kazanan düşün ortamımızda sanat konularını, politikanın yedeğinde, ona bağımlı bir alan olmaktan kurtaracak olan bu tartışmaların sanat ve edebiyatımıza büyük yararlar sağlayacağı kanısındayım. Şu anda çatılan kaşları görür gibi oluyorum. Onun için hemen ekleyeyim: sanat konularını soyutlamak değil söylemek istediğim; sanatın ne denli yaşamın içinde olduğunu, nasıl, insanın yaşam pratiğinden beslendiğini bütün açıklığıyle vermeğe çalıştım sorularda. Ancak, her konuya kendine özgü yöntemlerle yaklaşılması gerektiğini; sanatın gereçleriyle politikanın gereçlerinin birbirine karıştırılmaması gerektiğini; birbirine olan etkilerinin, temelde ve çok yönlü bir alış veriş olarak düşünülmesi gerektiğini de hiç bir zaman unutmadım.

Estetik gibi, insanın yaratıcılığını bütün yönleriyle kucaklamayı amaç edinen uçsuz bucaksız bir konuya bir ucundan girmekten öte bir sav taşımayan bu kitabın, eleştirilerle, başka çalışmalarla bütünleneceğine inanıyorum.

İzmir, 17 Kasım 1974 Mehmet H. Doğan

I. BÖLÜM

ESTETIK NEDIR?

Soru 1 : Estetik sözcüğünün kaynağı, çeşitli kullanılışları nelerdir?

Estetiğin tanımına ve kapladığı bilgi alanına geçmeden önce **Estetik** sözcüğünün kaynağı üzerinde duralım. Estetik sözcüğü, Yunanca **Aisthanesthai** (duymak, algılamak), **aisthesis** (duygu, duyum) sözcüklerinden gelmektedir. Günümüzdeki anlamıyla ilk kez kullanılışı 1750 tarihindedir. Alman filozofu Baumgarten (Alexander Gottlieb, 1714-1762) 1750'de yayımladığı **Aesthetica** adlı yapıtında, Akıl'a göre daha aşağı düzeydeki «duyulardan gelen bilginin bilimi» üzerinde dururken felsefe tarihinde estetik sözcüğünü ilk kullanan filozof olmaktadır. Ancak, estetik, Baumgarten'in tanımına uygun olsun olmasın, güzellik, estetik duyumlar, sanatçı yaratış vb. konular üzerinde düşünen, kafa yoran birçok filozofun yapıtında, sözcüğün kendisinden önce vardı. Yine, isim babası olan Baumgarten'den sonra birçok anlam değişikliğine uğrayarak, alanı genişletilip daraltılarak, kimi zaman felsefenin bir dalı, kimi zaman felsefeden ayrı bir bilim dalı olarak bugüne kadar geldi. Bu nedenle, daha sonraki sorularda da göreceğimiz gibi, estetik'in kesin, kısa, bütün anlamları kapsayan bir tanımını yapmak olanaksızdır.

Bugün günlük dilde «Güzel'le, Güzellik duygusuyla, bir dereceye kadar Güzel olan şey»le ilgili olarak eksik ve yanlış bir biçimde kullanılmaktadır. Estetik davranış, estetik duruş, estetik çaba, estetik cerrahi vb. deyimlerde estetik sözcüğüyle anlatılmak istenen şey, «Güzellik ve güzelliğin insan zihnindeki ve duyularındaki etkileridir.» (Türkçe Sözlük, s. 264)

Yabancı sözlükler de buna yakın bir anlam vermektedir sözcüğe:

«Doğada ve sanatta güzelin bilimi; güzel'in kendine özgü kavranışı» (Petit Robert, s. 623)

«Güzelliğe ilişkin, ya da onunla uğraşan.» (Webster's Seventh New Collegiate Dict. s. 15)

«Özellikle doğada ve sanatta güzel olanın temellerini ve yasalarını kapsayan bilgi.» (Das Grosse Deutsche Wörterbuck, s. 448)

Yine bugün sanayide kullanılan **sınaî estetik** teriminin tanımında da yukarda belirtilen eksikliğe ve yanlışlığa rastlanmaktadır:

«Sınaî estetik, imâlat çerçevesinde yer alan yardımcı teknik. Bir işletmenin hazırladığı imâlatı, maksada uygunluk, güzellik, imâlat kolaylığı ve maliyeti düşürme ölçülerine vurur.» (Meydan Larousse, C. 4, s. 386)

Böylece bu tanımda işin içine «imâlat kolaylığı ve maliyeti düşürme» gibi ekonomik ve tecimsel kavramlar da girmiş oluyor.

Felsefede ise sözcük, daha geniş bir biçimde sanat ve sanatçı yaratışa değgin düşünceleri kapsamaktadır. Estetiği felsefenin bir dalı olarak düşünenler, törebilimde «İyi» kavramı, mantıkta «Doğru» kavramı ne ise estetikte de «Güzel» kavramı odur, demektedirler.

Ancak, sorularımız ilerledikçe estetiğin yalnızca güzelle, güzellikle sınırlandırılamayacağını, işin içine **İyi, trajik, dramatik, hoş, alımlı** vb. kavramların da girdiğini; hat-

ta XIX. yüzyılda bazı sanatçıların haklı olarak «Çirkin»i de yazmak ve dile getirmek gibi bir görevi gönüllü olarak yüklendiklerini göreceğiz.

Biz, üzerinde duracağımız estetik kavramına bir yön verebilmek ve bir tanıma varabilmek için önce şu soruları soralım kendimize:

Kitaplıkların raflarını dolduran kitaplardan kimi daha mürekkebi kurumadan neden eskimiştir de, kimi, yüzyılların ötesinden hâlâ taptaze bir soluk getirmektedir?

Sanat müzelerini dolduran insanları bir Leonardo, bir Brueghel, bir Delacroix, bir Van Gogh, bir Picasso önünde hayranlıkla toplayan nedir?

Yunus Emre'nin, Pir Sultan'ın XIV., XVI. yüzyıllardan bugüne bu kadar sıcak, bu kadar canlı seslenebilmelerindeki giz neredeydir?

Bach'ın, Mozart'ın, Beethoven'in, Bartok'un ve daha nice ustaların müziklerinin herdem tazeliği, herdem yüceliği nereden gelmektedir?

Praksiteles'in Afrodit'i neden yaşlanmaz binlerce yıldır?

Homeros'tan bugüne bütün çağlardan, bütün uluslardan gelen o koskoca şairler kuşağının dizelerinde bizi coşturan, yücelten, dünyamızı ışıtan şey nedir?

Ilkçağ tragedyalarından, Shakespeare'den Brecht'e uzanan çizgide tiyatro, yaşamımızda nasıl bir boşluğu doldurur da, omuz omuza dolarız karanlık salonlara her gece?

Eisenstein ne yapmıştır da, Potemkin Zırhlısı'nı elli yıl sonra aynı coşku, aynı ürpertiyle seyrederiz?

Bütün bu sorulardaki ortak paydaları bir araya toplayıp şöyle geçici ve ilkel bir tanıma varabilir miyiz:

«Estetik, dönüşlü (Réflexive) düşüncenin bir biçimidir. Başka bir deyişle, insan aklının, kendisine bütün tapınakları, katedralleri, sarayları, heykelleri, resimleri, ezgileri, senfonileri ve bütün şiirleri yaratma olanağı veren kendi ey-

lemi üzerinde durup düşünmesidir.» (1)

İncelememizi bu genel tanım üzerinde derinleştirecek, bu genel ve geçici tanım çerçevesiyle sınırlı bir estetik anlayışına değgin sorunlar üzerinde duracağız.

Soru 2: Her zaman ve her yer için geçerli bir estetik kavramından söz edilebilir mi?

Estetiği, geçici ve ilk tanımlamasında, insan aklının kendi sanatçı eylemi üzerinde düşünmesine bağladığımıza göre, her zaman ve her yer için geçerli bir sanat olgusu kuramından söz eden bir estetik olamayacağı açıktır.

«Sanat, Şiir, Güzellik denilen önsel (a priori) gerçeklik, nasıl, algılanacağı ve hayranlıkla karşılanacağı aşkın (transcendent) bir alanda değil, bugüne kadar yaratılmış ve yaratılmağa devam edilen sayısız şiirde, sanat yapıtında, güzellikte bulunuyorsa, mantıkî önsel bir sanat kavramı da bugüne kadar oluşturduğu ve oluşturmağa devam ettiği yargılarda, ortaya çıkardığı görünümlerde, kuramlarda, çözdüğü ve bundan sonra da çözeceği sorunlarda ve sorun gruplarında yatmaktadır. Tanımlamaların ve ayrılıkların, ilişkilerin ve olumsuzlamaların her birinin kendi tarihleri vardır, yüzyıllar boyu durmadan süren bir çalışmanın sonucudurlar. Dolayısıyle estetiğe, ya da sanat bilimine (bazı skolastik kafaların yaptığı gibi) sanatın her zaman için geçerli bir tanımını yapmak ve bu kavramdan estetik biliminin tüm alanını kaplayacak öğretileri çıkarmak gibi bir görev verilemez.» (1)

Sanatı insan aklının yarattığı belli başlı bulgulardan biri olarak, estetik görünümü içinde aklın eseri olarak ka-

(1) Etienne Souriau, Clefs Pour L'esthétique, s. 7. Seghers, 1970

(1) B. Croce, Aesthetics, Philosophies of Art and Beauty, s. 563, The Modern Library, 1964

bul eden Italyan filozofu ve estetikçisi Benedetto Croce'nin (1866-1952), ülkücülüğü nedeniyle utangaç yorumlarıyle somutlaştıramadığı bu durumu, çağdaşı ve yurttaşı Carlo Salinari şöyle açıklamaktadır:

«Marx ve Engels, düşüncelerinin genel konumuyle uyumlu olarak sanata tarihsel bir kaynak tanımışlar, onu 'insanın ölümsüz niteliğinin' yok edilemeyen bir işlevi, 'ruhun genel bir kategorisi' olarak anlamayı yadsımışlardır. Marx ve Engels, sanatın somut ve gerçek olan (büyük I ile başlamayan) insanın etkinliklerinden (ve gereksinimlerinden) doğduğunu, bunun sonucu olarak da bütün yer ve zamanlar için geçerli bir tanımın mümkün ve yararlı olmadığını açık bir biçimde ileri sürerler. Dolayısıyle, **sanat olgusunun genel kuramı** olarak anlaşılan bir 'estetik' kavramını da yadsırlar.» (2)

Insanın doğa karşısındaki durumu ve davranışı nasıl tarihin ilk gününden başlayarak aralıksız bir değişimle, insanın doğaya adım adım egemenliğiyle belirliyse; ilk âleti kullanan insanın bilgisiyle bugünkü bilimsel bilgi, mağara resimlerini yapan ilk büyücü-sanatçının duygusu ve bilinciyle bugünkü sanatçının duygusu ve bilinci arasında da insanın gerçeğe egemen olma mücadelesinin izlerini görmemek olanaksızdır. Insan doğayı değiştirir, kendine düşman güçleri kontrolu altına alırken kendi öz bilincini de yaratmıştır. Dolayısıyle insanın «özne»yi yaratma süreci içinde gerçeği tanıma yetilerinin tümü temelden yapısal değişikliklere uğrar. Bir yandan maddi dünyanın, tekniğin gelişimi, öte yandan bilinç, duygu ve sezginin gelişimi sanat olgusunu, estetik değerlendirmeyi insanın dünyadaki etkinliklerinin bir ayrılmazı durumuna getirir.

Bu nedenle, «estetik, güzelliklerin bilimidir, sanatların felsefesidir» önerisi, «hangi çağda, hangi toplumsal-eko-

(2) Carlo Sallnarl, Marksçı Sanat ve Eleştiri, Forum, sayı 369, (çev. B. Cömert)

nomik ilişkiler içinde hangi güzelliklerin ve sanatın bilimidir?» sorusuyla birlikte göz önüne alınmak gerekir.

Bu durum, estetiğin daha sınırlı ve özel tanımlarına geçmeden önce bizi kendiliğinden, bu tanımlamaları hazırlayan tarihsel düşünce ve olguları, bu konuda ileri sürülen savları incelemeğe, bir bakıma estetik konusundaki düşüncelerin tarih içinde kısa bir gözden geçirilişine götürmektedir.

Modern bir estetik tanımına ve anlayışına ancak bu aşamalardan geçerek varabiliriz.

Soru 3 : Estetik, Güzel'in bilimi midir?

Estetiğin böyle basite indirgenmiş bir tanımı, estetik sorunlar üzerinde az da olsa düşünen bir kişi için ilk anda aşılmış ve çağdışı bir tanım olarak görülebilir. Gerçekten de, Platoncu mutlak Güzel kavramına dayalı böyle bir tanım aşılmıştır, çağdışıdır. Ne var ki, bugün hâlâ kullanışta olan ve yeni yeni baskıları yapılan yerli ya da yabancı, küçük ya da büyük hangi sözlüğü açarsak açalım, daha başlangıçta da gördüğümüz gibi **estetik** sözcüğünün gerek isim gerekse sıfat olarak böyle bir tanımına rastlarız: «Estetik: genel olarak doğada ve sanatta Güzel'in bilimi; güzelliğe değgin.»

O halde önce böyle bir tanımın eskimişliğinin, eksikliğinin, sınırlılığının gösterilmesi gerekir.

«Estetik, Güzel'in bilimidir» gibi bir tanımın bugün kabul edilemeyiş nedenleri açıktır.

Önce, belli evrensel fikrî bir sezgiyle kavranabilecek, onun nesnesi olabilecek bir şey değildir Güzel. Diğer olgulardan açık-seçik bir şekilde ayrılıp, üzerinde yapılacak bir incelemeye belli bir dayanıklılık sağlayabilecek bir olay da değildir. Estetik görecelik, şu ya da bu insanın, şu ya

da bu toplumsal grubun güzel dediği bir şeyin bir başka kişi ya da toplumsal grup için güzel olmadığını kanıtlamıştır bize.

Her dönemin, her uygarlığın kendine özgü güzellik düşüncesi vardır. Her sınıf, her halk ve her ulus kendi artistik anlatımlarına uygun koşullarda kendi Güzel kavramlarını geliştirmiştir. Burada Plehanov'un, **Sanat ve Toplumsal Yaşam**'ında yaptığı ünlü karşılaştırmayı anımsayalım. Plehanov, Hotanto'ların, beyaz ırkın gelişim süreci içinde birçok dönemlerde kadın güzelliğinin simgesi olarak kabul edilen Milo Venüsü'nün güzelliği konusunda bizimle aynı şeyi düşünmeyeceklerini söyler.

İkinci olarak, sanatın yalnızca güzellikleri değil, kimi zaman **çirkinlikleri** de dile getireceğini ileri süren sanatçıların da olduğu düşünülürse, estetiği yalnızca -görece de olsa- «güzel» kavramına bağlamanın eksikliği daha iyi ortaya çıkmış olur.

Öte yandan, Güzel, bir şeyin estetik özelliklerini belirtmek için kullanılacak tek niteleme sıfatı da değildir; daha önce de gördüğümüz gibi romantizm akımından başlayarak Yüce ve Güzel aynı değerde, birbiriyle yarış halinde olan estetik kategoriler olarak düşünülmektedir; yine romantizm akımından sonra, aynı derecede göz önüne alınması gereken başka estetik değerler de sıralanmaktadır: trajik, dramatik, hoş, sevimli vb. Böylece güzel, estetiğin nesnesi, amacı olarak gittikçe anlamını yitirir, hatta giderek ortadan kalkar.

Son olarak, yukarıda sayılan estetik niteliklerin, kendi bütünlükleri içinde sağlam ve etkili olabilecek bir sistem ortaya koyduklarını savunanlara karşı, aynı olguları kendi yönlerinden kullanabilecek, inceleyebilecek başka bilim dalları da bulunduğunu söyleyelim. Gerçekten de, dilbilim, toplumbilim ve ruhbilim de aynı nitelikleri araştırma konu-

su edinebilir, ama bu nitelikler özerk ve özgür bir bilim dalı kurmaya uygun ve yeterli değildir (1) (2).

Soru 4 : ESTETİK, beğeni yargılarının incelenmesi midir?

Fransız estetikçisi Etienne Souriau, estetiği nesnesiyle belirleyen bu tanımı epistemolojik olarak diğer tanımlardan daha gelişmiş, daha işlenmiş bulur; başlangıcı bakımından Kant'a kadar uzandığı halde, epistemolojik kolaylıkları ve normatif bilimlerle koşutluk (paralellik) gibi bir yöntemsel durumu yeğ tutmasıyla uzun süre canlı kaldığını söyler.

Estetik olgunun, beğeni yargısıyla tanımlanması, mantıkın, törebilimin ve estetiğin temel sorunlarını birbirine benzer bir tarzda düzenlemekte titizlik gösteren filozoflarca uzun süre üstün tutulmuştur. Örneğin, Fransız Felsefe Derneğince geliştirilmiş **Eleştirel ve Teknik Felsefe Sözlüğü**'nde estetik şöyle tanımlanmaktadır: «Güzel ile Çirkin arasında bir ayrım yapmak üzere uygulanan değerlendirme yargılarını konu alan bilim dalı.» Aynı yapıtta mantık da şöyle tanımlanmıştır: «Doğru ile Yanlış arasında bir ayrım yapmak üzere uygulanan değerlendirme yargılarını konu alan bilim dalı.»

Bu mantıksal üstünlüğüne karşın, ya da belki de bu çok fazla mantıklı hava yüzünden bu tür bir estetik kavramı pek tutulur olmayacaktı bugün. Fakat laboratuvar yöntemleriyle çalışma yönünden elverişli oluşu, bu kuramın, deneysel estetikçiler tarafından canlı tutulması sonucunu vermiştir. Sorunu daha iyi koyabilmek için deneysel estetiğin ne olduğuna kısaca bir göz atalım.

(1) E. Souriau, a. g. e., s. 47-48

(2) H. Lefebvre, Contribution à L'Esthétique, s. 18

Estetik olguyu, kendine özgü bir tarzda inceleyen **deneysel estetik** (tıpkı deneysel ruhbilim gibi) çoğu kez zımnî kurgusal (spéculatif) konutlar (postulat) koyarak işe girişir. Örneğin, estetiği beğeni yargısıyla tanımlama gibi. Bütün diğer tanımlar arasında bu tanıma tanınan ayrıcalık nereden geliyor? Gerçekten etkili olmaktan çok, alışılmış birtakım deneysel yargılar vermek bakımından çok kolay yollar sağlamasından tabii. Örneğin, deneye katılan kişilere «uyartılar» görevini görecek bazı sanat yapıtlarının kartpostallarını ya da ufak müzik kayıtları vermek ve onlardan bu resimleri ya da müzik parçalarını «tercih sırasına göre» sıralamalarını istemek çok rahattır. Birtakım sayısal sonuçlar elde edildikten sonra işler kolaylaşmış demektir artık; geriye, elde edilen bu sonuçları yerleşik teknik reçetelere göre matematiksel olarak kullanmak kalır. Ve böylece estetik olgunun incelendiği sanılır.

Souriau, deneysel estetiği şu yönlerden eleştirir, yetersiz bulur:

1) Deneyde kullanılan nesnenin özelliğine göre, sağlanan yargının özelliğini tanımlamak: örneğin bir resim üzerinde yapılan bir deneyin mutlaka estetik bir yargı sağlayacağını söylemek olanaksız, hatta saçmadır!

2) Bazı kimseler (örneğin, tablo kopyaları karşısında çocuklar, ustaların tabloları karşısında işçiler ya da kültürsüz burjuvalar, kendilerininkine yabancı bir kültürün verileri karşısında başka kültürden insanlar: Mozart'ın bir sonatını dinlerken Japonlar, ya da Nô'nun müziğini dinlerken Avrupalılar) estetik duyarlığın bu tür uyarımına karşı kesin olarak karşılık vermeyebilirler; oysa, başka uyartılar karşısında, örneğin çocuğun karşısına bilyeler ya da kalem kutuları koysanız; işçiyi, burjuvayı otomobillerin, uçakların önüne götürseniz; Japonlara, Avrupalılara yetiştikleri müziği dinletseniz çok canlı ve ince bir duyarlık gösterebilirlerdi.

3) Uyartı, herhangi bir estetik duyarlık uyandıramadığı durumlarda, bir tercih yapması istenen deney kişisi, bu duyarlığa yabancı nedenlerle, örneğin bir tablo karşısında, işlenen konuya, anlatılan olayın duygusallığına göre karar verecektir.

Ayrıca şunu önemle belirtelim: beğeni yargısı çok ince ve hatta deneysel olarak çok doğru, çok kalıcı olabilir. Ama sonunda küçücük bir olaydan başka bir şey değildir.

Pratik laboratuvar koşulları içinde, küçücük posta kartları ile, müzik parçacıkları ile, bir konserde ya da bir tiyatroda büyük bir sanatçının bir sanat yapıtı üzerinde yaptığı yorumun uyandıracağı coşku gibi kolektif olabilecek yoğun estetik olgular meydana getirmek olanaksızdır.

Bir gün bir yerde aniden insanın karşısına çıkan çarpıcı bir doğa görünümünün bütün ömürce unutulamaması... Kimi zaman bir şiir okurken, bir müzik dinlerken gözyaşlarını tutamaması insanın... Okuduğu bir romanın, gördüğü bir filmin, bir oyunun yeni yetişmekte olan bir delikanlının bütün yaşamını ve dünya görüşünü etkilemesi... Bütün bu olayların, laboratuvar deneylerinin perspektifi dışında olması bir yana, onları bir beğeni yargısı çalışmasına indirgemek olanaksız ve saçmadır.

Çocuğunun boğulmak ya da bir araba altında ezilmek üzere olduğunu gören bir annenin o anda attığı korkunç çığlığın temelde bir değerlendirme yargısı: çocuğunun yaşamasını ölümüne tercih ettiğinin bir bildirisi olduğunu kabul etmek için insanın soyut mantık yobazı olması gerekir. Bu çığlıkta elbette bütün diğerleriyle birlikte böyle bir yargının da payı vardır, ama böyle bir çığlık atan insan varlığı gibi canlı bir evrenin tüm sarsılışını bu yargı eylemine bağlamak saçmadır. Başka bir söyleyişle, çoğu zaman farkında olmaksızın yalnızca göz önüne aldığı olgular arasında bir seçme yapmakla yetinen deneysel yöntem, elektriği ancak küçük gerilimler için yeterli voltmetre ya da amper-

metrelerle inceleyip, daha büyük elektrik olaylarıyla karşılaşacağını hesaba katmayan bir fizikçinin eylemine benzer. Deneysel estetiği tümüyle yadsımaksızın, böyle küçük voltajlara göre ayarlanmış âletlerle yaptığı deneylerle tüm estetik olgu alanını tanımlamaktan sakınması gerektiğini de söylemek gerekir. Estetik olgunun doğru insanî boyutlarını bize ancak büyük estetik olayların verebileceğini göz önünden uzak tutmamalıdır.

Özellikle, sanatçının yaratıcı emeğinde, çalışmasında yalnızca onun değerlendirme yargılarını incelemek, bu çalışmadaki gerçekten dinamik şeyleri: ortaya çıkardığı tinsel gücü, yaratmak istediği şeye doğru atılımını, yapıtın ilerleyişini ve oluşumunu gözden kaçırmak olurdu.

Bütün bu nedenlerle, estetiği beğeni yargılarının bilimi diye tanımlamanın, çağdaş düşünceyi doyurmadığını görürüz - estetiği güzel'in bilimi diye tanımlayan düşünce sistemine yapılan itirazlar burada da geçerlidir. Aslında «beğeni yargılarının bilimi» kuramı, «güzel'in bilimi» kuramının itirazlara karşı bilgiçce gizlenmiş, elden geçirilmiş, düzeltilmiş şeklinden başka bir şey değildir (1).

Soru 5 : ESTETIK, Sanatların bilimi midir?

Estetiğin tam olarak ne Güzel'in, Güzelliğin bilimi, ne de beğeni yargılarının bilimi oluşu, daha sağlam ve daha çok sayıda estetikçinin katıldığı bir başka kuramın ortaya atılmasına yol açmıştır. Estetiği genel sanat bilimi olarak tanımlayan kuramdır bu. Çoğunlukla Alman estetikçileri tarafından desteklenen -Max Dessoir'ı sayabiliriz bunların başında- bu kuramı, estetiği güzelin ve beğeninin değil sanatların felsefesi -bilimi değil- olarak tanımlayan Hegel'e

(1) E. Souriau, a. g. e., s. 54-63

kadar götürebilirsek de yine de tamamen bir Alman kuramı sayamayız.

Estetiği, bütün estetik kategorilerin, niteliklerin kullanılışlarını inceleme işine bulaştıran güçlüklerden kurtararak su götürmez biçimde pozitif bir alana yerleştiren, XX. Yüzyıl başlangıcındaki **bu büyük dönüş hareketinin başında** Tolstoy'u, onun **Sanat Nedir?** adlı incelemesini buluruz. Tolstoy bu incelemesinde **(1898) Güzel düşüncesini** eleştirdikten ve onu sanatın bir bozuluşu olarak aldıktan sonra, sanata toplumsal **amaçları yönünde bir tanım bulmağa** çalışır. Sanat pozitif bir olgudur. Sanat yapıtları tümü bir dünyayı oluşturur, **kurar. Doğa'nın yasalarını, örneğin ya**pılar ve canlı varlıklar dünyasının hareketine egemen olan yasaları incelemek ne derece doğal bir şeyse, sanat yapıtlarının oluşturduğu bu dünyanın yasalarını incelemek de o derece doğal bir şeydir. Ancak, sanatın evrensel biliminden söz ederken, estetikle sanat tarihi arasındaki ayrımı da belirtmek gerekir. Sanat tarihi, mekânda ve zamanda yer almış olan tek tek olgularla uğraşır. Estetik ise genel olguları tümevarımla araştırırken sanat tarihinden açık bir şekilde ayrılır. Örneğin, herhangi bir kilisede bilmem kaçıncı pencerenin vitrayının bilmem hangi havariyi temsil ettiğini, hangi tarihte yapıldığını söylemek sanat tarihçisinin işidir de; genel olarak vitray sanatından söz etmek, bu sanatın genel kurallarının resim sanatı kurallarından nerede ayrıldığını göstermek ve bu bilgileri, o vitrayı görenler üzerinde doğurduğu etkiyi açıklamak için özel durumlara uygulamak ise estetikçinin görevidir. Ancak bu iki disiplinin **arasındaki sınır, bütün ayrıntıları ile tam olarak çizilemez.** Yalnız denilebilir ki, sanat tarihçisinin zaman zaman estetik düşüncelere başvurması ne derece kaçınılmaz ise estetikçinin de sanat tarihini tanıması o derece, belki ondan da çok gereklidir.

Böyle bir tanıma karşı yapılacak çıkışların ilki, tarih

boyunca eksilmez bir dikkatle ilgi çekmiş bazı sorunların, bazı incelemelerin, örneğin doğal güzellikle ilgili sorun ve incelemelerin estetiğin alanı dışına çıkarılmış olmasıdır. Gerçekten de, Italyan estetikçisi Benedetto Croce gibi bazı estetikçiler estetiğin bu alanını tamamen bir kenara atarlar. Croce'ye göre Güzel, daima, artistik yaratış süreci sonunda ulaşılan, başarılan şeydir.

Insanın da bir parçası olduğu Doğa'nın yaratıcı gücünü yadsımak, sanatı nesnel kökeninden koparıp yalnızca düşünce alanına itmek olur bu.

Buna karşılık, sanatçının bir doğal güzellikten, diyelim bir gün batımından esinlendiği, bu doğal güzelliğin kendi üzerinde yaptığı etkiyi sanat izleyicisi üzerinde yeniden yaratmak için yapıtına koyduğu söylenirse, estetik olguyu yalnızca sanatla sınırlayan tanımın hesaba katmadığı şeyleri estetiğin alanı içine yeniden katmanın yollarını da bulmuş oluruz.

Bugün, ciddi metodolojik temeller arayan bir estetiğin en kullanışlı yönelimini temsil eden bu tanımın bu noktada sağlam, etkili ve daha açıklayıcı olacağı hemen görülebilir. Bu tanıma karşı çıkanların, Güzelliğe ve öteki estetik değerlere verilecek dikkatle, seyircinin doğa karşısındaki hatta bir sanat yapıtı karşısındaki duygularının incelenmesinin, estetikte ancak bağımlı ve uygun olmayan bir tarzda görüneceğini, estetik ile sanat biliminin iki ayrı, hatta birbirine rakip disiplin olduğunu söylemeleri doğru görünmemektedir. Çünkü biz, filozofik ve epistemolojik nedenlerle, doğadaki kurucu, düzenleyici süreçlerle sanatın benzerliğini, andırışını ifade ederken, bunda, estetik incelemelerin birliği için yetkin ve son derece uygun bir temel buluyoruz (1).

Estetiğin, bugün diğer bilim dallarıyla illşkisi ve on-

(1) E. Souriau, a. g. e., s. 63-67

lardan yararlanma derecesi ne olursa olsun, insanın yaratıcı etkinliğini, bu etkinliğin ortaya çıkışına katılan doğal, toplumsal ve kişisel etkenlerin neler olduğunu, bugüne kadar yaratılmış sanat yapıtlarına bakarak inceleyen, yasalarını bulmağa çalışan, bu arada devamlı gelişen etkin gerçekliği de gözden uzak tutmayan bir bilim: sanatların bilimi olmağa doğru gidişi, «estetik Güzel'in bilimidir» ya da «estetik biçimlerin bilimidir» gibi çok dar tanımların yanında yadsınamayacak bir gerçektir.

Soru 6 : Güzellik kavramı nedir, nasıl anlaşılmalıdır?

Estetik deyince, akla, oldum olası **Güzel** ve **Güzellik** kavramları gelir. Bugün hâlâ estetik, güzellik bilimi olarak açıklanmıyor mu birçoklarınca?

Günlük yaşamda çeşitli durumları, görünümleri, davranışları, çeşitli nesneleri ve duyguları güzel sözcüğü ile niteleriz. Oysa bizim burada ilgileneceğimiz güzellik kavramı, gerek doğada, gerekse günlük yaşamda nerdeyse kendiliğinden var olan, ham olarak yaşamını sürdüren güzellikler değil bunların ve daha nicelerinin sanat olgusunda yansıyan biçimleridir, yani estetik değer olarak güzelliktir. Bu sınırlamayı, güzellik kavramını doğadan, dünyadan ve toplumsal yaşamdan soyutlamak için değil, bu kavramın değişirliğini, bağıntılılığını gözönüne almaksızın bir mutlak güzellik kavramına giden ve böylece onu bir başka biçimde çevreden soyutlayan bir düşünce sisteminden ayrılmak ve sorunun sınırlarını daha iyi belirlemek için yapıyoruz.

Gerçekten de güzel kavramı antik estetiğin temel görüşlerinden birini meydana getirir. Antik estetiği diğerlerinden ayıran en belirgin özelliklerden biri, güzeli yalnızca açıklamakla kalmaması, yüzyıllarca klâsik olarak süre-

cek olan artistik kurallar saptayarak güzel kavramını tanımlamasıdır. Güzellik kavramı katkısız bir estetik değerdir. Ahlâk sorununun tüm olumlu çözüm yollarının soyut bir **iyi** kavramı; dinsel sorunların tüm olumlu çözüm yollarının soyut bir **kutsal** kavramı çevresinde toplanışı gibi, estetik sorununun tüm olumlu çözüm yolları da **güzel** kavramı çevresinde toplanmaktadır. Böylece **mutlak güzel, mutlak güzellik** kavramlarına kolayca varılmış olur (1).

Oysa tarih içinde çeşitli sanat olguları, sanat akımları, estetik düşünce sistemleri incelendiğinde güzel ve güzellik kavramının tek değişmeyen niteliğinin, değişkenliği, bağıntılılığı olduğu kolayca görülecektir.

«Hiç bir çağ, atalarının yapmış olduğu güzel şeylerle yetinmez, isteklerinin ölçüsüne göre, kendine kalan güzellik geleneklerinden açıkça ve bir haylı ayrı olan başka şeyler çıkarır ortaya. Bu yeni görüş eskisini, gene de dışarı atmaz. Eski, güzelliğini sürdürür, ama eskiyi artık, niteliklerini, rengini değiştiren, ona başka bir ton veren bir çeşit sisin, ya da araya giren zaman perspektifi havasının ardından görürüz. Eski güzellik yeninin içinde toplanmıştır. Geçmişin güzel şeyleriyle en az yetinen, en ayrı, en devrimci, en başkaldırıcı ve kendince güzel şeyler yaratan çağ da güzelliğe en çok sahip olan çağ gibi görünür bize. Rönesans'ın devrimci ve yetinmeyen sanat yapıtlarını değerli bulurken, geçmiş zamanların güzel şeylerini tekrarlayıp duran yorgun biçimcilerin ya da Elenci Klasikçilerin yapıtlarında ilginç bir yan görmeyiz.» (2)

Antik çağdan günümüze kadar önemli estetik kuramları incelerken, güzellik kavramına verilen değişik anlamları daha ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz için burada birkaçına kısaca değinmekle yetineceğiz.

---

(1) Antonio Banfi, Leçon d'ésthétique, Recherches Internationales, sayı 38.

(2) Christopher Caudwell, Güzellik, Yeni Dergi sayı 9, 1965.

Herbert Read, **Sanatın Anlamı** adlı yapıtında şöyle demektedir:

«Yunan felsefesinin en erken devirlerinden beri insanlar sanatta bir geometri kanunu bulmağa çalışmışlardır, çünkü sanat güzellik, güzellik de ahenk olduğuna ve ahenk de orantıların gözetilmesinden doğduğuna göre, bu orantıların değişmezliğini kabul etmek akla yakındır. **Altın Kesim (Sayı)** diye bilinen geometrik orantı yüzyıllar boyunca sanat sırlarının anahtarı olarak kabul edilmiştir.» (3)

Ancak yazar, böyle geometrik orantıların, güzellik ve sanat yapıtları için kesin ve mutlak bir ölçü olamıyacağını belirterek, bir Rönesans moralistinin «Hiç bir kusursuz güzellik yoktur ki, ölçülerinde biraz aykırılık olmasın» sözünü ileterek şöyle devam ediyor:

«Yunan vazoları geometrik kanunlara tamtamına uyarlar. Bu yüzden de soğuk ve cansızdırlar. Basit bir köylü çömleğinde çok defa daha fazla canlılık ve sevinç vardır. Japonlar çok defa çömlekçi çarkından tabii olarak yükselen kusursuz şekli kasten bozarlar, çünkü onlarca gerçek güzellik bu kadar düzenli değildir.» (4)

Öte yandan, «Güzellik ortak-duyum uyandıran (coenaesthesia) nesnelerde vardır» diyen I. A. Richards ile C. K. Ogden'i cevaplandırırken, bunun, «güzelliği burjuvanın bir durumu olarak anlayan, tam burjuvaca bir tanım olduğunu» söyleyen Christopher Caudwell şöyle yazar:

«Demek ki, insanın bir nesneyi güzel bulduğu özne-nesne ilişkilerinde bağ olarak iş gören ortak terim, insanın ortak-duyumudur. Nesneleri güzel bulan insanların bütün ilişkilerindeki benzer öğeyi bulmağa çalışırken özlenen çeşitten bir ortak terimdir bu. Öyleyse bunda güzelliğin bir tanımı var. Güzellik, ortak-duyumdur.

(3) Herbert Read, Sanatın Anlamı, s. 23.

(4) a. g. e. s. 25.

« [Oysa] ortak duyum geniş bir terimdir, duygulanıma götüren organizma içi uyartıların hepsini kapsar. Sinir uzmanlarının çoğu bu süreci, özellikle iç organlardaki uyarımların, talamus yoluyla bilinç alanının **duygu** diye adlandırdığımız renklenmelerine yol açması diye anlarlar. Oysa estetik duygular, duygulanma içinde bulunmaları bakımından ortak-duyumsal olmakla birlikte, ortak-duyumsal duyguların hepsinin de güzellikle ilgili olmadığı kesindir. Bu yüzden Richards ile Ogden'in tanımı yetersizdir. İyi pişmiş bir pirzola çok güçlü ortak-duyumsal duygular uyandırabilir, ama ne güzel, ne de çirkindir. Estetik bir nesne olarak hiç bir özellik taşımaz.» (5)

Sonuç olarak, bir tek ve hiç değişmeyen bir güzellik tanımı bulmağa çalışmak boşuna olur, diyeceğiz. Güzellik kavramı, belli kültür ve uygarlık durumlarına göre zaman içinde değişir ve bağıntılıdır. Estetik alanda güzelin bu değişik anlamlarından birine yönelindiği her defasında sanat tarihinde hemen yeni bir dönem açılmış olur. Sanatlarda bunalım, geçiş, yeni biçimlerin geliştirilmesi dönemleri, aslında tinsel, ruhbilimsel, toplumsal ya da biyolojik olan değerlerin ortaya çıkardığı güzel kavramının tonalitesindeki değişikliklere göre tayin edilir.

Güzel kavramı, çok biçimli gerçekliğin kendine özgü ve somut görünümlerinin mantikî bir bileşimidir; diğer bir deyişle, duyularla algılanan en çeşitli şeylerin çokluğundan, kalabalığından bir soyutlamadır. Bu kavram, en genel özellikleri, yani nitelik bakımından çok çeşitli nesnelerin ve doğa ile toplum olaylarının estetik özelliklerini kucakladığından bizim için temeldir (6).

(5) C. Caudwell, a. g. y.

(6) Victor Romanenko, The Beauty of Nature, Problems of Modern Aesthetics s. 156, Moscow 1969.

Soru 7 : Altın kesim (sayı) nedir?

Sanat yapıtları ilkçağlardan beri hep ölçü, ritm ve uyum gibi terimlerle birlikte düşünülegelmiş; insanlar doğanın yasalarını bulmağa çalıştıkları gibi Sanatları da birtakım kurallara, geometrik formüllere bağlamağa çalışmışlardır. Sanatı güzellik, güzelliği de uyum olarak anlayan ilkçağ felsefecileri bu uyumu sayılar arasında bir orantı olarak görmüşlerdir.

Rönesans sanatçıları tarafından **altın kesim** ya da **altın sayı** adı verilen bu ayrıcalıklı orantıya ilk kez Euclides'in iki önermesinde rastlanır: Belli bir doğru o şekilde kesilmeli ki, bütün ve parçalardan birinden meydana gelecek dikdörtgen diğer parçanın karesine eşit olsun (Kitap II, önerme II); verilmiş sınırlı bir doğrunun bir orana göre kesilmesi (Kitap VI, önerme 30). Daha sık kullanılan bir formülle: belli bir doğruyu o şekilde kesmeli ki, kısa kısmın uzun kısma oranı, uzun kısmın bütüne olan oranına eşit olsun. Böyle bir kesimin sonucunda kabaca 5'e 8, 8'e 13, 13'e 21 gibi bir orantı elde edilir. Altın Kesim ya da Altın Sayı hiç hiç bir zaman kesin bir orantı değildir, oran dışı bir sayıdır; değeri yaklaşık olarak 1, 618 033 989'... dur. Kenarları bu oranı veren bir dikdörtgenin çok ilgi çekici özellikleri vardır: sürekli kesim halinde açılım niteliği taşıyan, gittikçe daha küçük benzer dikdörtgenlere bölünmeye elverişlidir.

Birçok kuramcıya göre altın kesim, görünen evren yapısının anahtarlarından biridir: bazı bulutların biçiminde, yaprakların daldaki periyodik diziliş konumunda, göbeğin boy bakımından altın orana göre ikiye böldüğü insan vücudunda görülür.

Eskiçağda altın sayı aynı zamanda evrenbilim simgesi, sihirli formül ve özellikle mimarîde kullanılan çeşitli geometrik çizimlerin anahtarı oldu. Keops piramitinin,

Erekhtheion ve özellikle Parthenon tribünlerinin elemanlarında, bütünün orantısında olduğu kadar yapı ayrıntılarında ve sütun başlarında altın sayının izleri görülür. Altın sayı birçok heykel ve resim şaheserinde uyum anahtarı olmuş, bazı estetikçiler bunu müziğe ve şiire uygulamağa çalışmıştır.

Bu orantının resim sanatında uygulanışında: ufuk çizgisinin üzerindeki ve altındaki alanlar, ön ve arka planlar, yanlara doğru ayrılmalar arasındaki orantı da altın kesime uyar (1).

Soru 8 : Sanat ile Güzellik arasında nasıl bir ilişki vardır?

Güzelliği, sanatta yansıyış biçimi olan estetik güzellik olarak değil de bütün değişirliği ve bağıntılılığı içinde genel olarak almak ve sanat olgusu ile bir tutmak birtakım karışıklıklara yol açacaktır. Nitekim her güzelliği sanat, her sanatı ise güzellik olarak düşünmenin tehlikelerine dikkati çeken ve sanat ile güzelliği böylece bir saymanın sanatı değerlendirmede çekilen güçlüklerin asıl kaynağı olduğunu söyleyen Herbert Read, çözümü, sanat ile güzelliği birbirinden ayırmakta, sanatın güzellikle ilgisi olmadığını savunmakta bulur. Çünkü sanatı güzellikle bir tutmak, bir yandan güzel olmayanı sanat olarak kabul etmemeğe, çirkinliğin olduğu yerde sanat olmayacağını ileri sürmeğe götürmekte; öte yandan güzellik, en basit ve genel olarak «hoşa giden şey» diye tanımlanınca «insanlar yemeyi, koku almayı ve diğer fizik duyguları da sanat olarak kabul etmeğe sürüklenmiş» olmaktadırlar. Saçmalığı kolayca gös-

(1) Bkz. a) Meydan Larousse, cilt 11, s. 60-61
b) H. Read, Sanatın Anlamı, s. 23-24

terilebilecek olan bu kuramdan kurtulmanın tek yolu güzellik ile sanatı birbirinden ayırmaktır:

«Sanatın amacı, duyduğumuzu başkalarına ulaştırmaktır, güzellik ise bazı biçimlerin bize verdiği duyuştur.

«Sanatın, güzellik olması şart değildir: bunu ne kadar sık ve ulu orta tekrarlasak yeridir. Bu meseleye ister tarihî (sanatın geçen yüzyıllardaki durumunu düşünerek), ister toplumsal (sanatın bütün belirtileriyle bugünkü dünyadaki durumunu düşünerek) bir açıdan bakalım, sanatın çok defa güzellikle ilgili olmadığını görürüz.» (1)

Oysa güzel ve güzellik kavramını bu kadar genel, tüm bedensel duyuları da içine alacak bir biçimde tanımlamamak ve estetik güzellik kavramını bundan ayırmak, soruna daha doğru bir çözüm yolu getirecektir. Sanatın amacını çok basit olarak «duyduğumuzu başkalarına ulaştırmak» olarak da kabul etsek, estetik güzelliği, sanatçının bu duygularını başkalarına ulaştırmak için yarattığı biçimler, imgeler, yaratılar olarak düşünebiliriz. Burada sanatçının coşkusuna temel olan güzellik ile sanat yaratısının sonunda ortaya çıkan yapıtın güzelliği arasında dolaysız bir bağ kalmamıştır artık. Estetik ölçüye vurulan, yapıtın değeridir, onun aynı duyguyu başkalarına da algılatma gücüdür. Her gün aralarında yaşadığımız, konuştuğumuz insanları bize bilmediğimiz, göremediğimiz, sezemediğimiz yanlarıyla anlatan, tanıtan bir hikâyeyi okuyunca «sanatçı ne güzel anlatmış!» derken dile getirmek istediğimiz şey o hikâyenin estetik güzelliği değil midir?

Bir korkuyu, bir yürekliliği, örnek bir özveriyi bize en etkili, en can alıcı biçimde duyuran bir şiir karşısındaki hayranlığımız, şiirin yapısındaki estetik güzellikten, estetik değerden gelmektedir. O korkuyla, o yüreklilik ve özveriyle dolaysız bir ilişkisi kalmamıştır duygumuzun. Yoksa aynı

(1) H. Read, Sanatın Anlamı, s. 19

korkuyu, aynı yürekliliği ve özveriyi bize daha az etkili, daha az canlı biçimde duyuran bir başka şiiri de aynı derecede değerlendirmemiz gerekecekti.

Estetik güzellik kavramını böyle anlamanın bir yararı da, onu, «hoşa giden şey» gibi genel güzel kavramından ayırmış olması; estetik güzellik kavramıyla, çirkinliği, korku, yalan, boyuneğme, aldatılış... vb. gibi **güzel** olmayan insanî durumları anlatma olanağını vermiş olmasıdır. **Ölüler Genç Kalır** adlı romanında, faşist propaganda karşısında halkın, gençliğin aldanışını; faşistlerin yurda, demokrasiye, insanlığa ihanetini **ne güzel** anlatır Anna Seghers!

Soru 9 : Estetik güzellik - doğal güzellik sorunu nedir?

Bir gün batışı karşısındaki hayranlığımızı; ister dalgalı, ister sakin ve serin bir deniz karşısındaki coşkumuzu; güzel bir yüz, güzel bir vücut karşısındaki duygularımızı dile getirmek için kullandığımız **güzel** sözcüğünü, bir şiir, bir roman, bir müzik yapıtı, bir resim, bir heykel, bir mimari yapı için de, aynı coşkuyu, aynı hayranlık duygusunu anlatmak amacıyla kullanırız.

Oysa hemen belirtelim ki, «güzel bir gece», «güzel bir deniz» derken kullandığımız **güzel** sözcüğü, «güzel bir şiir», «güzel bir resim» derken kullandığımız **güzel** sözcüğünden ayrı bir şeyi anlatmaktadır. Birincisinde, insandan önce, ondan bağımsız, kimi zaman da ona karşıt (bir fırtınanın, bir boranın güzelliği) bir gerçekliğin güzelliğidir söz konusu. İkincisinde ise insan aklının ve insan ellerinin yarattığı, sanat olgusu içinde gerçekleşmiş bir güzellik.

Bir deniz görünümü ile Ayvazovski'nin bir tablosunu, gerçek kasımpatıları ile Van Gogh'un **Kasımpatılar**'ını ele aldığımızda ortada ortak bir nesne var gibi gözükmektedir: deniz ve kasımpatıları. Ancak yine de doğadaki deniz

görünümü ile sanat yapıtındaki denizin güzelliği ayrı tipten güzelliklerdir. Picasso'nun ünlü sözünü anımsıyalım: «O, balık değil, resim!»

Sanatın, doğanın, dış görünüş ve gerçekliklerin bir taklidi olmadığını ileri süren Hegel, doğasal güzellikleri yadsımadan, sanattaki güzelliğin doğal güzellikten üstün olduğunu söyler. Çünkü artistik güzellik, yaratılmış, aklın ikinci kez doğurduğu bir güzelliktir. Akıl ve yaratıları doğadan ve onun dış görünüşlerinden ne derece üstünse, sanattaki güzellik de doğadaki güzellikten o derece üstündür.

Aynı düşünceyi bir başka görüş açısından paylaşan Picasso ise şöyle demektedir:

«Hiç doğal bir sanat eseri görmüş olan var mıdır acaba? Bilmek isterdim. İki ayrı şey olan doğa ile sanat, aynı şey olamaz. Biz, sanat yoluyla, nesnelerde doğal durumda bulunmayan şeyi dile getiriyoruz.» (1)

Resim sanatının uzun geçmişi ve gelişimi: mağara duvarlarına çizilen hayvan resimlerinden soyut sanata gelinceye kadar geçirdiği süreç göz önüne getirildiğinde Picasso'nun yukarıya aldığımız sözlerinin yine doğal güzellikleri yadsımak, estetik güzelliği doğal güzellikten soyutlamak değil, ancak estetik güzelliğin bu doğal güzellikten ayrı değerlendirilmesi gerektiğini belirtmek amacı taşıdığı ortaya çıkar.

Oysa estetik güzelliği, artistik yaratışı yalnızca insan aklının bir etkinliği olarak alan bazı estetikçiler, doğal güzellikleri yadsımaya kadar giderler. Benedetto Croce bunlardan biridir:

«Croce'nin bu anlayışında, tabiatta güzellik diye bir şey yoktur. Tabiat güzelliği denilen şey, çoğu zaman kırda hissedilen fiziksel bir rahatlık izleniminden başka bir şey

(1) Garaudy, Gerçekçilik Açısından Picasso, s. 54

değildir. Bu izlenim ise, estetik olguya tamamiyle yabancıdır.» (2)

Bazılarınca da, doğa'nın gerçekte toplumsal pratiğin içinde bulunması, insan aklındaki doğa güzelliğinin insanî gereklikler ve özellikler karakterine bürünmesi olgusu bir sanat olayı biçiminde görülür ve kesin bir toplumsal değer kazanır. Bütün bunlar, doğal güzelliğin ilk olarak, yalnızca toplumsal pratik ya da insan bilinci tarafından yaratıldığı yanılsamasını çıkarır ortaya. Bu ise, en az Croce'nin düşüncesi kadar idealist bir düşüncedir.

Gerçekte sanat ile, estetik ile onun maddî temeli arasında aşılmaz bir engel yoktur. Başsız ve sonsuz bir yineleniş nedeniyle, «doğada sanat yoktur» diyebiliriz. Ancak doğa yine de bir odak noktasıdır, bir güzellikler ülkesidir. Engels'in deyişiyle, insan da etiyle, kanıyla ve beyniyle doğanın bir parçasıdır, onun içindedir.

Doğadaki güzellikleri, insanî coşku ve duyguların sınırlarında bitiyor sanan idealist düşüncenin karşısında maddeci görüş, bizim estetik olarak algıladığımız ve kavradığımız doğadaki güzelliklerin kesinlikle duygularımızın ve bilincimizin ötesinde uzandığını kabul eder. Doğa'nın estetik özellikleri, insanın toplumsal-tarihî pratiğinin bir sonucudur; tıpkı doğal özellikleri gibi, insanın önünde, insan doğayla birliğinin farkına vardıkça yavaş yavaş açılmıştır.

Öte yandan tam bir diyalektik işleyiş içersinde, sanat eserlerinin, yani insan tarafından yaratılan estetik güzelliklerin etkisi altında insan, görüşünü ve duyuşunu geliştirir, dünyayı yeniden algılayabilir duruma gelir.

Sonuç olarak, insandan önce ve ondan bağımsız olarak varolan, kimi zaman ona karşıt görünen gerçekliğin güzelliği; insanın doğayı güzel olmağa zorlaması sonucu değişmiş, «insanîleşmiş» doğanın güzelliği; insanın kendisi-

(2) S. K. Yetkin, Estetik Doktrinler, s. 259

nin güzelliği ya da insan aklının ve ellerinin yarattığı ve sanat olgusu içinde gerçekleşen güzellik - bütün bunlar güzelliğin çeşitli biçimleri ve türleridir.

Doğal ve toplumsal güzellik - eklektik düşüncenin kavramaktan aciz olduğu zıtların birliğidir bu (3).

Soru 10 : Estetik duygu ve gelişimi?

Estetik duygu, insanın doğayı, kendini ve kendi dışındaki gerçeklikleri bir algılama biçimidir. Önce, doğayı, dedik, çünkü insanın estetik duygusu şu ya da bu yolla olsun doğa karşısındaki duygusu ile ilişkisiz düşünülemez. Buna dayanarak tanımımızı biraz daha genelleştirirsek estetik duygu, ya da «gerçeklik karşısındaki estetik davranış, özne ile nesne arasındaki ilişkinin özel bir biçimidir» diyebiliriz. Bilimsel kuramsal bilgi, bazı nesnelerin ve süreçlerin varlığını göz önünde tutar, onları beğenmek ya da onlara bir değer biçmek zorunda değildir. Gülün taçyaprağını meydana getiren hücreler bir biyolog için, vardır. Oysa sanatçı için bu hücrelerin düzenlenişi taçyaprağa belli bir nitelik verir: sanatçının «güzel» olarak değerlendirdiği kadifemsi halini verir ona. Bu nitelik, taç yaprağın maddesinin fiziko-şimik yapısının sonucu olduğu için nesnel bir gerçekliği vardır, fakat ancak artistik bilincin ona bir değer biçtiği anda kurulmuş olur bu nitelik (1).

Ancak, sorunu tek yanlı olarak, estetik duygunun köklerinin yalnızca canlı varlıkların biyolojik yapısında olduğunu, dolayısıyla hem yüksek, hem de aşağı düzeydeki hayvanlarda bulunduğunu ileri sürenler olmuştur geçmiş-

(3) Victor Romanenko, The beauty of Nature, Problems of Modern Aesthetics, s. 154, Moscow 1969

(1) Marcel Bréazu, Objectivité de la Valeur Artistique, Recherches Internationales sayı 38

te. Örneğin Darwin, estetik duygunun yalnızca insana özgü olmadığını; bazı renklerin ve seslerin hem insanlara hem de aşağı düzeydeki hayvanlara zevk verdiğini; dişi kuşların, erkeklerinin parlak renkli tüylerinden, güzel seslerinden hoşlandığını ileri sürmektedir.

Türlerin Kökeni'nde Darwin, nesnelerin güzelliğinin doğada nasıl ortaya çıktığını anlatır; doğadaki güzelliğin ta ilk zamanlardan beri insanın duygularını doyurmak için yaratılmadığını, güzelliği olan birçok nesnenin insanın yeryüzünde görülüşünden çok önceleri, dolayısıyla insandan bağımsız olarak varolduğunu gösterir. Doğa, insan için güzel bir görünüm olsun diye değil, böcekleri çekerek üremesini sağlasın diye yaratmıştır çiçekleri. Başka bir deyişle çiçekler, yeryüzünde insanın gözlerinden çok önce görülmüştür.

Darwin'in bu düşünceleri, nesnel ve öznel idealizmin tam bir reddidir. Ancak o günden bugüne yapılan büyük buluşlarla zenginleşen modern bilimsel bilgi, yüksek ya da aşağı düzeydeki hayvanların, kendilerini çeken güzelliklerin farkında olmadıklarını açıkça göstermiştir. Darwin, doğa yasalarının hemen yanında toplumsal-tarihsel yasaların, hayvansal duyguların hemen yanında katıksız insanî duyguların olduğunun farkında değildi. Ne kadar ilkel, ne kadar çirkin olursa olsun, vahşilerin kendi müziklerini yapmış olmaları; oysa en yüksek düzeydeki hayvanların bile böyle bir yetenekten yoksun olmaları bunu gösterir.

İlk insanların ataları âlet yapmayı öğrenmiş olmasaydı ve böylece çalışma tekniklerini geliştirmiş olmasaydı, yeryüzünde yaşam, biyolojik yasaların pençesinden kurtulamaz, insan diye ortaya çıkan ve gelişen varlık insanîleşemezdi. Maymun, ancak emek yoluyla ve emeğin gelişim süreci içinde yaratılmış olan toplumsal kuruluşlar yoluyla insan olmuştur.

Marx ve Engels, insanlık tarihinin böylece nasıl emek-

ten doğduğunu; bu emeğin duyguların ve yeteneklerin insanîleşmesini nasıl kendisiyle birlikte getirdiğini göstermişlerdir. Çalışma âletlerinin üretimi, insanın gelişmesinde bir dönüm noktası olmuş, insan o günden başlayarak fiziksel olmaktan daha çok toplumsal olarak gelişme göstermiştir. O günden beri insanın duyguları, aklı ve yaratıcı yetenekleri devamlı olarak gelişmektedir.

Sonuçta, güzelliği ya da estetik duyguyu insanın hayvansal doğasının ya da biyolojik gelişiminin bir sonucu olarak kabul etmek olanaksızdır. Bu, duyguların, aklın ve imgelemin yaratıcı rolünü gözden kaçırmak olur. Marksçı estetikçiler bu tek yanlı soruyu, insanı, güzellik yaratmada doğa'nın başarılı bir rakibi olarak göstererek, onun yaratıcı etkinliğinin büyüklüğü ve gücü tezi ile cevaplandırırlar. Gerçekten de insan, güzelliğin yasalarını bulmuş, ona yeni yaratılar eklemiş, bunun doğal sonucu olarak kendisinin güzelliği anlama ve değerlendirme kapasitesini de geliştirmiştir. Insan, çok yükseklerden avını görebilen bir kartal, ya da mor-ötesi ışınları algılayabilen bir karınca kadar keskin gözlere sahip değildir, ama maddi ve onun sonucu olarak tinsel üretimin gelişimiyle, uzak gezegenler üzerinde olup bitenleri izleyebilecek, mikrokozmoz içindeki gözle görülmez küçük organizmaları inceleyebilecek, hem mor-ötesi, hem kızıl-altı ışınları görebilecek âletler yapmıştır. Yani insan görme gücünü milyonlarca kez daha fazla geliştirmekle biyolojik sınırları öteye itmiştir. Bundan da önemli olarak, binlerce yıllık çalışma, biyolojinin yapamadığı bir işi başarmış, bir hayvanı bir insan haline dönüştürmüştür. Marx, insanın insanîleşmesi olarak görür bunu. Yani, dünya tarihi, hayvansal kabalığın yenilmesinin, duygunun nesnelleşmesinin, bilincin gelişmesinin, hayvan dünyasınca bilinmeyen yeni yaratıcı yeteneklerin doğuşunun ve birçok yeni tinsel ve maddî etkinliklerin oluşumunun karmaşık bir süreci olarak ortaya çıkmaktadır. Insa-

nleşmiş göz, artık bir görme organından başka bir şeydir: sayısız birleşimleri içinde renk tonlarının ve yarım-tonların estetik özelliklerini kesinlikle değerlendiren, doğa'nın ve artistik biçimlerin güzelliğinden zevk alan insan beyninin bir organıdır da.

İnsan, emeğiyle yalnızca çevresindeki doğayı değil aynı zamanda kendi doğasını, kendi yapısını da değiştirir. Göz, bütün öteki hayvanlarda, çevredeki nesneleri retinasında yansıtan bir organ olduğu halde, insanda, güzelliğin yasalarına göre yeni şeyler yaratmasına yardım eden tinsel bir görüş organıdır da (2).

Sonuç olarak diyebiliriz ki, insanın estetik duygusu, nesnel bir gerçekliğe sahip olmasına, insanı hayvandan ayıran tinsel bir güçten ortaya çıkmasına karşın, Kant'ın ileri sürdüğü gibi, «insana başlangıçtan beri önsel olarak verilmiş» bir güç değildir, tarihsel olarak, toplumsal pratik sürecinde oluşmuştur. Bu tarihsel oluşum ise, Hegel'in savunduğu gibi Mutlak Düşüncenin değişim sürecinin bir sonucu değil, toplumsal tarihsel gelişmenin bir sonucudur.

Soru 11 : Estetik duygu sanat eserlerinde nasıl yansır?

Estetik duyguyu ve gelişimini incelerken, onun nesnel bir gerçekliğe sahip olduğunu, insanı hayvandan ayıran tinsel bir güçten ortaya çıktığını ve tarihsel olarak, toplumsal pratik sürecinde oluştuğunu gördük. Şimdi de, bu duygunun sanat eserlerinde nasıl yansıdığını, gerçekleştiğini görelim.

---

(2) Ivan Astakhov, The relationship Between An Object and Aesthetic Feeling, Problems of Modern Aesthetics.

Yine daha önce gördüğümüz gibi nesneler, gerçeklikler ve süreçler, bilimsel bilgi düzeyinde ayrı, artistik düzeyde ayrı biçimlerde değerlendirilirler. Örneğin, yeryüzünde 200-300 km. yüksekte dünya çevresinde dolaşan bir uzay gemisinden, bulutlarla sarılı dünyanın o çok renkli görünümü bilim adamlarınca ışığın kırılması, yansıması vb. bilimsel hakikatlerle açıklanırken, sanatçıda, insanın uzaya egemen olma yolunda attığı adımların ilkinin coşkulu bir belirtisi, geleceğin bir muştusu olarak yansır.

Bir ülkede, emekten, tüm insanların mutluluğundan yana bir politik partinin seçimleri kazanması ya da yitirmesi bir politikacı için, bir toplumbilimci için soğukkanlılıkla incelenecek bir kitle hareketi gerçeği olduğu, içine sevincin ya da düş kırıklığının karışmaması gereken bir incelemeyi zorunlu kıldığı halde, bir şair için, bir romancı için umutların gerçekleşmesinden doğan bir coşku, gelecek güzel günlere güven taşıyan, ya da tersi durumda umut kırıklığını yadsıyan, insanların direncini bileyen, onları ayakta tutmağa çalışan bir duygu doğurabilir.

Sanatçı bu duygusunu, artistik imge yoluyla duyurmağa çalışır. Artistik imgede yansıyan bu gerçekliğin değerlendirilmesi bu imgede kendiliğinden vardır. Sanatçı, okuyucusuna, dinleyicisine, seyircisine bu imgenin dışında bir retorik kanıtlama yoluyla değil artistik imge yoluyla duyurmağa çalışır bunu. Güzel, kandırıcı sözlerle bir gerçeği başkalarına duyurmak, birtakım açıklamalara girişerek bir gerçeğin iyi anlaşılmasına çalışmak, bir sanatçının değil olsa olsa, yukardaki örnekte olduğu gibi, bir politikacının, bir toplumbilimcinin işidir.

Engels, Mlnna Kautsky'ye yazdığı bir mektupta bunu şöyle dile getirmektedir: «... bence yönseme, özellikle belirtilmeksizin, konumdan ve eylemden kendi kendine doğmalıdır, yazar da ortaya atılıp okura, gösterdiği toplumsal ça-

tışmaların gelecekteki tarihi çözümlerini anlatmak zorunluluğunu duymamalıdır.» (1)

«Her türlü öğretici (didaktik) çaba, sanat eserinin kendine özgü niteliğini; artistik bilgiye, sanat eserini estetik olarak algılayan kimseyi coşturmak, sarsmak gücünü veren biçimi ortadan kaldırır.» (2)

Bu, sanat düzeyinde meydana getirilmiş her sanat yapıtının, sanat alıcısını belli bir gerçekliğin değerlendirilmesine zorlayacağı anlamına gelmez. Sanatçının bizi, imge yoluyla yansıtılmış gerçekliğin belli bir değerlendirilmesine zorlaması; bu zorlamanın, eserini estetik yönden algılayan herkes için geçerli olması, bu imgenin içerdiği değerin nesnel bir gerçekliği olmasına bağlıdır; kendisini zorla kabul ettiren, bu nesnel gerçekliktir bir bakıma. Öyle ki, okuyucunun, seyircinin, dinleyicinin artistik duyarlığı, tıpkı gözünün, ışıktan gelen uyartıya tepki göstermemezlik edemiyeceği gibi, kulağının, akustik bir uyartıyı almamazlık edemiyeceği gibi bu değeri de kabul etmemezlik edemez.

Öte yandan, estetik değer bir kez ortaya çıktıktan sonra nesnel özelliği sürer gider. Sanat, dünyanın pratik tinsel özümlenmesi yollarından biri olduğuna göre, sanatçının bilgisi **maddi bir gerçekleşme** içinde biçimlenir. Sanatçının bu görüşünün bu maddi biçimlenişi, çağının, ulusunun ve sınıfının artistik bilincinin bir yoğunlaşmasını ve kristalleşmesini temsil eder. Sonsuz bir maden filizinden sanatçının çıkardığı bu değerli parça, insanlığın artistik bilincinin görmezlikten gelemeyeceği bir gerçeklik olarak sürer gider, çünkü bu nesnel gerçeklik, yüzyıllarca, bu artistik bilinci zorunlu olarak etkiler. Sanat şaheserleri, **artistik bilginin bu maddeleşme ürünleri:** Mısır, Hint, Gotik mimarisinin büyük anıtları, Mimar Sinan'ın camileri; Homeros'un destanları; Praksiteles'in ya da Michelangelo'nun

(1) Marx-Engels, Sanat ve Edeblyat, s. 51

(2) Marcèl Bréazu, a.g.y.

heykelleri; Shakespeare'in trajedileri, Moliére'in komedileri; büyük ustaların tabloları; Bach'ın, Beethoven'in, Mozart'ın müziği; Cervantes'in, Balzac'ın, Tolstoy'un, Şolohof'un romanları; Whitman'ın, Mayakovski'nin, Nâzım'ın şiirleri yüzyıllar, binyıllar boyunca nesnel birer gerçeklik olarak, insanın artistik duyarlığının maddi tanıkları olarak kalırlar.

Soru 12 : Estetik değerin oluşumu?

Estetik değer, gerçeklikte varolan ya da artistik yaratışın ustalıkla kurduğu bazı nesnel ögelerin **kendine özgü** (sui generis) öznel bir yansısı olduğuna göre, ortaya çıkabilmesi için, tarihin akışı içinde oluşan bir estetik bilincin varlığı gerekir.

Bu durumda bir üst yapı ögesi olan estetik değerlendirmenin oluşumunu incelemenin tek doğru yolu, onu, insandan ve insanlıktan önce varolan nesnelerin basit özelliklerine değil, insana ve onun toplumsal pratik içindeki gelişimine, toplumun ekonomik toplumsal gelişimine bağlamak olacaktır.

İnsanın doğal nesnelerde ve kendi öz yaratılarındaki estetik nitelikleri değerlendirebilmesi için uzun bir sürecin aşılması gerekmiş, gerçekliğin insan bilincindeki yansısı ancak bu süreç içinde belli bir varlık kazanabilmiştir. Her biyolojik varlık gibi insan da, içinde yaşadığı ortamın kendisine karşı güçleriyle mücadele ederek ihtiyaçlarını gidermek zorunda kalmıştır. «... yaşayabilmek için her şeyden önce, yemek, içmek, barınmak, giyinmek ve daha birçok şey gereklidir. Demek ki ilk tarihi olgu, bu ihtiyaçları karşılayan araçların üretilmesidir; maddi hayatın üretilmesidir.» (1) Böylece insanın ilk karşı karşıya geldiği şey maddi dünyanın kendisi, nitelikleri olmaktadır. Önce, gerçekli-

ğin faydacı özümlenişini ya da ele geçirilişini gerçekleştirmiş olur insan.

«Ikinci temel nokta da şudur: bir ihtiyaç giderilir giderilmez, bu ihtiyacın giderilmesi fiili ve bunu sağlayan aracın elde edilmesi, yeni ihtiyaçların doğmasına yol açar; ve bu yeni-ihtiyaç üretimi ilk tarihi olgudur...

«Bu tarihi gelişmede başlangıçtan beri kendini göstermiş olan üçüncü ilişki, öz hayatlarını hergün yeniden meydana getiren insanların, başka insanlar da yaratmaları ve benzerlerini üretmeleridir; bu, erkekle kadın arasındaki ilişkidir, ana-baba ve çocuklar arasındaki ilişkidir; aile'dir...» ([2])

Bunlar tarihin başlangıcından beri, ilk insandan beri birlikte varolagelen üç «uğrak»tır. «Böylece, hayat üretiminin (ister emekle ferdin kendi hayatının, isterse döl verme yoluyla başkasının hayatının üretilmesi söz konusu olsun) çifte bir ilişki olduğunu görüyoruz: Bir yandan tabii, öte yandan sosyal bir ilişki.» ([3])

Ancak, Marx ve Engels'in, daha sonraki yapıtlarında gösterdikleri gibi, insan, bu toplumsal üretim süreci boyunca yalnızca yaşamı için gerekli şeyleri üretmekle kalmayıp, yavaş yavaş, kendi bilincini de yapmıştır: «... bilinç ta başlangıçtan beri sosyal bir üründür.» ([4]) Insan kendi öznesini, kendi bilincini kurarken bütün tanıma yetileri de temelden değişikliğe uğrar, gelişir. Biyolojik duyuları incelir, nesnel dünyada, içgüdülerinin doyurulması için mutlaka gerekli olandan daha çoğunu algılamağa başlar:

«Musikiden anlayan bir kulak, şeklin güzelliğini anlayan bir göz gibi insan duyarlığının öznel zenginlikleri, kısacası, kısmen geliştirilip kısmen yaratılmış insanî güçler olan ve insanca zevk alabilen duyular, insanın nesnel olarak açılan zenginliğinden doğabilir sadece. Çünkü beş duyudan başka zihni ve pratik denilen duyular da (istem, sev-

([1],[2],[3],[4]) Marx-Engels, Alman Ideolojisi, s. 51, 52, 53, 55

gi vb.) sözün kısası **insan** duyuları ve duyuların insanlığı, insan nesnesinin varoluşunun bir sonucu, **insanileştirilmiş** doğa'nın bir sonucu olarak ortaya çıkarlar.» (5)

Böylece, insanın tanıma, değerlendirme, yaratma ufku genişlemiş, nesnel gerçeklik üzerine daha çok eğilir olmuştur insan. Nesneleri işlerken onların yapılarını daha iyi tanıyan insan, onlardan yalnızca gereksinmelerini karşılayan şeyleri değil, estetik plânda güzellik duyularını doyuran şeyler yaratmasını da öğrenir. Örneğin, ilk önceleri ağaçtan odundan yapılan sütunların yağmurdan en kolay etkilenen, çürüyen baş kısımlarını korumak üzere üzerlerine konan kaba taşlar, insan zamanla mermerden sütunlar yapmasını öğrendiğinde daha da gelişmiş olarak, işlenmiş bir biçimde sürer, sütun başlığı olur. Böylece sütun başlığı artık yararı yönünden değil, estetik değeri yönünden, nesneleri oldukları gibi değil gelişmiş beğenisi yönünden görmek isteyen bir insanî yaratı, bir sanat yaratısı olarak sürer gider. İnsan bilinci, Lenin'in söylediği gibi, «yalnızca nesnel dünyayı yansıtır değil, aynı zamanda onu yaratır» bir aşamaya ulaşmıştır.

Aynı şeyi başka duyular için de söyleyebiliriz. Örneğin, sözcüğün modern anlamı ile aşk, tüm insani gelişim tarihinin bir ürünüdür. «Vahşiler arasındaki kaba hayvansal çiftleşme biçimleri, zamanla, yakınlık ve sevgi gibi daha incelmiş psikolojik duygular haline, en sonunda daha da soylulaşarak aşk'a dönüşmüş, özellikle plastik sanatlarda, müzikte ve şiirde daha yüksek tinsel etkinliğin en zengin kaynaklarından biri olmuştur. Derin duyguların ve coşkuların, yakınlığın ve sevginin, yüksek tinsel etkinliklerin oldum olası varolduğunu düşünmek yanlıştır. Tarih öncesi zamanlarda, bireysel cinsel aşk ve onun doğurduğu duygular, coşkular diye bir şey yoktu.» (6)

(5) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 21

(6) Ernest Haeckel, İvan Astakhov'un adı geçen yazısındakl alıntı.

Engels, **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni**'nde, tutku olarak bireysel cinsel aşkın Ortaçağlardan önce söz konusu olmadığını yazmaktadır.

İnsanda estetik duygunun, estetik değerin toplumsal süreç içinde nasıl ortaya çıktığını ve geliştiğini gördük. Ancak bu estetik duygunun bir sanat yapıtında gerçekleşmesi ve kalıcı ortak estetik değer haline dönüşüşü gibi bir karmaşık süreci, sanat yapıtlarının biçim ve yapılarını incelerken göreceğiz.

Soru 13 : Estetik değerin nesnelliği, öznelliği?

Estetik değerin nesnelliği ve öznelliği konusunu tartışmağa başlamadan önce **nesnel** ve **öznel** sözcüklerine verdiğimiz anlamda birleşmeliyiz.

Nesnel ve öznel sözcüklerinin günlük dilde yerleşik anlamlarının sanat yapıtları için, onların taşıdıkları estetik değerler için sağlam bir biçimde kullanılacağını sanmıyoruz. Bu yüzden gerek bu soruda, gerekse kitabımızın bütününde kullanacağımız bu iki sözcük, ne «bireysel öznel görüş ve düşüncelere karşıt olarak bütün özneler için geçerli» anlamında (nesnel), ne de «öteki öznelere ve nesneye karşıt olarak alınmış, bir tek özneye ait ya da bu bir tek özne için geçerli» anlamında (öznel) olacaktır. Sanat yapıtlarında sözcüklerin bu anlamlarına uygun değerler aramak boşuna bir çaba olur: çünkü sanat olgusu, ne «zevklerle renkler tartışılmaz» gibi yalnızca günlük yaşamın bazı basit olgularında uygulanabilen bir mantıkla yanaşılacak kadar, ne de bütün dönemler, bütün koşullar, bütün insanlar için ortak bir değer kavramı kurabilecek kadar basit bir olgudur. İlerde, sanatın amacını tartışırken kullanacağımız «çağının gerçekliğini sanat düzeyinde eksikslz yansıtmak», «çağının önünde olmak» vb. ölçütler ise nesnel ve öznel

terimlerinin bu tür anlamlarına sığamayacak kadar geneldir.

Bu durumda **nesnel** derken: «Fiziksel olaylarda görüldüğü gibi, iradeden bağımsız ve ona karşıt olan - genel olarak, bizim dışımızda, öznelliğimizden ötede, nesnenin ve gerçeğin kendisine ait olan» şeyi; **öznel** derken: «Fiziksel dünyaya karşıt olarak alınmış genel insan düşüncesine ait bir özellik - genel olarak, düşünen özneye, insanoğlunun düşünce, duygu ve davranışına ait olan» özellikleri anlayacağız (1).

Estetik değerin nesnelliğinin ve öznelliğinin bu anlamlar temelinde araştırılması, hem birtakım karşılıksız sorular çıkmazına dalmamızı önleyecek, hem de tarih boyunca gelip geçmiş idealist estetik değer kavramlarından kesin olarak ayrılmamızı sağlayacaktır.

Sanat olgusunu, insanın bir etkinliği, toplumsal bir olgu olarak alan görüş de onun öteki toplumsal olgular gibi bilimsel bir açıdan incelenmesini gerektirir. Elbette ki, sanat olgusunun, insanın estetik etkinliğinin kendine özgü yasaları; onu diğer toplumsal olgulardan ve etkinliklerden kesinlikle ayıran yanları olduğunu unutmadan.

Estetik değer için nesnel bir ölçüt bulmağa çalışırken genel **değer** kavramından yararlanılabilir mi? Romen felsefeci Marcel Bréazu, ekonomik değerin estetik değerden tamamen farklı bir içeriğe sahip olduğunu; bu değerlerden her birinin kendine özgü belirtileri olduğunu; bu belirtilerin, bu iki alanı nitelikçe birbirinden ayırdığını gözden uzak tutmadan bunun mümkün olduğunu ileri sürmektedir. Estetik değerlendirme ekonomik değerlendirmeye benzediği için ekonomik değerin marksçı analizi bize bu konuda yol gösterebilir, demektedir.

Marx, **Kapital**'de değer kavramını genel olarak açık-

(1) Bkz. Selâhattin Hilâv, 100 Soruda Felsefe El Kitabı, s. 197, 200

larken, «mal»da «havada yüzmeyen», malın maddesinde yerleşik bir kullanım değeri ile ayrı bir içeriğe sahip bir değişim değeri, kısaca bir **değer** bulunduğunu söyler. Kullanım değeri, malın maddî varlığında yerleşik «dolaysız - immédiate» bir şey; değişim değeri ise «yansımış - reflétée» şeydir, yani bu maddi varlığın toplumsal bilinçte yansımasıyla kurulan bir şeydir. «Dolaysız» şey, toplumun ortaya çıkışından önce vardı (madenler, yemişler vb.) Fakat «yansımış» şey, yani «değer» ancak toplumun meydana gelişinden sonra, toplumun varoluşuyla; tarihte insanlar arasında bazı ilişkilerin görüldüğü anda bu ilişkilerin ifadesi olarak ortaya çıkmıştı. Sonuç olarak, «değer» maddi bir dayanağı olmaksızın varolamasa bile insanların varoluşundan önce, onların varoluşundan bağımsız değil, ancak toplumun ortaya çıkışıyla, toplum tarafından meydana getirilmiş olur. Marx, «Değer... her emek ürününden bir hiyeroglif meydana getirir. Insanın hiyeroglifin anlamını çözmeğe, katıldığı toplumsal eserin sırlarını öğrenmeğe çalışması ancak zamanla olur; ve yararlı nesnelerin değerler haline dönüşümü, tıpkı dilde olduğu gibi, toplumun bir ürünüdür» diye kesin bir şekilde belirlemektedir bunu (2).

Ekonomik değerle estetik değer arasındaki benzerlik bu tip bir nesnel varoluştadır. Tıpkı ekonomik malın olduğu gibi, ama bir başka niteliksel plânda, estetik nesnenin de insani varoluştan önce ya da bu varoluştan bağımsız maddi özellikleri vardır.

Biçim, renk, ses, oran, ritim doğal nesnelerin ya da bizim güzel diye kabul ettiğimiz sanat yapıtlarının maddî, psiko-şimik yapılarında varolan özelliklerdir. Fakat bu özellikler ancak insan tarafından özümlendiği ölçüde, gerçekliğin estetik olarak ele geçirilmesi süreci çerçevesinde estetik değerler haline gelir (tıpkı, insan emeğiyle elde

(2) Karl Marx, Kapital, 1. Cilt, 1. Kitap.

edilmiş olan nesnelerin niteliklerinin, bu nesnelere ancak belli toplumsal ilişkiler çerçevesi içinde değer kazandırışı, onları mal durumuna dönüştürüşü gibi).

O halde estetik değer (tıpkı ekonomik değer gibi) «yansımış» şeydir. «Kullanım değerinin salt kendi başına sevilen bir şey olmayışı, ancak bir değer-taşıyıcı görevini görüşü» gibi doğadaki nesnelerin maddi özellikleri ya da sanat yapıtlarının maddi belirtileri de maddi temelden, estetik değer taşıyıcısından başka bir şey değildir.

Böylece estetik değeri nesnel karakterinden yoksun etmiş, idealist anlayışa yanaşmış olmuyor muyuz? Burada, keyfîlik, kişisel tutku, kesin olarak belli bir ölçütün yokluğu gibi anlamlara gelen **öznelcilik** (subjectivisme) ile bir bilinçte, bir öznede yansımış nesne anlamına gelen öznel (subjective) arasındaki anlam karışıklığı üzerinde durmamız gerekir. Lenin, **Materyalizm ve Ampiriokritisizm**'de, «Duyuların betimlenmesi, dış gerçekliğin **İmge**sinden başka bir şey değildir, bu gerçekliğin kendisi değildir» demekte, «Tuzluk tadı, tuzun nesnel bir niteliğinin öznel bir ifadesidir» diyen Feuerbach'ı anarak şöyle devam etmektedir: «Duyum, nesnel olarak bizim dışımızda varolan şeylerin duyu organlarımız üzerindeki etkisi sonucudur... Duyum, nesnel dünyanın, olduğu gibi dünyanın öznel bir imgesidir.» (3)

«İdealizm, ancak, filozofun, nesnelerin duyularımız olduğunu ifade edişiyle başlar...» diye sürdürüyor Lenin.

Bu durumda estetik değerin, doğadaki şeylerde varolan birtakım nesnel niteliklerin toplumsal bilinçte yansımış şekli olduğunu söylemenin idealizmle hiç bir ilgisi kalmamaktadır. İdealist düşünce, karşılıklı etkiyi hesaba katmadan, bizi ya o, ya bu yeğlemesi karşısında bırakırken diyalektik düşünce biri olmadan öteki olmayan, birbirini oluştu-

(3) Lenin, Materyalizm ve Ampiriyokritisizm, s. 109, 114

ran karşılıklı nesne ve süreçlerden söz eder.

Diyalektik maddeci estetik değer kavramı, değerin, gerçekte, değerlendirme eylemiyle, nesnenin öznede yansıyışla kurulduğunu, fakat bunun, estetik nesnenin gerçek, ilk varlığını varsayan ikinci derecede, türemiş bir olgu olduğunu kabul eder. Bir örnek verecek olursak, Spartakus' un ölümü ancak belli bir sınıfsal konum içindeki bir insanın uyanık bilincinde yansıdığı zaman trajiktir, oysa onun eylemi bu yansımaya nispetle ilktir, öncedir.

Görülüyor ki, estetik değer, sonuçta, gerçeklikte varolan ya da artistik yaratışın ustalıkla kurduğu bazı nesnel öğelerin **kendine özgü** (sui generis) öznel bir yansısı olmaktadır (1).

Soru 14 : Sanat yapıtlarındaki estetik güzellik insanı nasıl etkiler?

Bütün boyutlarını, derinliğini bildiğimiz; anlamı bizim için apaçık şey bizi etkileme gücünü yitirmiştir artık. Bir süre peşinden koşulan şeyler, varıldığında amaç olmaktan çıkar, coşku gücünü yitirir. Gündüz gün ışığında göre göre alıştığımız, nerdeyse görmez olduğumuz bir dağ, bir tepe, gece ayışığında daha heybetli, daha gizlerle dolu görünür gözümüze; bakılacak, keşfedilecek yeni şeyler, duyulacak yeni güzellikler buluruz onda. Bir ormanın içinde kaybolan, nereye götürdüğü belli olmayan bir yol, imgelem gücümüzü harekete getirir.

Sanat yapıtlarındaki estetik güzelliğin insan üzerindeki etkisini de özne-nesne arasındaki aynı ilişkiyle açıklayabiliriz. Shelley, «Şiir... bilinen nesneleri bilinmeyen şey-

(1) Marcel Bréazu, a. g. y.

lermiş gibi gösterir» diyor (1). Diderot da, **Felsefe Konuşmaları**'nda, buna yakın bir şekilde, «varolan yaratıklara bakarak var olmayanları yaratmak sanatı gerçek şiirdir» diyor (2).

Bundan, sanat yapıtlarının, hiç bir gerçekliği olmayan, nesnel gerçeklikten bağımsız şeyler yaratacağı sonucu çıkarılmamalıdır. Tersine, sanat yapıtının, gerçekliği alışılmıştan ayrı bir biçimde gösterme, onu değiştirme çabası, insanı gerçeklikten koparmağa değil, onu, günlük yaşamda farkına varamadığımız yanlarıyla görmemizi sağlayarak daha iyi, daha bütün olarak duyurma, anlatma amacına dönüktür.

Estetik etkilenme olayı boyunca, gerçeklik, göre göre alıştığımız dış kabuklarından soyulur, olagan zamanlarda görmediğimiz gizlerini, içini açar bize. Renkler, biçimler, tonlar, çizgiler aracılığı ile bir tuval üzerine aktarılmış bir doğa görünümü, gerçeklikte taşıdığı pratik anlamını yitirir, sanata özgü bir yansıyış içinde değişir. Bu doğa görünümünü bir tuval üzerinde izlemiş olan insan artık aynı insan değildir, aynı doğa görünümüne aynı gözlerle bakamaz artık. Sanat yapıtlarının etkisi altında, onlardaki karşı durulmaz büyü gücünün etkisi altında insan görüş ve duygu gücünü artırır, dolayısıyla dünyayı yeni baştan algılayabilecek bir güç kazanır. Sanatın, gerçeklik karşısındaki duygularımız üzerinde yaptığı bu geriye dönüşümlü, apaçık, tartışılmaz gücü, sanatın kendi anlatım araçları güçlendikçe, yeni biçimler kazandıkça, zenginleştikçe durmadan artar.

«Artistik alanda bir gerçekliğe ulaştığımız, ona katıldığımız anda, o, bizde günlük yaşamda farkında olmadığımız birtakım ruh halleri, birtakım iç yankılar uyandırır.

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 55

(2) Diderot, Felsefe Konuşmaları, s. 119. Çev. A. Cemgil Remzi Kitabevi, 1974

Psikolojik alışkanlıklarımız yıkılmıştır, ruhumuzun derinliklerinde aniden, o ana kadar bilinmeyen birtakım şeyler sıkışır ve yeni bir gizil-güç yükselir...

«Sanat yapıtının öznede gerçekleştirdiği (bu) değişiklik de çok derindir: estetik imgelem, alışılmış yapımızı yıkar; bilinçaltı kalır; 'ben', daha önce belirli pratik varlığını oluşturan törel (ahlaki) biçim içinde kalamaz artık, öz içinde tamamen değişmiş, özlerin gerçek sonsuzluğunun bir gizil-gücü haline dönüşmüştür.» (3)

Öte yandan, bir sanat yapıtındaki estetik değer, estetik güzellik, yalnızca insanın duygularını etkileyen şey'e indirgenemez. Bir şiirin, bir müziğin, bir tablonun, bir balenin, alıcıdaki derin artistik duygunluğu, duygulanma yetisini harekete geçirebilmesi için estetik öznenin (alıcının) duygularına olduğu kadar anlığına (idrakine) da seslenmesi gerekir. Artistik düşünce, insanda duyma ve anlama güçleri arasındaki birliği gerçekleştirir. Estetik özne, bu sentezi gerçekleştirebilmek için, sanat yapıtında bütün kişiliğini sarsabilecek, alt üst edebilecek ögeyi bulmak zozundadır. Görme ya da duyma zevkinin aracılığı ile güçlü duygular, derin kavrayışlar harekete geçirebilmelidir. Küçük duyusal coşkular, zayıf bir estetik hoşnutluktan (tatminden) başka bir şey değildir; estetik değerlendirmeyi, yalnızca gözün ya da kulağın gördüğü, duyduğu şeyden tad almasına, zevk duymasına indirgeyen düşünce, yanlıştır, düpedüz şaşırtıcı bir toplumsal rol oynar (4).

Henri Lefevbre, **Contribution à L'Esthétique** adlı yapıtında estetik değerin, estetik güzelliğin oluşumunu ve alıcısını etkileyişini şöyle anlatmaktadır:

«Her sanat yapıtı, dolaysız (immédiat) ve doğal, **duyularla algılanabilir** (sensible) bir öğe içerir. Daha önce

(3) Antonio Banfi, La Pensée Esthetique, Recherches Internationales, sayı 38.

(4) Marcel Breazu, Objectivité de la Valeur Esthétique

toplumsal ve düşünsel (ideolojik) yaşamda işlenmiş, gelişmiş olan bu doğal öğe, yeni bir gelişim süresinde: genelleştirme, anlamını genişletme, tipleştirme süreci içinde estetik bir anlam kazanır. Bu demek, estetik faaliyet tarafından 'dolaylı' bir biçime sokulmuştur (médiatisé); sanatçının teknikleri, öznel düşünce ve duyguları diye bildiğimiz çeşitli aracı öğeler bu eleştirme faaliyetine karışır.

«Böylece doğal şey, 'doğal-olmayan şey', yani sanat yapıtı olur. Bu anlamda sanat doğaya, doğanın yeniden yaratılışına ya da taklitine karşıttır.» (5)

Bir sanat yapıtının zenginliğine kolayca ulaşılamıyacağını, yaratıcısının ona koyduğu şeyi keşfetmek, yani izlenen yolu, varılan aşamaları, 'dolayım'ları yeniden bulmak gerektiğini söyleyen Lefevbre, bu **dolayımların:** söz konusu tekniklerin, düşüncelerin, davranışların sanat yapıtında aslında olduğu gibi değil, yapıtın derinliklerinde gizli olmak zorunda olduğunu ileri sürer. Öyle ki, sanat yapıtı baştan aşağı dolaysız, duygun ve doğal görülmelidir. Duygulara ancak bu şekilde: bu tazelik ve kendiliğindenlik özelliğiyle — hem aldatıcı, hem de zorunlu bir özelliktir bu — seslenebilir; estetik coşkunun bütünlüğünü yapan şey budur.

«Böylece, estetik biçim, **yeniden bulunmuş dolaysızlık** olmuş olur... Biçim, **dolaysıza:** yani başlangıçtaki ve temeldeki öze dönüş olmuş olur. Alıcı, yaşamın derinliklerinden dolaysız bir şekilde fışkırmış, tamamen basit ve **doğal** bir şey karşısındaymış gibi bulur kendini.» (6)

Soru 15 : Estetik yaşantı nedir?

Sanat yapıtlarının büyüklüğü, gerçekliği (authenticité) alıcısını, izleyicisini, okuyucusunu değiştirmesindedir. Bir

(5) H. Lefevbre, Contribution ..... s. 131-133

(6) a. g. e. s. 134-135

şiiri, bir romanı okumuş olan, bir müziği dinlemiş olan, bir resme bakmış olan insan o şiirden, romandan, müzikten ve resimden önceki insan değilse artık bu yapıtlar sanat yapıtı adını almaya hak kazanmış, kendilerinden beklenen görevi yerine getirmiş sayılırlar.

Bunun çok genel bir düşünce olduğunu, çeşitli koşullarda ayrı ayrı değerlendirilmesi gerektiğini unutmadan diyebiliriz ki, sanat yapıtının kuruluşu içinde gizli, ister coşku isterse düşünce halindeki öz, sanatcının kendi dışına aktarmağa çalıştığı öz, biçim yoluyla alıcısına geçtiği anda **estetik yaşantı** dediğimiz şey tamamlanmış olmaktadır.

Sanat yapıtlarının sanat alıcısı üzerindeki onu değiştirmeğe yönelik etkisi ne yalnızca «coşku» ve «zevk» gibi duygularla ne de düşünceyle sınırlandırılabilir. Coşkuyla karşılanan, insana büyük bir zevk veren, insanı son derece duygulandıran başka şeyler de vardır dünyada: arkadaşlık, sevgi, kavuşma, ayrılma, ölüm, yitirme, kazanma, vb. Caudwell, karısı ölen bir adamın bu ölümü bir iki sözcüklük bir telgrafla öğrendiğinde büyük bir üzüntüye kapılacağını, bu üzüntüsünü gazetelere verdiği ölüm ilânlarıyle başkalarına da duyurmağa, başkalarıyla paylaşmağa çalışacağını söyler. Oysa ne duyulan acı, sanat yapıtından alınacak bir çeşit duygudur, ne de alınan telgrafın ya da gazetelere verilen ölüm ilânlarının şiirle ilgisi vardır. Caudwell bunun nedenini şöyle açıklar: «Estetik olmayan etkiler bireyseldir, ortak değil; toplumsal yaşantılara değil özel yaşantılara bağlıdır. Bu yüzden coşku, toplumsal bir biçim içinde gerçekleşmemiş bir özel kişisel yaşantıdan geliyorsa şiirin bu coşkusal anlam yüküyle yüklü olması yetmez. Coşku, bir araya gelmiş insanların yaşantısından çıkmış olmalıdır... Şiirdeki 'Ben' bir arada yaşayan bütün insanların coşkusal dünyalarınca ortak bir 'Ben'dir» (1)

(1) C. Caudwell, Yanılsama ve Gerçeklik, s. 134

Ancak, burada estetik duygunun kişisel yaşantıdan değil ortak coşkusal dünyalardan çıkabileceğinin belirtildiğini, yoksa her ortak coşkunun estetik duygu yaratmayacağını da eklemek gerekir.

Estetik yaşantının kederli ya da sevinçli olsun yalnızca duyguya da bağlanamayacağını söyledik. Duygulandırmanın ötesinde insanlara vermek istediği, duyurmak istediği bir şey de vardır sanat yapıtında sanatçının; dünyayı daha değişik bir açıdan özümletip, ortak bir çabaya çağıran bir şey. Yalnız düşünce de diyemeyiz buna.

> «İnsanlarda tek sıcak kanun,
> üzümden şarap yapmaları,
> kömürden ateş yapmaları,
> öpücüklerden insan yapmalarıdır» (2)

diyen Eluard, politik bir nutuktaki, bir felsefe kitabındaki düşünceden daha genel, daha tümel bir insan düşüncesini amaçlamaktadır.

Sanatın hakikatle, bilgiyle, yararlılıkla ilişkilerini incelerken göreceğimiz gibi sanat yapıtındaki hakikatin, bilginin ve yararın sanata özgü yapısı, anlatımı vardır. Sanat yapıtlarının okunması, seyredilmesi, dinlenmesi sonucunda sanata özgü bir yoldan bir hakikate varmak, bir bilgi edinmek, bir yarar sağlamak kaçınılmazdır. Ne var ki, sanat alıcısının sanat yapıtına ilk yaklaşımı bu hakikati, bilgiyi, yararı edinmek amacıyla olmaz. Örneğin, Güney Amerikanın beş yüz yıllık tarihini öğrenmek için okumaz şiir okuyucusu Neruda'nın **Canto General**'ini. Bunu istemiş olsaydı tarih kitaplarını açardı. Aynı şekilde **Aida** operasını eski Mısır'ın tarihine değgin bir bilgi edinmek için dinlemeyiz.

Ancak bütün bunlar, Kant'ın estetik değer için ölçüt olarak ileri sürdüğü **çıkar gözetmezlik** (disinterestedness) özelliğini de haklı çıkarmaz. Sanat alıcısı kültürü, bilgisi,

(2) P. Eluard, Asıl Adalet, s. 5. çev. A. Kadir.

gelenekleri, toplumsal alışkanlıklarıyla oluşmuş bir bütün olarak gelir sanat yapıtının karşısına. Sanat yapıtından etkilenme derecesi, kendisini oluşturan bilgi, gelenek, coşku, duygu türünden bu ögelerin sanat yapıtıyla başarılı bir kesişme sağlayıp sağlamadığına bağlıdır. Bu kesişme sağlanamadığı durumlarda sanat yapıtı ne derece büyük olursa olsun, alıcının sanat yapıtına yaklaşışı ne derece çıkar gözetmez olursa olsun estetik etkilenme olanaklı değildir. Kendimizinkine yabancı kültürlerin müziklerini dinlediğimizi düşünelim. Ya da daha özel bir örnek olarak Japonların **No** tiyatrosunu ele alalım. Herhangi bir batılının bu şiirsel dram türünden tam bir estetik etki alacağı ileri sürülemez. **No** tiyatrosu hakkında bildiğimiz ayrıntılı bilgiler; Japon dilini, bütün söz oyunlarını anlayacak kadar bilmemiz; Japon müziğini tanımamız bile yetmeyecektir bu estetik duygulanmayı sağlamağa. Yapıtın amaçladığı ortak duygu, ortak coşku yine de bizim dışımızda bir şey olarak kalacaktır.

Kant'ın ileri sürdüğü **çıkar gözetmezlik** kuralı, ancak bir sanat yapıtına profesyonel yaklaşım tarzları için doğru olabilir belki. Tiyatro tarihini, tiyatro türlerini, özellikle Japon tiyatrosunu bütün incelikleriyle bilen bir tiyatro kuramcısı **No** oyunlarından bir estetik zevk duyabilir. Ancak bu estetik zevk daha çok biçimsel bir duygudan öteye gitmez. Batılı bir bestecinin ya da müzikologun Dede Efendi'nin müziğinden etkilenişine benzer bu. Dede Efendi'nin müziğini teknik olarak bu batılı besteci kadar tanımayan bir Türk dinleyicisinin aldığı estetik duygu ise daha yoğundur, müziğin amacına daha uygundur. Çünkü sanat, sanatçılar arasındaki bir uzmanlık bildirişimi değildir, daha geniş, daha yoğun bir etkilemeyi amaçlar.

Ne var ki, estetik yaşantı yalnızca aynı kültürü, aynı gelenekleri, toplumsal alışkanlıkları, aynı dili paylaşmakla da gerçekleşmeyebilir. Sanat alıcısının belli bir sanat kül-

türü düzeyine, belli bir beğeni düzeyine ulaşmış olması da gerekir. Bir resmin, sanatçının dışında bir insana verebileceği estetik yaşantıyı, etkilenmeyi alabilmek için resime nasıl bakılacağını bilmek; bir şiirden duygulanabilmek için belli bir şiir beğenisi düzeyine ulaşmış olmak gerekir.

Estetiğin temel sorunlarından biri olan estetik yaşantı, görüldüğü gibi, sanatçı, sanat yapıtı, sanat alıcısı, gelenek, kültür, vb. birçok değişkenin, birçok öğenin göz önüne alınmasıyla tanınabilen bir olgudur. Sanatçı -sanat yapıtı- sanat alıcısı üçlüsünün aralarındaki diyalektik ilişkidir estetik yaşantıyı gerçekleştiren.

Soru 16 : Estetik duygu, güzellik duygusu baştan beri insanda var olan bir şey miydi?

Yabanıl bir doğa görünüşünü: insan ayağı girmemiş bir ormanı, insana korku veren bir uçurumu, bir deniz kıyısında birdenbire yükselen dimdik bir kayayı, dev bitkileriyle ürkütücü ve yapayalnız bir çölü, okyanusta azgın bir fırtınayı seyreden günümüz insanı, bu doğal görünüşlerin taşıdığı büyük tehlikelerin yanı sıra onlardaki görkemi, yüceliği, büyüleyici güzelliği de görür, hayran kalır. Oysa kendimizi ilk insanların yerine koyar da doğaya onların gözleriyle baktığımızı düşünürsek, bugün güzel, görkemli dediğimiz görünüşlerin o insanlarda güzellik duygusundan çok bir korku yaratmış olabileceğini anlarız. Doğa güçleri, korkulacak, yenilmesi, dizginlenmesi gereken güçlerdi onlar için. Avlanılacak ya da kendisinden korunulacak bir yabanıl hayvanın gücünün, çevikliğinin insanda doğurduğu ilk duygu korkudur, korunma yollarını arama içgüdüsüdür. Hayvanın bedenindeki o uyumlu güzellik, o yabanıl görkem, ancak bu korkunun yenilmesinden, tehlike duygusu savulduktan sonra sarmış olmalıdır insanı. Bunun

ilkel sanat yapıtlarında yansıyışını mağara resimlerinde görebiliriz daha çok. Hayvan resimlerini elden geldiğince asıllarına benzeterek doğaya üstünlük sağlamanın, taş devri insanı için her şeyden önce bir zorunluluk olduğunu, burada güzellik yaratmanın verdiği tadın söz konusu olamayacağını söyleyen Fischer, orta taş devri insanlarının çok üstün birtakım yapıtların yanısıra sıradan birtakım örnekler de verdiklerine dikkatimizi çekerek şöyle açıklıyor bunu:

«Mağara resimlerinin yansıttığı yaşantıların kapsamını incelemeden önce, bu yapıtların bir doruk noktası, uzun bir sanatsal gelişme sürecinin sonucu olduğunu da belirtmemiz gerekiyor. Bundan önce, aynı türden bir hayvanı, ürkütüp öç almaktan vazgeçirmek için yapılmış, kaba saba kil ayaklar üzerine gerilmiş bir hayvan derisi gibi, çok daha ilkel sanat yapıtları vardı.» (1)

Bunun gibi, bu tarihsel ve toplumsal - giderek ulusal izlerin ne kadar basit, ne kadar basit olursa olsun insan elinin yaptığı her şeyde bulunduğu görülebilir. Nesneler hareketsiz ve değişmez olmadıkları için biçimlerinde, tarih boyunca değişen insanî gereksinimleri yansıtırlar. Hatta bunu yalnızca nesnelerle de sınırlayamayız. İnsanın, çalışması yoluyle doğayı değiştirirken kendini de değiştirişinde, kendini her gün yeniden yapışında da aynı tarihsel izler izlenebilir:

«İnsanın estetik duygusu, şöyle ya da böyle, doğa karşısındaki duygusuyla birliktedir... İnsanın hayvansal dünyadan ayrılığı, farkı, ancak toplu durumda yaşamasıyle mümkündür. Güzellik duyumuzu toplumsal çalışmaya borçluyuzdur. İnsan, varlığının maddi koşullarını yaratırken, doğayı insanileştirerek değiştirirken, toplumsal yaşamın biçimlerini değiştirirken, her gün biraz daha kendisi olmak-

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 169-170

tadır. Başka bir deyişle, insanın kendi cinsiyle ve maddî duyusal şeylerin sonsuz çeşitliliğiyle çağlar boyu ilişkisi, onun beş fizyolojik duyusunu ve düşünce kalıplarını keskinleştirmiş ve geliştirmiştir; estetik duygusunu geliştirmesi de ancak bu yolla olmuştur.» (2)

Demek oluyor ki, gerek doğasal güzellikler, gerekse insanın estetik duyguları baştan beri insanda bulunan şeyler değil, maddi gereksinimlerin karşılanması, aşılması çabası içinde ortaya çıkmış, kazanılmış şeylerdir.

Ernst Haeckel, doğal güzelliğin çeşitli biçimlerinin - ritmik, bakışımlı, biyolojik, antropolojik, cinsel ve görüntüsel - karşılaştırmalı bir çözümlemesini yapar ve basitten karmaşığa, alçaktan yükseğe çıkan devamlı bir gelişim çizgisi saptar. Bu yükseliş, aynı zamanda, insanın güzellik duygusunun, ontogenetik olarak çocuktan yetişkine, filogenetik olarak vahşiden ve barbardan uygar insana ve sanat eleştirisine doğru ilerleyişine, gelişimine de uygun düşmektedir. İnsanın ve organlarının gelişim tarihi, estetik tarihine de uygulanabilir; duyuların, estetik duygunun ve sanatın giderek nasıl geliştiğini buradan öğreniriz, Haeckel'e göre (3).

Marx, insanın beş duyusunun oluşumunu anlatırken şöyle der:

«Beş duyunun oluşması şimdiye kadarki dünya tarihinin sonucudur. Basit pratik gereksemelerin sınırlandırdığı duyuların anlamı da kısıtlıdır. Aç kalmış bir insan için besinin insanî biçimi değil, besin olarak soyut özü varolabilir ancak. Böyle bir besin en kaba saba biçiminde de elde edilebilir ve aç kalmış insanın yemek yemesiyle bir hayvanın yemesi arasındaki farkın ne olduğunu söyleyemezdik. Yoksul, sıkıntı içinde bir adamın gözü en güzel

(2) Victor Romanenko, The Beauty of Nature, Problems of Modern Aesthetics, s. 126

(3) a. g. e., s. 163

oyunu bile görmez; madenleri işleyen adam onların yalnızca ticari değerini düşünür, madenin güzelliğini ya da eşsizliğini düşünmez. Madenler biliminden haberi yoktur. Dolayısıyle insan özünün nesnelleştirilmesi, hem kuramsal, hem de pratik bakımdan, insanı hayatın ve doğal tözün (cevher) büyük zenginliğini karşılayan insanî **duyular** yaratmayı olduğu kadar, insanın **duyularını insanileştirmeyi** de gerektirir.» (4)

Yalnızca beş duyu da değil. Beş duyunun dışında, aşk duygusu, cinsel gereksinim, dayanışma, dostluk duyguları, yurt sevgisi, vb. insanî duyguların da kendilerine özgü bir gelişim tarihleri vardır. Bu nedenle, aşk'ı bugünkü, erkekle kadın arasında karşılıklı eşitliğe dayanan, erkekle kadının birlikte yaşattıkları bir duygu olarak alırsak, «aşk, insanla yaşıttır» gibi bir deyimin doğru kabul edilmesi olanaksızdır. Kaba bir cinsel dürtünün ya da içgüdünün doğurduğu; kadının bu cinsel dürtünün giderilmesi için bir araçtan başka bir şey olarak düşünülmediği; cinsel yakınlaşmanın neredeyse toplumsal bir görev, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak alındığı eski çağlarda bugünkü anlamda bir aşktan söz edilemez.

Ortaçağlardan önce bireysel cinsel aşktan söz edilemeyeceğini ileri süren Engels, **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni** adlı yapıtının ikinci bölümünde ailenin gelişimini incelerken aşk duygusunun nasıl geliştiğini uzun uzun anlatır:

Ilkçağda bütün evlilikler aile büyükleri tarafından kararlaştırılırdı. Bugünkü modern anlamıyle aşk ilişkileri bu aile içinde değil, toplumun dışında kurulurdu. «Bizim anladığımız biçimdeki cinsel aşk, basit cinsel istekten, Yunanlıların **Eros**undan adamakıllı ayrılır. Bir yandan, cinsel aşk, sevilen kimsenin de sevmesini gerektirir; bu bakıma,

(4) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 21

cinsel aşkta kadın erkeğe eşittir; oysa antik Erosda kadının fikri hiç sorulmazdı. Öbür yandan cinsel aşkın, sevişenlere, birbirine sahip olamama ve birbirinden ayrılmayı, ağır felaketlerin en büyüğü değilse, büyük bir felaket gibi gösteren bir yeğinlik ve bir süresi vardır; birbirine sahip olabilmek için, sevişenler her şeyi yapar, hatta ölüme kadar gider ki, bu durum, ilkçağlarda ancak zina durumunda görülürdü...

«Ilkçağın cinsel aşka doğru yaptığı atılışlarda durmuş bulunduğu nokta, ortağaçın hareket noktasıdır: zina» (5)

Ortaçağın şövalye aşkı, **alba**larda (aubade'larda) dile gelen aşk hiç bir zaman bir karı-koca aşkı değildir.

Daha sonra aşk duygusunun toplumsal gelişimle birlikte, kadının toplumdaki yerinin değişmesiyle birlikte değişmesi, karşıt cinslerden özgür kişilerin karşılıklı duyguları, cinsel tutkuları biçimini alması da gösterir ki, «aşk, insanla yaşıt değildir.»

Aşk gibi bütün öteki estetik duyguların, güzellik duygularının gelişmesi, tarih boyunca yaratılmış ve bugüne kalmış sanat yapıtlarında en güzel biçimde yansıtılmıştır.

Soru 17 : Estetikte yöntem sorunu nedir?

Estetiğin başlıbaşına bir bilim dalı mı olduğu, yoksa felsefenin ya da ruhbilim, toplumbilim gibi eski ve yerleşik bilim dallarının içinde incelenmesi mi gerektiği her zaman bir tartışma konusu olmuştur.

Estetiği kendi başına bir bilim dalı olarak kabul etmek, bazılarınca, bu bilimin nesnesi ve yöntemi kesinlikle belirtilmediği için, güçtür: Estetik, bir bilim olarak, yalnızca sanatla, sanat yapıtlarındaki güzellikle, bu güzelliği yara-

(5) F. Engels, a. g. e., s. 110 - 111, çev. Kenan Somer

tış teknikleriyle, insanın yaratıcı yeteneğiyle mi uğraşacaktır, yoksa doğadaki güzellik sorunları, güzelliğin tüm değişik nitelikleri de onun konusu içine mi girecektir? Sorunu birinci şekliyle alırsak estetik, bir sanat bilimi; ikinci şekilde alırsak bir sanat felsefesi olacaktır.

Bugün, estetiği bir sanat bilimi olarak tanımlama eğilimi çok yaygındır. Gaëton Picon, **Introduction à une esthétique du littérature** adlı yapıtında: «Bugün, estetiği, eleştiriyle hatta felsefeyle karıştırmamalı, bundan böyle bir bilim dalı olarak düşünmeliyiz onu: sanat bilimi» diye yazar.

Bu bir bakıma klasik estetik anlayışından bir ayrılma da olmaktadır. Gerek Kant'ın, «doğanın ancak bir sanat görünüşü kazandığı zaman güzel olduğunu; sanatınsa, ancak biz onun sanat olduğu bilincindeysek ve bununla birlikte bize doğanın görünüşlerini sunarsa güzel diye adlandırılabileceğini» söyleyen ünlü formülü; gerekse Hegel'in «Doğadaki güzellik ancak akıldaki (esprit) güzelliğin bir yansısı olarak görünür» diyerek daha açıklıkla dile getirdiği düşünce, temelde ne kadar idealistçe olursa olsun, estetiği sanatsal güzelliğin incelenmesi olarak almaya doğru önemli bir adımdı.

Estetiği bir sanat bilimi olarak kabul edince, bu kez de yöntem sorunu ortaya çıkmaktadır. Felsefî, toplumbilimsel, ruhbilimsel, deneysel, dilbilimsel karşılaştırmalı yöntemlerden hangisi ya da hangileri estetiğin çalışma yöntemi olacaktır? Bu yöntemlerden birini ya da birkaçını yöntem olarak seçmek mi daha doğru ve gerçeğe uygun düşer; yoksa ayrı bir bilim dalı olarak estetik, bütün yöntemlerden de yararlanır mı? En geçerlisi hangisidir bu estetik yöntemlerin?

E. Souriau, bu yöntemlerden her birinin estetik bilimi için değerli yanları olduğunu; çok zengin kapsamlı olan estetik olgunun bir yanını aydınlattığını söylemektedir. Her

bilim dalı, estetik olgunun özgüllüğünü yadsımaksızın yöntemini estetiğe uygulayabilecek, örneğin bir toplumbilimci, **toplumbilimci olarak**, estetik olgunun toplumsal yanını açık yüreklilikle incelemeğe yanaşabilecektir. Gerçek estetik, nesnesinin (konusunun) birliği ile, bu nesneye uygulanabilen değişik yöntemleri sistemleştiren estetiktir.

Bu yöntemlerden en önemli ve en yaygın olanları kısaca görelim şimdi (1).

Soru 18 : Estetikte felsefî yöntem nedir?

Sanatı, en dolaysız, kendiliğinden ve yaratıcı etkinliği içinde insan aklı olarak alan bu yönteme göre bir sanat felsefesi olarak estetik, genel felsefî yönteme bağlanmaktadır. Yani, sezgiye dayanan gözlem; temelin, özün araştırılması; bütün varoluş biçimleri içinde gerçekliğin incelenmesi; bu gerçekliğin her bölümünün bütünsel bir yapı içinde yerine konması demek olan bu yönteme göre, dönüşlü (réflexive) bir düşünce yoludur söz konusu olan: Aklın, kendiliğinden etkinliği ve bu etkinliğin ürünleri içinde kendi üzerine dönüşü.

Aklın felsefî tarihi, onun çeşitli aşamalarını da sergilemek, bu sergilemeye yalnızca bilimsel bilginin gelişimini değil dünyadaki sanat yapıtlarının zamandaş zenginleşmesini de katmak zorundadır.

Claude Bernard'ın **Deneysel Hekimliğe Giriş**'i gibi Beethoven'in senfonileri, Hölderlin'in, Goethe'nin şiirleri de, anlamları ve bildirileriyle filozofun dikkatine değer kültürel anıtlardır. Bu türlü sanat yapıtları, sanatçının eylem-

(1) Estetik yöntemler konusunda E. Souriau'nın **Clefs pour L'Esthétique'i** ile Denis Huisman'ın **L'Esthétique'**inden yararlanılmıştır. **Deneysel Estetik**'e daha önce değinildiği için burada yeniden ele alınmamıştır.

nin bu dönemindeki akıl yönteminin bir tanığı olmakla kalmayıp, Dürer'in gravürlerinde, Rembrant'ın tablolarında, Rodin'in heykellerinde insan üzerine, onun alınyazısı, varlık biçimi, dünyayla ilişkileri üzerine hakiki bir bilgi taşıdıkları için, bu bilgiyi ortaya çıkarmak filozof için yüce bir görevdir.

Ne var ki, bu düşünceler, sanata karşı burjuva önyargısı taşıyan bazı filozoflar ve hatta felsefe okullarınca yadsınmakta ya da birtakım kısıtlamalarla kabul edilmektedir. Örneğin, bütün sanatlar içinde yalnız şiir, filozofun, felsefî düşüncenin dikkatine değer görülmektedir. Jaspers'in ve, «felsefenin şiirden alacağı dersler olduğunu» söyleyen Heidegger'in düşüncesidir bu. Şiiri, aristotelesçi anlamda **poetika:** yani bütün sanatlardaki yaratıcı etkinlik olarak alınca bir sorun ortaya çıkmamakta, ama bir operanın librettosuna müziğinden daha çok önem verilince büyük bir değerlendirme yanlışına düşülmektedir.

Bir ikinci kısıtlama, belki de birinciden daha ciddisi, sanatı, akıl tarihinde az ya da çok geçici bir aşama olarak değerlendirmektir. Hegel'den miras alınmış öğreti, günümüze gelinceye kadar birçok filozof, birçok ahlâkçı ve toplumbilimci tarafından desteklenmiş bir görüştür. «Aklın, sanatı, üzerinde durmaksızın geçtiğini, aştığını» söyleyen Léon Brunschvicg; resim yapmayı, gücünü amaçsız yere harcamak, sırf bu zevk için 'ciddi yaşamın zararına' harcamak olarak kabuleden Durkheim'in görüşüdür bu.

Son bir kısıtlama, sanat olgusunun incelenmesinde genel felsefe yöntemini değil de bazı özel felsefe yöntemlerini uygulamak isteğidir. Bu görüşe göre bütün estetik okulları, esinlendikleri ya da kendilerine uygun buldukları felsefe okullarının tanımlarına göre sıralanabilirler; bunun içindir ki bir olgucu estetikten, bir neo-thomist estetikten, bir bergsoncu estetikten, bir fenomenolojik estetikten, bir varoluşçu estetikten söz edilmektedir, bu görüşe göre.

Soru 19 : Toplumbilimsel estetik nedir?

August Comte'un adını koyduğu ve kurduğu bir bilimsel yöntem olarak toplumbilim, yüzyılımıza kadar ciddi bir bilimsel varlığa ve kesin yöntemlere kavuşamamıştır. İnsan toplumlarının işleyişini, değişişini inceleyen ve bu değişimin yasalarını bulmağa çalışan bir bilim dalı olan toplumbilim için sanat da toplumsal bir olgudur.

Olgucu toplumbilim (sociologie positive), sanatı, «belli bir toplumda, bu toplumun estetik gereksinimleri doyurmayı amaç edinen çalışmaların tümü» olarak tanımlar. Gerçekten de, sanatla ilgili birçok olgunun toplumsal olgular olduğu açıktır. Büyük artistik yeniliklerin ortaya çıkışı kolektif bir olaydır. Bir toplumun sanat yapıtlarını, toplumsal koşullarının bütününden ayıramayız. Örneğin, romantizmi, XIX. yüzyıl burjuva toplumu koşullarını dikkate almadan açıklayamayız. Hatta belli sanat akımlarının, sanat türlerinin ortaya çıkışı da toplumdaki temel yapısal değişikliklere bağlanabilir. Sanatçının çalışma koşulları, yapıtlarının az ya da çok başarıya ulaşması ya da başarısızlığı bile toplumbilimsel yöntemle açıklanabilir bir bakıma. Bu yönden, estetiğin, bir sanat toplumbiliminden öğreneceği çok şeyler olduğu açıktır.

Öte yandan, toplumbilimsel estetiğin bugün pek ilerlemiş olduğunu söyleyemeyiz; çalışmaları henüz tasımlama dönemindedir. Yapılan çalışmalar ve incelemeler, sanat olaylarının yasalarını bulacak ve nedenlerini sergileyecek bir boyuta ulaşamamıştır. Bunun için genellikle monografik karakterde çok sayıda incelemenin yapılmış olması gerekir. Örneğin, müzik sanatının belli gelişim gösterdiği çeşitli dönemlerde, icracı, besteci sanatçıların sayısını, yetişme koşullarını, meslekten ve amatör sanatçıların nispetlerini, o dönemde kaç konser verildiğini, bu konserlerin programlarını, kısacası gününde fazla üzerinde du-

rulmamış ya da hakkında fazla bilgi bulunmayan her şeyi kesinlikle öğrenmek yararlı olurdu.

Resim sanatı için de aynı şey söylenebilir: belli bir dönemdeki tablo satış istatistikleri; müzeleri, resim sergilerini gezen insan sayısı; satılan reprodüksiyon sayısı ve bunların neler oldukları, o dönemin toplumsal ve ekonomik verileri açısından kamu beğenisine açıklık getirirdi.

Bu alanda gerçekten önemli ve ayrıntılı araştırma ve incelemenin yapılamamış olmasının başlıca nedeni, bu türlü çalışmalara çok uzun zaman ve çok büyük emek ayırmak zorunluluğudur. Durkheim gibi filozofların etkisindeki toplumbilimcilerin, sanatı bu tür bir emeğe değer görmemeleri de eklenebilir bu nedene. Birçok toplumbilimci, ilkel toplumların tanınabilmesi için sanatlarının bilinmesi gereğine bilinçli ya da bilinçsizce inanır da, aynı şeyin gelişmiş, sanayileşmiş toplumlar için de gerekli olduğuna inanmaz.

Toplumbilimci estetiğin, yöntemiyle, çalışma konularıyle en yakın olduğu anlayış marksçı estetiktir. Marksçı estetik bütün bu çalışmaların ve ayrıntılı incelemelerin sanat olgusunun bir yanını aydınlatacağına, kuramsal önerilere ışık tutacağına inanır. Ancak, bir sanat olayının yalnızca istatistiklerle, kamu soruşturmalarıyle açıklanamıyacağını, ideolojik verilerin de büyük bir oranda gözönüne alınması gerektiğini bilir. Sanatlarda romantizm, gerçekçilik, simgecilik vb. akımların ortaya çıkışındaki ideolojik, politik, toplumsal nedenlerin varlığı nasıl görmezlikten gelinebilir?

Oysa, Etienne Souriau, marksçı estetiğin, ideolojik açıklamalara fazla ağırlık verdiğini; bunlarınsa pozitif bilimsel araştırmalarla doğrulanması gerektiğini söyler. Örneğin belli tipten bir toplumda belli tipten bir sanatın oluşacağını söylemek, daha çok ideolojik nedenlere dayanan bir düşüncedir. Bunu destekleyecek kesin sonuçlu ince-

lemelerin yapılması gerektiğini de ekler Souriau.

Souriau'nun, marksçı estetik hakkındaki bu düşüncesi, sanat olgusunun yalnızca ideolojik nedenlerle açıklanmağa çalışıldığı geçmiş bir dönem için geçerlidir. Ilerde marksçı estetik sorununu açıklamağa çalışırken söyleyeceğimiz gibi, sanat olgusu bugün en çeşitli yönlerden incelenmekte, ayrıntılı bilimsel verilerle, araştırmalarla doğrulanmaktadır. Toplumbilimci yöntem, marksçı estetiğin hiç bir zaman gözden uzak tutmadığı bir yöntemdir.

Sanat olgusunun, bütün olarak ya da kısmen toplumsal bir olgu olduğu kabul edilince, toplumbilim, kendi yöntemleriyle incelemek durumundadır bu olguyu. Toplumbilimin en güvenilir, en denenmiş yöntemlerinin kullanılması koşuluyle genel estetik için büyük şeyler beklenebilir toplumbilimci estetikten.

Ancak, sanat olayını inceleyen toplumbilimcinin, incelediği olguyu bütün karşılıklı ilişkileri içinde yakalayıp verebilmesi için, genel estetikte yeterince yetkili ve bilgili olması ve bilim çevrelerinde sanat konusunda hüküm süren önyargılardan uzak kalması gerekir.

Soru 20 : Ruhbilimsel estetik nedir?

Estetiğin ilgi alanı içine giren olaylardan bir bölüğünün ruhbilimsel olaylar olduğu açıktır. Özellikle, bir sanat yapıtı karşısında bir seyircinin ya da dinleyicinin estetik duyarlığı ve davranışı düşünülürse bunun böyle olduğu daha iyi anlaşılır. Fakat, yaratıcı sanatçıyla ilgili öteki olaylar da ruhbilimsel olaylar olarak incelenebilir: sanatçının imgelemi, oluşumu, beğenisi, yapıtlarını yaratışı, bu yaratış sırasında taşıdığı yargılar ve çeşitli ruhsal durumlar bir ruhbilimcinin uğraş alanı olabilir. Tıpkı mantık biliminin, ahlâk biliminin de benzeri sorunlarla uğraşışı gibi. Ribot,

Müller-Freienfels, Henri Delacroix gibi ruhbilimcilerin estetiğe önemli katkılarının sözü edilmelidir.

Yüzyılımızda, estetik alanına sokulan, ruhbilimle sıkı sıkıya ilgili iki yeni görüşü de burada anmak gerekecektir: psikopatolojik görüşle, psikanalist görüştür bunlar.

— Psikopatolojik görüşe göre, deha sahibi sanatçı daima bir akıl hastası, bir nevrozlu, «üstün bir soysuzlaşmış» tır. Daha çok olumsuz estetiğin alanına giren bu görüş ve savlarla da kalınmayarak akıl hastalarının artistik ürünlerinin incelenmesine kadar gidilmiştir. Picasso'nun resmini «tipik şizofreni belirtisi» olarak gören bu kurgusal görüşe karşı Garaudy'nin ilginç cevabını anımsayalım: «Bu tip açıklamalar, doğru verilere dayansalar bile, hiç bir şey ortaya koymazlar. Picasso 'şizofren' olsa bile, her şizofren, Picasso değildir.» Ayrıca yeryüzünde birçok dâhinin ve büyük sanatçının sağlıklı ve dengeli kimseler oldukları da bilinen bir gerçektir. Sanatçının biraz da deli insan olduğu varsayımına dayanarak, delilik, çılgınlık, öfke gösterileriyle sanatçı olunacağını sananların aldanışı da psikopatlogların bu aldanışına benzemektedir.

Dehanın normal bir durum olmadığı her zaman ileri sürülebilir. Ama şurası da bilimce pek açıktır ki, bir akıl hastalığı durumunu teşhis edebilmek için sanat yapıtlarını değil kişilerin kendilerini incelemek gerekirdi önce.

Bu görüşün aksayan ve sakıncalı bir başka yanı, sağlıklı bir sanatçının yapıtlarıyle akıl hastası bir sanatçının yapıtları arasında bulunacak benzerliklerde ortaya çıkar. O zaman ne olacaktır? Sağlıklı sanatçının yapıtlarında zorla delilik belirtileri mi aramak gerekecektir?

Son olarak, çağdaş sanatın, uyum ve denge düşüncesinden kaçma yönelimi (yerleşik düzene karşıkoyma belirtisi olarak değerlendirilebilecek toplumsal bir tutumdur bu), psikopatolojik görüş taraftarlarını gerçek akıl hastalarının yapıtlarını estetik bakımdan gereğinden fazla de-

ğerlendirmeye götürmektedir. Oysa sanat her şeyden önce her şeyden çok akıllı işidir.

Psikanalize gelince, çağımızın estetik araştırmaları üzerinde büyük etkisi olmuş, psikoloji ile psikopatoloji arasında bir yerde değerlendirilebilecek bir yöntemdir. Freud, psikanalizin, sanat yapıtında, dehanın kendisi dışında her şeyi açıklayabileceğini söyler.

Freud'a göre «..... sanatçı, başlangıçta, ilk ortaya çıkış biçimiyle içgüdüsel duygulukların yadsınmasını kabul edemediği için gerçeğe gözlerini kapayan, sonra da kurgusal bir yaşamda aşk ve tutkularını başıboş bırakan birisidir. Ama sanatçı, bu kurgusal evrenden gerçeğe dönen bir yol bulur; üstün yetenekleriyle, kurgularını yeni bir çeşit gerçeklik biçimine sokar, insanlar da bunları gerçek yaşam üzerine yapılmış değerli yorumlar diye kabul eder. Böylece belli bir yoldan giderek, yazar, dış dünyada gerçek değişiklikler yaratmak gibi dolaylı bir yoldan gitmeden, olmak istediği kahraman, kral yaratıcı ya da gözde kişi olur.» (1)

Özetlersek, Freud'çulara göre gerçekte her sanatçı yaratış olgusu, tam anlamıyla alınırsa, şu kaçınılmaz olaylar dizisini izler: (1) bilinçsiz, kişisel ve ben-merkezci bir amaç, (2) bunun, aslında bencil gereksinimi izlemekten başka bir şey olmayan toplumca kabul edilebilir bir güdüye, amaca (motivation) dönüştürüldüğü sanısı, (3) görünüşte bir artistik kavramı oluşturan, ama içten içe, yaptığımız her şeyin özünde bulunan aynı ben-merkezci gereksinimleri dile getiren gerçek artistik imge. «İnsan ruhsal yaşamını böylece daraltarak ve yalnızca zevk peşinde koşuşa indirgeyerek, Freud, vulgarize estetiğe yol açmış olur.» (2)

(1) R. Wellek, A. Warren, Edebiyat ve Ruhbilim, Yeni Dergi, sayı 52, 1969

(2) V. Dneprov, The Esthetics of the Unconscious, The Soviet Review, 1961

Psikanalizin, bazan, sanatı bir nevrozun, çoğunlukla karşıkoyan bir nevrozun sonucu olarak göstermekle olumsuz estetiğe yadsınabilir ama özgün bir katkıda bulunduğu da söylenebilir: sanatçı, sanat çalışması yoluyla, uzlaşmalı bir dengeye kavuşmaktadır. Böylece sanatın bir sayrılık (marazilik) olduğu kabul edilince sanatçıların, örneğin bir Baudelaire'in ya da Verlaine'in bir psikanalizci tarafından başarıyla tedavi edilebileceği, nevrozlarından kurtulacakları, ama artık şiir de yazamayacakları ileri sürülmektedir.

Aşırı psikanalizcilerin baş yanlışı, sanat yapıtında doğrudan psikanalitik teşhis öğeleri bulmak istemeleridir. Oysa bilindiği gibi sanat yapıtlarının oluşumunu koşullandıran şeyler, yalnızca sanatçının ruh ve hastalık durumuna bağlanamaz; estetik, toplumsal, tarihsel birçok öğeler de girer işin içine.

Soru 21 : Karşılaştırmalı estetik nedir?

Estetiğin yöntemsel çözümlemesinde sözü edilmesi gereken bir başka yol da karşılaştırmalı estetiktir. Estetik alanı tümüyle kapsamasa bile çeşitli bulgularıyle sanatçı yaratış olgusunun açıklanmasına katkısı olan bir yöntem olarak değerlendirilmelidir.

Karşılaştırmalı estetik, örneğin, bir mimarî yapıtla bir şiir yapıtı ya da bir müzik yapıtı arasında, özellikle yapısal yönden, ne gibi benzerliklerin olduğunu meydana çıkarmağa çalışan bir incelemeyi önerir. Bir gün doğuşu, Verlaine'de şiirle, Corot'da resim yoluyla, Grieg'de ise müzikle dile getirilmiştir. Bu, tam anlamıyle birbirine çevrilemeyen, fakat her biri kendi öz yasalarını, kendi öz gereklikleriniı ve kendi öz etkilerini getiren üç ayrı dil içinde karşılaştırılabilir.

Bu konuda son derece öğretici özel bir olgu, uyarla-

madır. Bir sinemacı, bir romanı: diyelim **Parma Manastırı'**nı ya da **Savaş ve Barış'**ı perdeye uygulamağa kalkınca, yapıtı yeniden: bu kez sinemaya alma yönünden düşünmek, ele almak zorunda kalacaktır. Bir kumaş üzerindeki bir motifi alıp bir vazo süslemesinde kullanmak isteyen bir seramikçi için; ya da daha önce mermerden yapılmış bir heykeli bu kez bronzdan yapmak isteyen heykeltraş için de aynı sorunlar ortaya çıkacaktır. Hiçbir şey, bir sanat biçimine uygun düşen yaratıcı düşünce tarzını, bu, bir sanat yapıtını yeni bir gerçekleştirme tarzına göre yeniden düşünme kadar açıkça ortaya koyamaz. Söz konusu olan şey, her biri, ele alınan iki sanata özgü dilden alınmış farklı araçlarla estetik ereklere, karşılaştırılabilir sonuçlara, etkilere varmaktır.

Fakat betimlenen konunun ayrılığı ya da uyarlama olayı özel durumlardır ancak. Karşılaştırmalı estetik ise, bundan da öte, bütün olası uygunlukların neler olduğunu, çeşitli artistik diller arasındaki bu uygunlukların sınırlarının neler olduğunu bulmağa çalışır. Özellikle yapısal sorunlarda, bütün sanatlarca ortak, **Sanat** denilen bu katkısız ilkeyi seçip ayırdedebilme bakımından bu tür incelemelere büyük umutlar bağlanabileceği açıktır. Ama bunlardan verimli sonuçlar alabilmek için yöntemin de katkısız ve titiz olması gerekir. Burada başlıca düşman, eğretilemedir (istiare - métaphore): keyfî değiştirmelerden zevk almak ve özellikle bir sanatta bir başka sanatın dilini kullanmak, gerçekliği yalnızca bu dille yakalamak demek olan yapmacıklık.

II. BÖLÜM

ESTETİK KURAMLAR

Soru 22 : Platoncu estetik üzerine bilgi verir misiniz?

Platoncu estetiğin, hemen bütün sanat anlayışlarını, sanatın her dalındaki hemen bütün sanatçıları dolaylı ya da dolaysız büyük ölçüde etkilediği ve bu etkisini hâlâ da sürdürdüğü bilinen bir gerçektir.

Ünlü Fransız estetikçisi Etienne Souriau, platoncu estetikten söz ederken, örneğin Botticelli'nin ya da Michel-Ange'ın adlarını anmak gerektiğini; ne Botticelli'yi ne de Michel-Ange'ı hesaba katmayacak bir estetik anlayışın ise en geniş insani boyutları içinde sanatın ne olduğunu görmezlikten gelmiş olacağını belirtmektedir (1).

Öte yandan Marksçı estetik üzerine önemli şeyler yazmış olan Henri Lefebvre, Platon'un sanat üzerine tezlerinin bazı canlı ve verimli yönleri olduğunu, sanatın **eğitsel**, yurtdaşlık ödevlerine değgin ve politik önemi üzerinde durduğunu söyleyerek «garip bir çelişme de olsa, ilk mutlak güzellik kuramcısı Platon, Zdanov'ın deyişiyle aynı zamanda 'gerçekçi ve toplumsal olarak yöneltilen' bir sanatın ilk savunucusu olmuştur» demektedir (2).

(1) E. Sourlau, a.g.e., s. 9
(2) H. Lefevbre, Contribution à l'Esthétique, s. 20-21

Görüldüğü gibi, görüşleri, farklı dünya görüşlerine sahip kimselerce, kısmen de olsa paylaşılan Platon'un, şairleri, başlarına çiçeklerden taçlar giydirerek Cumhuriyet'inin sınırlarına kadar götürüp orada sepetleyen bir filozof olduğunu unutmadan **Phaidros, Büyük Hippias, Şölen, Ion, Devlet** ve **Yasalar** adlı kitaplarında dile getirdiği sanat ve güzellik üzerine belli başlı düşüncelerini şöyle özetleyebiliriz:

— Bir esinle, esriklik içinde yazan ve ne söylediklerini bilmeyen şairlerde, yalnızca filozoflarda bulunan ussal yetke yoktur. Gerçekleri bize bildiremeyen, gerçek bilgiye sahip olmayan benzetmeci kişilerdir onlar.

— «Edebiyat bizim duygusal yanımıza hitap eder. Coşkun heyecanlarla davranan kişiler bizi çeker ve heyecanlandırır. Oysa dengeli insan, bilge kişi, aklını kullanarak duygularını dizginlemesini bilen kişidir. Bir felâketle karşılaştığımızda acımızı belli etmemek için dişimizi sıkarız, çünkü erkek adama yaraşan budur. Işte bundan ötürü duygu yanımızı coşturan edebiyat, kişiliğimizi bozar. 'Tutku gibi, öfke gibi içimize hoş veya acı gelen ve ister istemez gündelik hayatımıza giren duygular şair benzetmesinin etkisi altında kalmaz mı? Benzetme bu duyguları kurutacak yerde sulayıp besler, dizginlenmesi gereken tutkulara içimizin dizginlerini verir, böylece de iyi ve mutlu olmamıza değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açar.'» (3)

— Sanat bir taklittir (mimesis), dış dünyanın yansıtılmasıdır, Daha sonraki yüzyıllarda birçok düşünür ve eleştirmen tarafından da paylaşılacak olan ve daha ilerde geniş olarak açıklayacağımız bu yansıtma kuramına göre sanatçı, kendisi de bir idea'nın kopyası olan dünyaya bir ayna tutmaktadır: «İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.»

(3) B. Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştirl, s. 19

— Platon, kendiliğinde Güzel'in, mutlak ve ölümsüz bir Güzelliğin varlığını kabul eder. Eşyalar ve canlı varlıklar, kendilerinde bir Idea'nın, ideal Güzelliğin bir yansısını taşıdıkları için «güzel» dirler. Sanatın amacı da hayal meyal görülen bu Güzelliği yeniden yaratmaktır. Platon'un Güzel ile Iyi'yi bir tuttuğu söylenegelmiştir yanlış olarak. Gerçekte onun söylediği, Güzel, Hakiki (vrai) ve Iyi üçlüsü içersindeki aşama sırasıdır. Burada Güzel, Iyi'ye giriş yeridir, yüce ve tanrısal ilke olan IYI'ye estetik düşünceyle varılabilir.

— Bu Güzel düşüncesine yükselişte bize yol gösteren Sevgi'dir. Sevgi, ruh'un bir bedene atılışından önce tanımış olduğu bu ideal gerçekliklere doğru devamlı yükselişi, daha doğrusu özlemli dönüşüdür.

Kısacası, Platoncu estetiğin özü, duyularımızla algıladığımız gerçekliğin, gözkamaştırıcı, yetkin ve temel bir başka dünyanın yansısından başka bir şey olmadığı; ruhun, daha önce tanımış olduğu bu dünyaya bizi ancak sevgi'nin götürebileceğidir (4).

Soru 23 : Aristoteles'In Poetika'sı üzerine bilgi verir misiniz?

Aristoteles, sanat olgusu, genel olarak tiyatro sanatı, özellikle de tragedya üzerine düşüncelerini **Poetika** adlı eserinde ortaya koymuştur. Tamamlanmamış ya da tam olarak elimize geçmemiş olan Poetika, yüzyıllardır önemini yitirmeyen bir yapıttır. Örneğin tarih yazarı ile (düz-yazı ile) şair (şiir) arasında yaptığı şu karşılaştırma bugün için de geçerli sayılabilecek şeyler içermektedir:

«Şairin ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, ola-

(4) E. Sourlau, a.g.e. s. 10-11

bilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir.

«Tarih yazarı ve şair, biri düz-yazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. (...) Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: tarihçi daha çok gerçekten olan şeyi ifade eder, şair ise olabilir olan şeyi ifade eder.

«Bunun için şiir, tarih eserine göre daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir; çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarih ise tek olanı tasvir eder.» (1)

Görüldüğü gibi, Platon'un aksine, şairleri, yani sanatçıları filozoflardan aşağı, önemsiz kimseler olarak görmeyen Aristoteles, duyularla algılanabilir gerçekliği de, Platon gibi hor görmez. Asıl incelemek istediği de bu gerçekliktir. Platon'un başka bir dünyada aradığı genel idea'ları, evrensel kavramları bu duygun (sensible) gerçeklikte arar o. Doğa bilimlerinin kurulmasına katkısı olmuş ve yirmi yüzyılda gelişmiş bir düşünce yöntemini ayakları üzerine kaldırmış olan bilimsel düşüncedir bu (2).

«Platon'un duyu dünyasının dışında varolduğunu söylediği idealar (formlar) Aristoteles'e göre duyu dünyasındadır. Madde ve form daima bir aradadır ve bunların birleşmesidir ki duyu dünyasındaki nesneleri meydana getirir. Bundan ötürüdür ki sanatçının yansıttıkları (taklit ettikleri) duyu dünyasından olmakla beraber genel-olanı açıklayabilir. Ancak sanatçı genel olanı yansıtmak için formu belirtmeğe yarayacak şeyleri seçerek gereksiz ayrıntıları atar ve öyle bir olaylar dizisi kurar ki bunların birbirini zorunlukla izlemesi, belli bir formun nasıl geliştiğini, nasıl bir sonuca yöneldiğini gösterir.» (3)

Aristoteles, duyular tarafından algılanabilir olmayı

(1) Poetika, 1451 b

(2) E. Sourlau, a. g. e. s. 12

(3) B. Moran, Edebiyat Kuramları ... s. 22

kendi **güzel** ve **güzellik** anlayışı için de ölçü olarak kabul eder:

«..., **güzel** ister bir canlı varlık, isterse belli parçalardan meydana gelmiş bir **obje** olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun bir düzenini göstermez, aynı zamanda onun gelişi güzel olmayan bir büyüklüğü de vardır; çünkü, **güzel düzene ve büyüklüğe dayanır.** Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, çünkü kavrayışımız, algılanamıyacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır; ne de çok büyük bir şey güzel olabilir, çünkü o bir defada kavranamaz ve bakanda birliği ve bütünlüğü kaybolur;» (Poetika, 1450 b, İ. Tunalı çevirisi).

Aristoteles, sanatın temelinde taklitin (mimesis) oluşu konusunda Platon'la aynı düşüncededir. Sanatların sınıflandırılmasında da aynı ilkeyi kullanır fakat sanatların, taklit etmede kullandıkları **araç,** taklit edilen **nesne**ler ve taklit tarzı bakımından birbirlerinden ayrıldıklarını söyler.

Platon, yaratma ve değerlendirmenin, beğenmenin bilinçli aklın dışından geldiğini, şairde akıl denen şeyin ufacık bir parçası kaldığı sürece şiir yazamayacak derecede beceriksizin biri olduğunu söylediği; şiir için hiç bir toplumsal doğrulama nedeni görmediği halde Aristoteles, «uyandırılan coşkular toplumsal bir sona: arıtma'ya (catharsis) yararlar» der.

Aristoteles'in sanat üzerine asıl büyük kuramı, bu arıtma (catharsis) kuramıdır. Sanatçıyı, Platon gibi, bizi gerçekliklerden uzaklaştıran, gerçeklik üzerine bize yanlış bilgiler veren birisi olarak değil, bu gerçekliği bize açıklayan bir insan olarak alan Aristoteles, sanatın, özellikle tragedyanın toplumsal bakımdan sağlıksal (hygiénique) bir işlevi olduğunu söyler. İnsanlarda tutkusal birtakım gereksinimler vardır; yoğun coşkulara açtır insanlar; mutlu, gönençli ve iyi örgütlenmiş bir kent bu tür gereksinimleri doyuramaz, doyurması da mutlaka zorunlu değildir. Ama

sanat, bu gereksinimlere toplumsal bakımdan zararlı olmayan, tersine iyi bir biçimde doyum getirir. Bu tutkuları arıtır, yani onları yüceltir, uyumlu bir duruma getirir. Tıpkı bir ilâcın vücudu temizleyişi, koruyuşu gibi sanat da ruhları zararlı tutkulardan kurtarır. Tragedya sanatındaki temel iki tutku ise korku ve acımadır (4).

Soru 24 : Mimesis terimi neyi anlatır?

Yunanca **mimetisthai** (taklit etmek) sözcüğünden gelen mimesis sözcüğünü taklit sözcüğü ile karşılayabiliriz. Gerek Platon, gerekse Aristoteles tarafından eski Yunan şiir ve tiyatro sanatının temel özelliği olarak belirtilir mimesis. Ne var ki, hemen aynı dönemde yaşamış olan bu iki filozofun bile sözcüğe yükledikleri anlamlarda derin ayrılıklar vardır. Hegel ise sanatın bir taklit değil bir yeniden yaratma olduğunu söylerken sözcüğün başlangıçtaki bu daha çok felsefi anlamından uzak bir şeyi kastetmektedir. Sanat tarihçilerini uzun süre uğraştırmış ve hâlâ da geçerli olan **yansıtma** sözcüğü de, çeşitli tarihsel dönem ve yerlerde yüklendiği çeşitli anlamlar dolayısıyla, **mimesis** sözcüğü ile bir tutulamaz. Berna Moran, «Türkçe'de tam karşılığını bulmak imkânsız, çünkü Platon'da bu sözcüğün tam ve kesin bir anlamı yok. Kullanıldığı yere göre anlamı bazen genişler bazen daralır ve Türkçe'de bunların hepsini aynı sözcükle karşılayamayız» derken belki bir dereceye kadar haklıdır ama onun yaptığı gibi sözcüğe **yansıtma** anlamını vermek daha çok karışıklıklara götürür bizi. Örneğin Plehanov «Sanat ve edebiyat hayatın aynasıdır» derken yanılmıyor ama herhalde Platon'cu bir mi-

(4) E. Souriau, a. g. e., s. 13

mesis görüşüne dayanmıyordu (1).

Platon'a göre, sanatçıların en yücesi, İdea'ların ve ölümsüz, değişmeyen Form'ların bir takliti olarak evreni yaratan Demirguos'tur. İnsanî yaratıcıların en ulusu olan Devlet adamı da aynı şekilde insan toplumunu, adalet, iyilik, cesaret, kendine hakim olma ve güzellik İdea'larına göre düşünür. Çeşitli sanatlar ise varlığın dış düzeninin taklitleridirler, ancak edebiyatçı ya da plastik sanatçı, Demirguos'ın ve devlet adamının aksine, yüce gerçekliği tanıyamaz, onun yerine, duygularla algılanabilen doğanın ancak dış görünüşünü betimleyebilir. Sonuç olarak, bir doğru taklit (eikastike), bir de yanlış taklit (phantastike) vardır (2).

Buna göre duyularımızla algıladığımız dış dünya da bir taklittir. Şairin yaptığına gelince, bu, kendisi de bir taklit olan dünyanın, duyularıyla algıladığı bir ikinci taklitini sunarak bizi aldatmaktır. «Platon için şair, aslında, dinleyicilerini bir gölge dünya ile aldatmak için yaşamın yaratışlarını taklit eden bir insandır. Buna göre şair, hayat mağarasında oturan insanlara gerçeğin gölgelerini göstererek alay eden Demirguos'a benzer.» (3)

Aristoteles ise taklit (mimesis) kuramını retorik ile şiir arasında bir ayrım yapmak için kullanır. Ünlü Poetika'nın birinci bölümünde şunları yazar:

«O halde epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ve flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir.

«Fakat adı geçen bu sanatlar, şu üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: taklit etmede kullanılan **araç** bakımın-

(1) Yansıtma kuramı üzerine daha geniş bilgi için bkz. Soru: 56

(2) Philosophies of Art and Beauty, s. 4, The Modern Library, 1964

(3) C. Caudwell, Illusion and Reality, s. 48, International Publishers, 1963

dan, taklit edilen **objeler** bakımından ve taklit **tarzı** bakımından.

«Ister bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar renkler ve figürler aracı ile taklit eder, bazı sanatlar ise ses aracı ile taklit eder; buna göre de bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit ya **ritim** ya **söz** ya da **harmoni** aracıyla gerçekleştirilir» (4).

«Aristoteles'in taklit kuramı sanatın işlevini ve yöntemini anlamada temel bir kuramdır.

«Tamamen nesneye çevrili dışa dönük aklıyla Aristoteles, örneğin oyun gibi yaratılmış şeylere, ondan etkilenen ya da onu meydana getirmiş olan insandan daha çok ilgi duyar. Böylece soruna yaklaşma açısı estetik bakımdan doğru olmuş olur.» (5)

Görülüyor ki doğayı, dış dünyanın ancak zihnimizle kavrayabildiğimiz idea'ların birer kopyası olduğunu düşünen Platon'un mimesis kavramına verdiği anlamla; «Düşüncelerin (ideaların) birtakım örnekler, kalıplar olduğunu, geri kalan her şeyin kökünü bu kalıplarda bulduğunu söylemek, boşa konuşmak ve şairane eğretilemeler yapmak demektir» diyen Aristoteles'in aynı kavrama yüklediği anlam değişmektedir. Şairi, sanatçıyı erginliğini kazanmamış bir kişi sayarak filozofun eleştirel kontrolu altına koyan Platon'dan yola çıkılarak, günümüzün, sanatı insan onuruna, ciddiyetine yakışır bir eylem saymayan ama gereğinde onun en değersiz, en alçaltıcı biçimlerinden (foto roman vb.) yararlanmayı unutmayan bir sanat anlayışına; bundan sonraki soruda inceleyeceğimiz **katharsis** kavramıyla Aristoteles'ten yola çıkılarak, sanata insan etkinliği içerisinde «hayatı açıklamak» görevini yükleyen bir sanat anlayışına varabiliriz.

(4) Poetika, 1447 a. l. Tunalı çevirisl.

(5) C. Caudwell, a.g.e. s. 49

Soru 25 : Arıtma (katharsis) terimi neyi anlatır?

Türkçe'de arıtma, boşaltma, temizleme sözcükleriyle karşılayabileceğimiz **katharsis** terimini Poetika'nın altıncı bölümünde Aristoteles şöyle kullanır:

«Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir.»

Bu arıtma, boşaltma işleminin tragedyanın kompozisyonu yolu ile nasıl yapılacağını anlatırken de:

«**Tragedyanın kompozisyonu**, yalın değil, karmaşık bir türden olmalıdır; tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran hareketleri taklit etmelidir; bu tragedya denen sanatın özelliğini teşkil eder. Buna göre de tragedya şairinin yapacağı şey şudur: **ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli,** çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnız hiddet uyandırır; **ne de kötü kişileri felâketten mutluluğa ermiş olarak göstermeli,** çünkü böyle bir şey, asla trajik olmayan bir şey olurdu, çünkü tragedyanın hiç bir isteğini yerine getirmez, ne ahlâkî tatmin, ne acıma, ne de korku uyandırır. Bundan başka kötü bir kimsenin de mutluluktan felâkete düşmüş olarak gösterilmemesi lâzım gelir, çünkü böyle bir olay her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de, ne korku, ne acıma duygusu uyandırır.

«Ama geriye yalnız bir kişi kalıyor, bu kişi, yukardaki her iki tipin ortasında bulunur; ne ahlâkî yeti, ne adalet bakımından, ne de kötülük ve ahlâkî düşüklük yönünden olağanüstüdür. Tersine o, herhangi bir **suçla suçlanmış** olan kişidir» (1) der.

Aristoteles'in **katharsis** kavramı, çeşitli dönemlerde çeşitli yorumlara uğramasına karşın, yukarıya aldığımız bölümde filozofun kastettiği anlam oldukça açıktır. Traged-

(1) Poetika, 1453 a, I. Tunalı çevirisi.

ya, seyircide uyandırdığı korku ve acıma duygularıyla, ahlâk, adalet duygularını da incitmeden, bozmadan, onu bütün kötülüklerden, hoş olmayan duygulardan arıtacak, temizleyecektir. Tıpkı acı bir ilâcın vücuttan hastalıkları, zararlı şeyleri atıp temizleyişi gibi.

Tragedya bunu, «görücüyü alabildiğine duygulandırma, oyundaki kahramanla birleştirme, bir etme, görücüyü ortadaki **eylem**'e katma: oyuncunun rolünü elinden geldiğince canlandırması, kişisinin yaşamasını isteme; gösterinin, tiyatronun **büyü**süne görücüyü inandırma» (²) yoluyla yerine getirecektir.

Christopher Caudwell, «Tragedyaya bu pek pratik yanaşış yolu, bana kalırsa, yalnızca sağlam bir edebiyat eleştirmesi değil, aynı zamanda tamamen Yunanca bir yoldur. Tragedya, içindeki acılara ve yıkımlara rağmen Atinalıların kendilerini daha iyi hissetmelerini sağlamazsa kötü sayılırdı. Onlara, Iran'daki Hellen yoldaşlarının kaderini acı acı ağlatan tragedya şairi cezalandırılırdı. İnsanın aklına, bizdeki salt duygusal savaş edebiyatı için de böyle bir ceza geliyor» (³) diye yazmaktadır. Şu son yıllarda bizde de nerdeyse moda durumuna gelmiş olan duygusal, sığ ve esinlendiği güncele bile pamuk ipliğiyle bağlı hapishane, vurulma edebiyatı için aynı şeyi düşünmek yanlış mı olur acaba?

Katharsis kavramının çeşitli yorumlara uğradığından söz etmiştik. Bunlardan en önemlisi Freud'çu yorumdur. Freud'çular, Aristoteles'in **katharsis** kavramının Freud'un **bilinçaltını boşaltma yoluyla tedavi** (therapy by abreaction) kavramı ile aynı şey olduğunu ileri sürerler. Caudwell ise, «şiirsel yapı, Freud'un kendi deneysel buluşlarına göre şair için bile bir boşalım yoluyla tedavi demek olamaz. Fakat

(²) B. Brecht, Tiyatro İçin Küçük Araç, Önsöz Çan 1962.

(³) C. Caudwell, Yanılsama ve Gerçeklik, s. 53.

Aristoteles, tragedyayı, **seyirciler** için tutkulardan temizleyici olarak görmektedir. Şiirsel fantezinin şair üzerinde bir bilinçaltını boşaltma etkisi olsa bile, her seyircinin yalnızca şairinkiyle aynı bir karmaşaya sahip olmakla kalmayıp, çözümleme yoluyla genel olarak çok kişisel olduğu anlaşılan çağrışımların aynına sahip olması da olanaksızdır» diyerek buna karşı çıkmaktadır.

Berna Moran ise son zamanlarda ortaya atılan çok değişik bir yorumdan söz etmektedir: «Bu yorumu yapan G. F. Else'e göre arınma seyircide meydana gelmez, eserde bu duyguları davet eden olayların (davranışların) arınmasıdır. Oğulun babasını öldürmesi, anasıyla evlenmesi gibi hareketler, temizlenmesi gereken yasak hareketlerdir.» (1)

Bizim için önemli olan, bugün tiyatroda, özellikle epik tiyatro ile, zaten aşılmış olan Aristoteles'in **katharsis** kavramının, bütün sanatların kökeninde bulduğumuz, algılayıcısını değiştirme, ona bilinç verme, ona yalnızca bu dünyayı tanımakla kalmayıp onu değiştirme gücünü kazandırma gibi çağdaş bir işleve uygun düşmesidir.

Soru 26 : Plotinos'un estetik anlayışı nasıldır?

İlkçağların, Platon ve Aristoteles'ten sonra estetik düşünceleri bakımından en önemli kişisi İskenderiyeli Plotinos'tur (205-270). Yeni Platoncu akımın başı olan Plotinos'un felsefi düşünceleri, Roma'da kendi kurduğu Akademi'de verdiği derslerin, öğrencisi Porphyrios tarafından toplanıp 9 bölüm halinde **Enneades** adı altında yayımlanan eserinde görülebilir. Estetik düşünceleri bakımından açıkça Platon'a bağlı olan Plotinos'un öğretisi temelde şuna

(1) Berna Moran, Edeblyat Kuramları ve Eleştiri, s. 22

dayanır: «Tanrı, üç **hipostasis** (oluş, durum) halinde kendini gösterir: ruh, zekâ ve birlik. Bilgi, derece derece ilerleyerek, duyulardan ve ruhtan birliğe ulaşır. Filozof, birliğin üstün bilgisine, onun içinde eriyerek ulaşır; bu, aklı aşan bir seziştir ve mistik bir vecit haline benzetilebilir.» (1)

Temel özelliği **özlem** (nostalgie) olan bir metafiziktir bu. Birbirinden ayrı, tek tek varlıklar, kendilerini, bir tür serüvenci bir başkaldırışla, her şeyin temeli ve kaynağı olan Bir'den ayıran genetik devinim sonucunda oldukları gibi varolmaktadırlar. Ama ondan uzaklaştıkları, ayrıldıkları ölçüde pişmanlık duyarlar. Bunun için de aralarında şu iki devinimi dengeleyen bir noktada dururlar, onların varlıkbilimsel (ontolojik) statüsüdür bu: Onları Bir'den ayıran yücelme, yükselme ve yeniden bu Bir'e dönüş özlemi.

Güzel, kendiliğinden (en soi) güzeldir. Bizi bu kendiliğinden güzel şey karşısında coşturan, ona doğru çeken şey de ruhun bu aslına doğru koşuşudur, ona olan özlemidir.

«Plotinos, birinci Ennéad'da cevaplandırılması gereken ilk soruyu: 'Varoluşu ile eşyayı güzelleştiren şey nedir?' sözüyle yöneltiyor ve tenasübü, ölçülülüğü güzelliğin nedeni olarak benimseyen görüşü şöyle eleştiriyor: 'Tenasüp, aynı kaldığı halde aynı yüzün kimi zaman güzel, kimi zaman hiç de öyle görünmemesi, güzel'in tenasüpten bambaşka şey olduğunu ve tenasübün başka şeyle güzelleştiğini göstermez mi'?

«Bu soruya kendi güzellik anlayışıyla şöyle cevap veriyor: Güzel, tenasüp değildir, ama tenasüpte parıldayan şeydir. Güzel, maddeye geçen ve ona kendi birliğini veren suret (forme)tir. Güzel, ruhun bedende, zekânın ruhta, Bir'in zekâda görünmesidir.» (2)

---

(1) Meydan Larousse, C. 10, s. 196

(2) S. K. Yetkin, Estetik Doktrinler, s. 31

Estetik düşünceleri bakımından Platoncu olduğunu söylediğimiz Plotinos, sanatçı ve şairsel esin ile sanatın bir taklit olduğu noktalarında Platon'dan ayrılmaktadır. Platon, felsefi düşünceyle, şiirsel ve sanatçı esini birbirine karşıt şeyler olarak kabul ettiği halde Plotinos onları bir tutar, benzeştirir. Öğrencisi Porphyrios'a dediği gibi, aynı eserde, mistik olarak esinlenen ruh, hem şair, hem filozof olabilir. Sanatçı, hiç de, dünyanın duygularla algılanan görünüşlerinin bir taklitçisi değildir. Duygularla algılanabilir nesneleri, belirsiz yansımalardan başka bir şey olmayan Düşünceleri (idea) betimlemeyi, simgelemeyi düşünmelidir sanatçı. Ama bunun için, ruhun ulaşabileceği en yüksek bölgelere mistik düşünce yoluyla ilerlemek zorunda kalacaktır. Yani, Tanrı'yla birliğe girilen bu esritici bölgelere ulaşması gerekecektir. Bu yüce bölgelerde, anlayışın (zekânın) ve tüm biçimsel belirlemelerin ötesine geçilmiş olunacaktır (3).

«Tabiattaki nesnelerin taklitlerini veriyor diye sanatları hor görmemeliyiz; unutmamalıyız ki, görünen nesneleri kopya etmez sanat; tabiatın kendisinin kopya ettiği formlara (idealara) uzanır doğrudan doğruya... Tabiatın eksikliklerini giderir. Fidias, Zeus'un heykelini yaparken duyu dünyasından bir model kullanmadı, fakat Zeus görünür olmak isteseydi nasıl bir form alırdı diye düşündü ve bunu kavradı.» (1)

Soru 27: Pagan çağı estetiğinin genel özellikleri nelerdir?

Her büyük dünya anlayışı, dünya görüşü kendi este-

(3) E. Souriau, a.g.e. s. 13-14

(1) Plotinos, Ennead'lar V, VII, I (Alıntıyı yapan: B. Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, s. 26)

tiğini de içinde taşır. Estetik anlayışların, estetik davranışların tarihsel dönemler içinde yalnızca o dönemin egemen felsefî görüşleri doğrultusunda olduğunu düşünmek ve kabul etmek sanat ve estetik sorunlarını dar bir felsefî sınır içinde almak olurdu.

Baumgarten, estetik sözcüğünü ilk kullanan filozoftur diye estetiği onunla başlatmak ne denli yanlışsa, sanat sorunları üzerinde ilk duran filozoflar oldukları için Sokrates ve Platon'dan, Aristoteles ve Plotinos'tan ayrı bir estetik anlayışını kabul etmemek de o denli yanlıştır. En azından, Batı Uygarlığını eski Yunan uygarlığıyla başlatıp ondan önceki Anadolu uygarlıklarını görmemek kadar büyük bir yanlış.

Ayrıca, Platon'un, yeni platoncu Plotinos'un, hatta şiire ve tragedya sanatına yaklaşış tarzı ile çok modern ve çağımıza yakın olan Aristoteles'in metafizik estetiklerinin; nesnelerdeki kendiliğinden var saydıkları güzellikleri duyularımızın sağladığı bilgilerle değil de daha üstün bir duyuyla algılayabileceğimizi ileri süren anlıkçı (intellectualiste) görüşlerinin, değil kendilerinden binlerce yıl önceki (Mısır, Sümer, Hitit, Iyon...) uygarlıklarındaki, kendilerine yakın zamanlardaki sanatçı çabaları bile bağlamadığı bugün açık bir gerçektir. Kısacası, resmî görüşün dışında bir pagan estetiğinden ayrıca söz edilebilir bugün. Bir tarihsel dönemin estetik ülküsü, her şeyden çok o dönemin sanat ürünlerinden çıkarılabilir.

Pagan çağı kültürünün Hıristiyan kültüre dönüşmeden önceki döneme ait sanat yaratıları, insanların, tanrıların ve doğanın iç içe bulunduğu bir çevrenin ürünleridirler. Tanrılar çoğu zaman sevgi, bazan öfke ve alayla karşılanan, günlük yaşamın gerçek kişileridirler sanki. Bu özelliğin eski Yunan uygarlığından gerilere doğru gittikçe daha da arttığını, tanrılarla ilişkilerin daha da insanileştiğini görürüz. Tüm Mitologya, Ilyada'sı ve Odisseia'sı ile — Platon'un

cumhuriyetinden kovduğu — Homeros canlı birer tanığıdır bunun.

«Homeros, İlyada'sında da, Odisseia'sında da tanrılarla bol bol alay eder» diyor Halikarnas Balıkçısı. (Hey Koca Yurt, s. 102).

Heykelde de aynı olgunluk ve insana yakınlık:

«Bergama kıralı II. Eumenes'in Anadoluyu istilâ eden Gol'lere karşı kazandığı büyük zaferi anmak için yaptırdığı Zeus Sunağının kaide kısmını çevreleyen kolosal bir heykel frizi bu sanatın en tanınmış örneğidir. Ortalama 2.50 metre yüksekliğinde olan bu Frizin konusu Grek mitolojisinin ünlü temalarından biri olan Tanrılar ve devler savaşıdır. Adeta tam heykel denecek kadar fondan ayrılan bu kabartmalar klasik yunan heykelinin ağır, hareket halinde olduğu zaman bile taş olduğunu hatırlayan tutumundan tamamen uzaklaşmıştır. İnsan anatomisini hareket halinde, bütün kıvraklığı ve enerjisiyle veren vücutlar, savaşın dramatik havasını önemli figürler etrafında (örneğin Tanrıça Athena) yoğunlaşmalarla abartan kompozisyonlar, Batı dünyasının Rönesans'tan sonra geliştirdiği Barok eğilimlere paralel etkileyen, heyecanlandıran bir ifade yaratma çabasındadırlar.» (Doğan Kuban, 100 soruda Türkiye Sanatı Tarihi, s. 47-48)

Eskiçağın büyük düşünürlerinden bağımsız olarak varolan bu pagan estetiğinin ana çizgilerini, Etienne Souriau şöyle veriyor:

«Güzelliğin, özellikle de çıplaklığı içinde insan güzelliğinin koşulsuz değerlendirilmesi, yüceltilişi; bu taparcasına hayranlık, hiç bir metafizik endişeyle ya da tensel alanın ahlâkî yönden hiç bir biçimde suçlanmasıyle bozulmaz, engellenmez. Tanrısal alana insanî biçimler vermek ve her alanda insanlığın ve uyumun bu yansısını aramak, işte pagan estetiğinin verdiği ders budur.» (1)

(1) E. Sourlau, a.g.e., s. 16

Bütün bunlara, bugüne dek yapılan estetik çalışmaları, eskiçağ Yunanistan kaynağına bağlı olarak gelişen batı sanatı üzerinde toplamış olmanın, doğu sanatlarıyla ilgilenmemiş olmanın yanlışlığını ekleyecek olursak, Anadolu, Mezopotamya, Afrika, Hint, Çin, Japon sanatları üzerinde yapılacak estetik değerlendirmelerin ve sanat tarihi çalışmalarının, estetik alanında ne büyük gelişmelere yol açacağı kolayca anlaşılabilir.

Soru 28 : Hıristiyan estetiğinin temel özellikleri nelerdir, başlıca düşünürleri kimlerdir?

Hıristiyan estetiği derken, Hıristiyanlığın resmî din olarak yayılmağa, sanat ve düşün ürünlerini yermeğe başlayışından, antik kültürün yeniden canlandırılması diye tanımlanan Rönesans'a kadar olan dönemin, bir başka adıyla Ortaçağın Skolastik döneminin estetik düşüncelerini anlatmak istiyoruz: duyularla algılanabilir dünyanın ve insan vücudunun güzelliğine pek ilgi duymayan; insan vücudunun güzelliğini küçümseyen ve onu ruh için zararlı, tehlikeli kabul eden; dikkati daha çok, duygun ve bedensel dünyada, maddi olmayan güçlerin gerçekliğine ve eylemine tanıklık eden şeylerde toplayan; insanın çevresinde, devamlı olarak, melekler ve ermişler gibi tinsel varlıkların bulunduğunu anlatmağa çalışan bir estetik. Sanatı, dinin büyük doğmalarını açıklamağa, insanların gözlerinde ve yüreklerinde daha duyulabilir duruma getirmeğe adayan bir estetik (1).

Görüldüğü gibi, bu dönemde sanat ve estetik sorunları tek şeye dönüktür: Din. Temel düşünler dinsel sorunlarla ilgilenmekte, sanat sorunu ise ikinci dereceye düşmekte-

(1) E. Sourlau, a.g.e., s. 16

dir. Sanat, Tanrı'nın tapınağını süslemek içindir. Güzel yine güzeldir, ama ölçü, sanat değildir artık. Güzel, Tanrının yaratışındaki ustalığın bir işaretidir. Güzel, ister evren isterse bir şamdan olsun iyi, ustaca yapılmış bir şeyin işaretidir, ustaca yapılmış bir şeyse Yaratıcının kafasındaki bir idea'nın taklitidir. Böylece, o güne dek karşılığı bulunamamış olan, klasik sanat konusundaki, insanın sanat çabası konusundaki bir soruya karşılık bulunmuş oluyordu: İnsan, güzelliği ararken Tanrıyı aramaktadır aslında. Klasik sanat felsefesinden sonra, bu dönemin sözü edilmesi gereken düşünürlerinden Saint-Augustin'i okumağa başlar başlamaz sanatın değerlendirilmesinde kökten bir değişikliği, dönüşü görmemek olanaksız. Platon ve Aristoteles, sanata politik ve metafizik görüş açısından yanaşırlarken, hakikat sorunu kent-devlet'e (polis) ilişkin olarak, bir Varlık kuramı olarak araştırılırken, Augustin, çözümlemelerine inanç temelinden, Hıristiyanlık inancı temelinden başlar. Felsefe değil, kutsal yazılardır hakem. Sanat üretimi ve tüketimi, kiliseyle ilgili konulardır.

Plotinos felsefesinin Hıristiyanlık yönünde gelişimini, açılımını buduğumuz Augustin'e (354-430) göre Tanrısal düzen ve uyum, doğada ve bir dereceye kadar sanatta yansıyor olsa da algılarla kavranabilen nesneler duyuları dünyasal şeylere bağlamakta ve aklın sonsuz ve değişmeyen şeyi düşünmesini, kavramasını önlemektedir. Ruhun tanrı katına yükselişinde insana en büyük yol gösterici, sanatsal ve doğasal güzellikler olmaktan çok, görünmek ihtiyacını duymayan şeylerdir. Böylece, duyularla algılanabilir şeylerle en az ilgisi olan insanî sanatlar Tanrısal düzenin en iyi yansısı olmaktadır. Yani müzik, Augustin için resimden daha yüce bir sanattır. Ama, bir öğretici olarak müzikten de iyisi Kutsal kitabın sözleridir (²).

(²) Philosophies of Art..... s. 171 - 173

Saint-Augustin, yeni Platoncularla Hıristiyan felsefesi arasında bir köprü idi. Oyca Aquino'lu Thomasso (1225-1274) Ortaçağ'ın skolastik felsefesinin en belirgin temsilcisi olmaktadır.

Summa Theologica adlı en önemli yapıtındaki düşünceleri özetlenecek olursa, «Thomasso'ya göre güzelliği meydana getiren **düzendir.** İster tabiatta olsun, ister sanatta olsun **düzen,** yaratığa bireyliğini kazandıran yetkinliğe, birliğe yaklaştırılmıştır. Bu skolastik estetik sistemin en orijinal yönü, izlenimin değerlendirilmesi, estetik eylemde dikkate alınmasıdır. Güzellik, yalnız düzenlenmiş olan şey değil, aynı zamanda bu düzenlenme ile insanda haz uyandıran şeydir. Dış realite ile onun uyandıracağı izlenim arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur. Güzellik de ancak bu ilişki ile söz konusu olabilir.» (3)

Thomasso'yla, onun Aristoteles ve Plotinos'un görüşlerini kaynaştıran düşünceleriyle birlikte eski Yunan estetiği tamamlanmış olmaktadır.

Soru 29 : Rönesans estetiğinin genel çizgileri nelerdir?

Rönesans, hiç de birçoklarının anlatmağa çalıştığı gibi, XIV. yüzyılda, yalnızca sanatlarda ve düşün alanında gerçekleştirilen bir Yeniden Doğuş; Eskiçağ kültürünü, sanat ve düşün ürünlerini yeniden yaşatmağa yönelik bir hareket değildi, Önce, her düşünsel açılım ve yenileşme temelde bir ekonomik ve toplumsal değişime dayandığı için; sonra, hiç bir sanat ya da düşünce hareketinin, eskinin bir tekrarı ile yetineceğinden, onu olduğu gibi yeniden gün ışığına çıkarmanın bir ilericilik olacağından söz edile-

(3) S.K. Yetkin, Estetik Doktrinler, s. 65

meyeceği, aslında böyle bir şey olanak dışı olduğu için. Nitekim, Fransız Devrimi'nin büyük tarihçisi Michelet, Rönesans adlı yapıtının başında, Rönesans'ı «eskiçağ bilgilerinin yenileştirilmesi» olarak alan bilginlerle, «eski âdetlerin hercümerci üzerinde nurun parıldaması» olarak alan hukukçularla nerdeyse alay eder ve hemen daha ilk sayfalarda «yeni burjuva sınıfının artışından ve zenginleşmesinden, bir sınıftan diğerine yükselmenin kolaylaşmasından» söz ederek doğru bir yaklaşım gösterir soruna. Gerçekten de, Engels'in «insanlığın o güne kadar gördüğü en büyük ilerici devrim... devler gerektiren ve devler yaratan bir çağ - düşünce, tutku, kişilik gücünün, öğrenme evrenselliğinin devleri» (1) dediği Rönesans'ın temelinde, yeni bir ekonomik düzenin ortaya çıkışı; sanayi ve ticaretin gelişmesiyle ortaya çıkan burjuva sınıfı ile eski aristokrat sınıf arasında uzlaşmazlığın artması; ulusal devlet gibi, ulusal dil gibi yeni kavramların baş göstermesi; egemen Prensliklerin imparatora, papalığa başkaldırmaları; papalığın ve Ortaçağdaki anlaşılışı ile dinin eski gücünü yitirişi; kentlerin gittikçe çoğalması ve kalabalıklaşması; yeni buluşların hızlanması; artan ticaretle birlikte yeni ülke ve anakaraların bulunması vb. gittikçe yoğunlaşan, yoğunlaştıkça kendi hızını artıran ekonomik-toplumsal ve bilimsel olaylar yatmaktadır.

Öte yandan, sanat ve düşün alanında görülen gelişme ve açılım da öyle birden, toplum düzeninin değişmesiyle birlikte hemen ortaya çıkmış da değildir, olamazdı da. XIII. Yüzyıl, resimde, heykelde, mimarîde, edebiyatta büyük zirvelerin yükseldiği bir yüzyıldır. XIV. Yüzyıla gelindiğinde Rönesans kültürü eskiçağ kültüründen bir hayli uzaklardaydı.

---

(1) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 78, De Yayınevi 1971, çev. Murat Belge

Etienne Souriau kısaca şöyle anlatıyor bu durumu :

Hıristiyanlık öncesi Akdeniz dünyasında gerçekten varolmuş olan eski kültürden, Avrupa'nın Rönesans kültürü kadar ayrı, uzak bir şey düşünülemez. Töreler, toplumsal örgütlenme, yöntemler, düşünler tamamen başkadır. Rönesans, bu kültürden etkilendiyse — ki gerçektir bu — kendinden önceki kültürden devrimci atılımla kurtulmak için onu iyice tanımak, ondan dersler almak amacıyle olmuştur bu. Bu çaba içinde Leonardo'dan önce Petrark, Dante, Cennini, Giotto, Alberti adları, daha sonra Leonardo da Vinci yoluyle bir Rönesans estetiğinden söz etmemize izin verecek gelişmelere yol açmıştır.

Bu estetikte sanat, temelde doğanın incelenmesidir. İçerliği sonsuz, kısa bir formüldür bu. İki önemli yönü vardır: Önce teknik ve eğitsel bakımdan sanatçı, doğayı incelemelidir, incelemelerini doğa üzerinde yapmalıdır. İnsan vücudu ve doğanın görünüşü çırılçıplak verilmelidir, inceden inceye araştırılmalıdır. Neler bulunacaktır o zaman! Colomb'un Amerika'yı buluşuyle Leonardo'nun ışık-gölge'yi buluşu aynı zamana rastlar. Bu ikinci buluş, birincisi kadar önemli sonuçlar doğurmuş, insanın dünyasını şaşılacak biçimde genişletmiştir. İnsan gözü ve ruhu, en aydınlık nokta ile en karanlık nokta arasında sonsuz bir aranın bulunduğunu ve bu aranın sayısız varlıkla dolu olduğunu farketmiştir bununla. Dört yüz yıl boyunca resim sanatı bu aranın içeriğini keşfetmek ve onu anlatım aracı olarak almak için yaşayacaktır.

İkinci olarak, bir estetik bilgi vardır bu formülde. Modern bilim yönünden birçoğu bugün hâlâ geçerli temeller koymuş olan Rönesans, bu bilimsel bilgi ile estetik bilgiyi karşı karşıya getirmemiştir. Bunlar, iki ayrı alanda iş gören birbirinin aynı güçlerdir. XVI. Yüzyılda Avrupa'da sanatın başkenti, hiç olmazsa başkentlerinden biri olan Flo-

ransa'nın XVII. yüzyılda bilimin başkentlerinden biri olması da bunu gösterir.

Daha ilerde romantizmin temelinde de aynı estetik bilgi düşüncesini bulacağız. Ancak, romantizm için anlıkçı olmaktan çok duygusal olan bu bilgi, Rönesans'ta aynı ayrımı, aynı zıtlaşmayı göstermez. Rönesans estetiği, doğanın incelenmesini matematiksel olarak geliştirmekten korkmaz. Oranların, 'kutsal oran'ın araştırmasına girişir: ünlü 'altın kesim'e üstün bir artistik saygı kazandırır. Geometrik perspektifin sevinçlerine bırakır kendini; uzayın, alanın ele geçirilişinin bir başka biçimine doğru bir atılımdır bu. Bundan, yalnızca üçüncü boyutun dile getirilmesi için yollar değil, aynı zamanda büyük bir kompozisyonun bütününe kendini kabul ettiren yeni bir melodi müziği çıkar ortaya. Çünkü gizli değil apaçık olan bu matematiksel yeni güzelliklerin, yeni çekiciliklerin kaynağıdır da. Leonardo da Vinci, doğanın incelenmesi her şeyden önce sayısal verilerin araştırılması olmalıdır, diyen ilk insan ise bu, henüz varolmayan, ancak Galile'yle açılacak, gelişecek olan bilimin görünüşleri üzerinde bir yöntemsel düşünce olarak kabul edilmeli, vazgeçemeyeceği estetik **pythagorisme**'e yorulmalıdır. Bir «biçimler bilimi» konusundaki sezgisi ve özlemi, biçimi paramparça ederek onun yerine formülü koyan bir matematik düşüncenin tehlikeleri karşısında denk bir ağırlık sağlıyordu ona.

Rönesans estetiğinin dikkate değer temaları arasında, sanatların sınıflandırılması, daha doğrusu hiyerarşisini yeniden gözden geçirmesi de sayılmalıdır. Ortaçağ için başta gelen sanat müziktir; müzik, geometri ve astronomi ile birlikte «özgür sanatlar» içindedir. Bir sanattan çok bilimdir müzik. Resim ya da heykel el zanaatlarıdır. Oysa Rönesans estetiği, sanatları, aralarında eşit kılar. Leonardo'da Vinci'nin ünlü «La Pittura e cosa mentale» (resim, düşünsel bir şeydir) sözü, dikkati yalnızca resim

çalışmasında düşüncenin payına çekmekle kalmamış, onun, görünüşüne karşın bir el zanaatı olmadığını belirterek eski saygınlığını da kazandırmıştır ona (²).

Soru 30 : Doğu estetiği üzerine neler biliyoruz?

Doğu deyince, bir coğrafya teriminden çok, «batı» sözcüğünün düşünce planında taşıdığı anlamın karşıtını anlatmak istiyoruz. Eski Yunan uygarlığına, helenizme dayandırılan ve adına Batı Uygarlığı denilen uygarlığın karşıtını. Önce Avrupa'da, daha sonra da Kuzey Amerika'da gelişip serpilen, çocukluk, ilk gençlik ve olgunluk çağı çoktan kapanmış bir uygarlığın, burjuva uygarlığının dışında kalan bütün uygarlıkları. Tarihsel gelişim yasasına tamamen aykırı olan bu düşünce yolu: bir uygarlığı, insanlık tarihinin o güne kadar bilinen bir yerinden, helenizmden başlatma yanlışı, Avrupa burjuvazisi tarafından ileri sürülmüş, batı uygarlığı dışında kalan bütün uygarlıklar görmezlikten gelinmiş, yok sayılmıştır. Büyük arkeolojik buluşlara karşın aynı yanlış düşüncede direniş bugün de sürüyor denilebilir. Araştırmalarla, kazılarla her gün biraz daha aydınlığa çıkan Anadolu uygarlıkları, ne zamandır bilinen Mezopotamya, Mısır, Hint, Çin uygarlıkları bile bu tarihsel yanlışlığı düzeltmeğe yetmemiştir. Nerde kaldı Afrika? Nerde Güney Amerika? Inkalar, Aztekler?

Büyük çoğunluğuyle batılı estetikçiler için, sanat tarihçileri için de durum aynı. Platon'la başlamayan, Platon'dan geriye giden bir estetikçi zor bulunur batıda. Batı, kendisine başlangıç aldığı tarihsel dönemden sonraki bütün sanat olgularını, bütün sanat yaratılarını yüzyıllardır hallaç pamuğu gibi atmıştır da, doğu sanatına, Güney

(²) E. Souriau, a.g.e., s. 22 - 26

Amerika sanatına, Afrika sanatına bakmayı akıl etmemiştir. Ne var ki, koyu dinci bir görüşle görmezlikten gelinen, küçümsenen doğu sanatı; sömürgecilik açgözlülüğü ve sömürme hırsıyla gözden kaçan, bilinmeyen Afrika, Güney Amerika, Asya sanatları, özgünlükleri, otantik yapıtlarıyle her gün biraz daha ortaya çıkmakta bugün. Kübizmin, Anlatımcılığın büyük ölçüde Afrika sanatından etkilendiği anlaşılmağa başlanmıştır. Bazı batılı yazarların kitaplarında şöyle cümlelere rastlanmaktadır artık: «Estetik, uzun süre, kaynağını helenizmden alan batı sanatından başka şeyle ilgilenmeme haksızlığını göstermiştir. Bugün bunun düzeltilmesi gereken ne büyük bir yanlış olduğu anlaşılmıştır.» (1)

Doğu sanatı üzerine araştırmalar yapılmakta, kitaplar yayımlanmaktadır artık. Ancak, bunlar geniş kapsamlı bir doğu estetiği düşüncesini oluşturacak nitelikte değildir henüz.

Çok eski tarihlere kadar uzanan Asya ülkelerinin sanatlarının Avrupa sanatından apayrı özellikleri olduğunu biliyoruz. Coğrafî yeri bakımından, batı ile doğunun ortasında bulunan Iran, bir yandan Yunanistan ve Bizans'tan öte yandan Hint'ten ve Çin'den aldığı etkileri her iki yana da geçirmiş olmasına karşın bu iki sanat arasındaki ayrılıklar azalmamış, etkinliğini sürdürmüştür. Bu kesin ayrılıkların nedenleri, iki ayrı dünya insanlarının dünyaya bakış tarzında yatmaktadır. Örneğin, Laurence Binyon, **The Spirit of Man in Asian Art**'da şöyle yazıyor:

«Çin sanatını karakterize eden şey, yaşamın belirtisi olan harekettir. Biçimler tamamen canlı bir hareketle doludur; çizgiler koşar, akar. Hanlar döneminden beri her üslupta, Hıristiyan döneminin başlangıcında, desenler, çizgiler bu özelliği taşır. Ejder, Avrupa sanatındaki arma hay-

(1) Etienne Souriau, Clefs pour L'Esthétique, s. 17

vanlarından bambaşkadır. Ondokuzuncu yüzyıldan önce Avrupa sanatında, insan, kendine, kendi yapıtlarına ve düşüncelerine dönmüş gibidir; kendi dışındaki yaşamla ilişiğini yitirmiştir. Bu ara dünyayı incelemek, ancak entelektüel bir meraktır, doğa sevgisi değil. Oysa Çinliler, yaşamın bu ara dünyasıyla ilişkisini hiç yitirmemiştir. Avrupalılar, bilim merakıyle değil, fakat bu evrenin yurttaşları olma arzusuyle onu her gün biraz daha açınlamışlardır. Öyle ki, yalnızca av hayvanları değil, kuşlar ve böcekler de, hatta bunlardan da öte bizim cansız dediğimiz şeyler de onların evrensel yaşam bilinçlerine girmiştir.»

Buna karşılık, çeşitli Asya ülkeleri sanatlarında, dinî ve felsefî düşünceler yoluyle birbirinden etkilenmeler olduğu görülmektedir. Örneğin, gerisinde Asyanın göçebe budunlarının sanatı yatan Çin sanatı, Budizm'den önemli ölçüde etkilenmiştir. Öte yandan, Taoizm'in, Konfüçyüs'ün düşüncelerinin derin etkisini taşıyan Çin sanatının, Imparatorluğun Batı fetihleri döneminde bütün Asya sanatlarını olduğu gibi Hint sanatını da etkilemiş olduğu da bir gerçek:

«VIII. Yüzyıl, Çin'in askerî yayılışının en yüksek noktasına ulaştığı bir dönemdir. Başkent Ch'ang - an, yalnızca Hintlilerin değil, Iranlıların, Türklerin, Suriyelilerin toplandığı bir dünya sanat merkeziydi. Büyük şairlerin, büyük ressamların yetiştiği bir dönemdir bu.» (2)

Japon edebiyatı, resmi ve müziği (özellikle No müziği) üzerinde de Budizmin büyük etkileri görünür başlangıçta.

Önce Hıristiyan, sonra da Müslüman olan Asya, Ortadoğu, Önasya budunlarının sanatlarının incelenmesi, estetik değerlendirmelerinin yapılması, böyle kısacık bir soru içinde verilemeyecek kadar güçtür. Mezopotamya-Mısır-Ege uygarlıklarının, bu ülke sanatlarındaki etkilerinin in-

(2) Laurence Binyon, a.g.e.

ceden inceye araştırılması gerekir. Müslümanlığın bu sanatlara getirdiği olanak ve sınırlandırmaları (özellikle resim konusunda) incelenmesi gereken ayrı bir konudur. Daha yakınlara, kendimize gelecek olursak, Divan şiirinin, bir metin incelemesinden öte bir değerlendirilmesi, araştırılması yapılmamıştır henüz. Osmanlı minyatürleri, Osmanlı resmi, Osmanlı müziği, sanat tarihçilerini, estetikçileri bekleyen bomboş alanlardır. Tüm sanatlarımızda yüz yılı aşkın süredir görülen batı etkisi ne kadar büyük olursa olsun, tarihten, Anadolu gibi çeşitli uygarlıkların geçiş ve yayılış bölgesi olmuş bir topraktan gelen etkiler kolay silinemeyecek kadar köklüdür.

Estetik konusundaki çalışmaların yönü kendimize, doğuya doğru döndükçe, doğu sanatlarını açıklamada, alışılmış estetik terminolojinin nasıl yetersiz kaldığı anlaşılacak, yeni ölçütler bulmak, yeni estetik yargılara varmak gerekliliği kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

Afrika Sanatı konusundaki başarılı derlemesinde Aytunç Altındal'ın ileri sürdüğü düşünceler bizi doğrular niteliktedir:

«Afrika Sanatının, sanat biliminde henüz tam anlamıyle yerini ve dilini (tanımlarını) bulamamış oldüğunu; Afrika dışındaki kıtalarda yaşayan uluslar, yazılı tarih boyunca birbirlerini sosyal, ekonomik, politik ve kültürel bakımlardan etkilemişlerken, Afrika'nın bu etkilenme ve gelişimlere kapalı, kendine dönük kaldığını» ileri sürebiliriz diyor yazar. Özellikle sanat konusunda.

Soru 31 : Baumgarten'in estetik görüşleri nelerdir?

Estetik sözcüğünün isim babası olan Baumgarten'in,

(3) Afrika Sanatı, Milliyet Sanat Dergisi, sayı 103

romantik estetiğe geçişi hazırlayan görüşlerini özetlemeden önce, bağlı olduğu Leibniz felsefesini ve bu felsefenin geliştiği ortam olan barok çağı sanatını gözden geçirmek yararlı olacaktır.

Akılcı (rasyonalist) çağın, yani evrendeki her şeyin akılla kavranabileceğini, nedensiz hiç bir şey olamıyacağı için her şeyin, akılla saptanan kural ve yasalara uygun varoluşları içinde kavranabileceğini ileri süren bir düşüncenin sanat anlayışı olan Klasisizme göre sanat da akılla kavranan birtakım kurallara ve yasalara uymak zorundadır. Sanat, zevk vericiliği yanında, ondan da üstün olarak öğretici, ahlâkî olmalıdır. Bunun için de kuralların dışına çıkması, alışılmış güzellik yasalarını bozması, parçalaması kabul edilemez bir şeydir.

Klasisizmin genel kuramı, eski Yunan, Latin sanatçılarını olduğu kadar Rönesans İtalyası sanatçılarını da örnek alma, «doğruluk ve tabiilik kaygısı; benzersiz ve olağanüstüden ve bunun sonucunda kişisel lirizmden nefret; hemen yalnız ahlakî incelemeyle uğraşma; hayal ve duygululuğun akıl aracılığıyla düzene konması; çeşitli türlere hâkim olan kurallara serbestçe uyma; açıklık ve uyum peşinde koşma» (1) olarak özetlenebilir.

Bu dar sınırlamaların aşılması ve çerçevelerin kırılması, biçimlerin özgürlük içinde ama yine de uyumlu olarak boy atmasıdır barok sanat.

«Klasik çağ sanatında çalışma, işlenmeye değer bir konu sayılmıyordu. Ortaçağ minyatürlerinde ve Rönesans sanatında çalışma teması, özellikle de tarım işçiliğinin birçok yanları yeniden sanata girmeğe başladı. Artık toprak köleliğine dayanmayan bir toplumda emekçi sınıf sanatta duyulmağa başlandı. Köylünün ve el emekçisinin çalışma süreci sanatta dile getirilmeyi bekliyordu. Bunun yanı sıra,

(1) Meydan Larousse, C. 7, s. 345

büyük dünyanın bozulmuşluğuna ve kötülüklerine karşıt olarak, şehir dışı hayatını ülküleştirme gibi bir eğilim, Giorgione'nin uyuyan çoban kızından, aslında tutumuyla sert bir halkçı olan Goya'nın İnce bağ bozumuna kadar izlenebilir.» (2)

Ancak, zenginlik içindeki bir uyumun, güzellikten çok iyiliğin, tanrı lutfunun estetiğini öngören barok sanat, çevresinde her şeyin iyi, güzel olduğunu, tehlikelerden, kötülüklerden uzak bir yaşamı düşleyen yönetici sınıfın bir avunma aracı oldu.

Bu geçiş dönemi estetiğinin dayandığı felsefe Leibniz felsefesiydi. Leibniz'e göre evren, ne denli kalabalık, ne denli büyük olursa olsun, canlı ve duyarlıklı bütün parçalarıyla (Monad'lar) önceden kurulmuş bir uyum içindedir. Kendi içlerinde kapalı, birbirlerini etkilemeden yalnızca kendi özlerine göre hareket eden monadlar dünyayı tasavvur edişleri, algılarının karanlık ya da açık oluşu bakımından en altta madde, en üstte de Tanrı olarak sıralanmıştır. Her madde, evrenin devamlı ve canlı bir aynasıdır; tıpkı, çeşitli yönlerden bakıldığında birliğini korumakla birlikte perspektif bakımından çoğalan bir kent gibi, monadlar da bakış noktalarına göre bir tek evrenin çeşitli perspektiflerini verirler. «Bu ise, mümkün olan en geniş ama mümkün olan en büyük düzen içindeki çeşitliliği elde etme, yani mümkün olan en büyük yetkinliği elde etme yoludur.» (3)

Leibniz okuluna bağlı bir filozof olan Baumgarten'e göre aklın yetileri iki düzeydedir. Bunlardan en yüksekte olanları anlık'ı (idrak) meydana getirir. Anlık, nesnelerin özüne, yani onların yetkinlik ilkesine açıklık ve kesinlikle varabilir. Duyulara ait olan daha aşağıdakiler ise bu yetkinliğin yalnızca bulanık bir sezgisini elde edebilirler. Yetkin-

(2) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 143

(3) E. Sourlau, a. g. e., s. 30

liğin bu bulanık ve karanlık bilgisi, bulanık ve örtülü bir biçimde de olsa bu açık ve kesin bilgiyi elde edebilir. Duyulara ait bulanık, karanlık bilginin bu başarısı, dehanın ulaştığı yerdir. Bu tür bulanık bilginin incelenmesi felsefe için yararlı ve kaçınılmazdır. İşte bu incelemeyi **estetik** olarak adlandırmaktadır Baumgarten. Yunanca **aisthesis,** duyularla algılamak anlamına gelmektedir. Kurduğu disipline bu adı vermesi, sanatın ve güzelliğin değerlendirilmesinin yalnızca duyguya ve duyulara özgü bir şey olarak anlaşılması gibi bir önyargıyı kuvvetlendirmek tehlikesini yaratıyordu. Ama 1750'den başlayarak estetik sözcüğü modern, ve kaynak anlamından ayrılan «güzele ve sanata ilişkin» anlamını alacaktı (4).

Soru 32 : Aydınlanma çağı düşünürlerinin estetik görüşleri nelerdir?

Onsekizinci yüzyılda batı ülkelerinde felsefe ve kültür alanında «Aydınlanma» diye adlandırılan ve insan aklına karşı sınırsız bir güvene, her şeyin akıl süzgecinden geçirilerek eleştirilmesine, tartılıp biçilmesine dayanan bu düşünce sistemi, toplumsal yaşama, devlete, ahlâka, dine ve insan aklını sınırlayarak boyunduruk altına almak isteyen her türlü otoriteye karşı şiddetli bir mücadeleye girişilmesine yol açmıştır (1).

Aydınlanma Çağı Fransız filozofları, Montesquieu'nün, Diderot'nun ve ansiklopedistlerin kişiliğinde, **sanatın eğitici ve toplumsal rolünü** ön plana çıkardılar. Onların estetik idealleri, toplumsal ilişkileri değiştirme ve yeryüzünde akla dayanan bir düzen kurma düşüncelerine doğrudan

(4) a. g. e., s. 31-32

(1) S. Hilâv, 100 Soruda Felsefe El Kitabı, s. 106, Gerçek Yayınevi.

doğruya bağlıdır. Goethe'nin ve Schiller'in humanizmasının Kant'tan Hegel'e büyük idealist filozofların felsefesinin temelinde yatan 18. yüzyıl Aydınlanma çağı Alman felsefesi, ağırlık merkezini, toplumsal zıtlıkları ya da hiç olmazsa eşitsizliğin ve çalışmanın parçalayıcı bölünüşünün yarattığı bireyin sınırlandırmasını yenmenin bir yolu olarak, terimin açık anlamıyla estetik eğitim üzerinde toplar (²).

Henri Lefevbre, ayrıntıları çözümlemeleriyle, resim eleştirilerini ve resim sanatı üzerine yazdığı yazılarıyla (Salons), akademizmi eleştirileriyle modern estetiğin kurucusu olarak saydığı Diderot'nun, sanat konusunda birçok önemli sorun ortaya attığını, ama bunları çözemediğini söyler. Kuramını bir yazar yaşantısına, eleştirel sanat incelemeleri üzerine dayatan Diderot, sanat yapıtıyla dolaysız gerçeklik arasındaki ayrıma; bir işlenme ve gelişme süreci içinde gerçekten ortaya çıkan sanat yapıtı ile verilmiş (dolaysız) gerçeğin birçok sorun çıkardığına dikkati çekmiştir. Sanat yapıtının, ister bir tablo, isterse bir roman olsun bir «konusu»; her sanatçının ise bu «konuyu bir ele alış tarzı» vardır. Verilmiş şeylerden konuya, konudan ise sanat yapıtına geçiş nasıl olmaktadır? Doğanın takliti yoluyla mı? Nesneye bağlı kalınarak mı, onu değiştirerek mi, yoksa gerçek olanın dolaysızdan daha derin, daha temel alanlarına inmek yoluyla mı?

Zamanının, sınıfının - yükselmekte olan burjuvazi - düşünceleriyle bağımlı olarak düşünen Diderot bu soruları aydınlatamamış, **formalizm** (şeyler arasındaki soyut ilişkileri dile getirmek), bir **doğalcılık** (dolaysız gerçeğin dile getirilmesi) arasında gidip gelmiştir.

Diderot, çağı gereği, her dönemin beğenileri, emelleri, duygululukları ve düşünceleri ile açıklanan gerçek var-

(²) Mlkhall Lifschitz, L'Esthétique Historique, Recherches Internatinales, sayı 38

lıkların kendilerinin de tarihsel olarak gerçek olduklarını anlayamamış ve tarihsel göreceliğe ulaşamamıştır (3).

Diderot ile birlikte Aydınlanma Çağı estetik temsilcileri arasında sayabileceğimiz: sanatta ve güzellikte bir ahlâk dersi bulan, sanatın ve güzelin ahlâkî olanı vermesini, insanlığın ilerleyişinin güzellik ve iyilik yolunda çabalarla sağlanacağını düşünen Schiller (1759-1805) ile; heykelle resmin «mekan içinde şekil ve renklerle», şiirin ise «zaman içinde kelime haline gelmiş seslerle» işgördüğünü, bu bakımdan resim ve heykelin bir sentez, şiirin ise bir analiz olduğunu ileri süren Lessing (1729-1781)'in estetik konusundaki ortak çizgilerini, sanat yapıtlarından kesin olarak eğitsel olmalarını beklemeleri, aramaları olarak belirtebiliriz.

Soru 33 : Kant'ın estetik görüşleri nelerdir?

Kant'ın (1724 - 1804) estetik görüşlerinin bilinmesi, özellikle, bir filozof olarak hazırlayıcısı ve bir bakıma kurucularından birisi olduğu Romantizm akımının: sanatın ve sanatçının özerkliği, sanatın iyi davranış ve hatta ahlakî kurallarla bağlanamayacağı, sanatçı yaratışta yeteneğe değil deha'ya öncelik verilmesi; estetik kategorilerin sıralanmasında Yüce'nin Güzel'den üstün tutulması gibi temel yönsemelerini tanımak; ayrıca «sanat için sanat» gibi, modern biçimcilik gibi akımların tarihsel ve felsefî dayanaklarını izlemek bakımından önemlidir.

Kant, daha **Saf Aklın Eleştirisi** (1781)'nden önce yazdığı **Güzellik Ve Yüce Duygusu Üzerine Gözlemler** (1764) adlı denemesiyle sanat sorunlarına duyduğu ilgiyi göstermiş bulunuyordu. **Saf Aklın Eleştirisi**'nden ve **Yargı Gücünün**

(3) H. Lefevbre, Contribution... s. 22-23

Eleştirisi'nden sonra ise bir sanat felsefesi geliştirmeğe hazırdı artık.

Bilgilerimizi ampirik ve önsel (a priori) olarak ikiye ayıran Kant, **Yargı Gücünün Eleştirilmesi**'nin önsözünde, felsefe alanını gözden geçirirken onu birbirinden ayrı üç büyük bölgeye ayırır: doğa, özgürlük ve sanat; her birinin kendi önsel ilkeleri vardır. Yasaya uygunluk ilkesi Doğa'nın; son amaç ilkesi özgürlüğün; amaçlılık ilkesi ise sanatın önsel ilkesidir. Bunlar, anlama, düşünme ve yargı gibi üç temel bilme yetisinin kullanılışlarını karşılar. Öte yandan yine bunlar, insan aklının üç yetisine uygun düşer: Bilme yetisi, arzu yetisi ile zevk ve acı yetisi. Kant bu üç yetinin her birine, insan tecrübesinde temel bir evrensel gereklilik ve geçerlilik biçimi (mode) bulur. Üç büyük eleştirisinden her biri bu önsel ilkelerin ayrıntılı incelemesine ayrılmıştır. Kant'ın, **Estetik Yargının Eleştirisi**'nde yapmak istediği, güzellik ve yücelik yargılarının tek geçerliliğinin bir açıklamasını vermektir. Kant, burada, güzellik ya da zevk yargısının bütün insanlar için evrensel ve zorunlu olması gerektiğine göre onun temelinin bütün insanlarda aynı olması gereğini tartışır. Fakat yine Kant'ın gösterdiğine göre ancak bilgi bir insandan ötekine taşınabilir, dolayısıyla tecrübede bütün insanlar için aynı olabileceği düşünülen tek şey de tasarımların duyuları değil bir biçimidir. Modern biçimciliğe ilk rastladığımız yer burasıdır.

Zevk yargısının duraklarından (moment) her biri, estetik güzel yargısının tam bir biçimde anlaşılmasına yardım eder. **Niteliğe** ilişkin ilk durak, zevk yargısının nasıl çıkarsız olduğunu, yani hoş ve iyi yargılarından ayrı tutulması gerektiğini açıklar. **Niceliğe** ilişkin ikinci durak, önselin (a priori) iki temel özelliğinden biri olan evrenselliği üzerinde durur. Bu evrensellik nesnel değil özneldir. **İlişki**'yle ilgili üçüncü durak, güzellik yargılarının duyumsal, coşkusal ve kavramsaldan bağımsızlığını tartışarak amaç-

sız amaçlılık düşüncesini geliştirir. **Modaliteye** ilişkin dördüncü durak ise, zevk yargısının zorunluluğunun nasıl kuramsal ve ahlâki zorunluluktan ayrı, kendine özgü bir zorunluluk olması gerektiğini açıklar.

Zevk yargılarının çözümlenmesini, sanatın yapısına değgin bir tartışma izler. Sanatçı, güzellik yargısına sunmak ve dolayısıyla zevk duygusunu doyurmak amacıyla bir sanat nesnesi üretir. Görevi, belli bir sanatın (resim, mimarlık) kendine özgü koşulları altında, aynı zamanda güzel olacak bir nesne üretmektir. Bu durumda sanatçı, bir dâhi olarak, o belli sanatın amacını gerçekleştirecek ama aynı zamanda zevk duygularını doyurmak gibi genel bir estetik amacı yerine getirecektir. Örneğin, bir mimar, hem kullanışa uygun hem de güzel bir bina yapacaktır. Bu iki sonuç aynı değildir Kant'a göre. Bir yapıt, güzel olduğu sürece doğa gibidir; buradan da sanatın doğaya benzediği halde sanat olduğunun farkında isek ancak güzel olabileceğini söyler. Güzel sanat, ancak deha yoluyla mümkündür; deha ise Kant'a göre, «Doğa'nın sanata kuralların verdiği, doğuştan gelen akılsal bir anıklıktır (istidat)».. Böylece deha, estetik düşünceler yaratma yetisi olmaktadır. Bu estetik düşünceler sanat yapıtı biçiminde dile getirilmelidir; yani, sanat yapıtı, sanatçının kafasındaki estetik düşüncenin dışlaştırılması olmaktadır. Bu dışlaştırma ise dolayısıyle bir zevk yargısının uygun nesnesi olan, ister müzikal, ister şiirsel, isterse mimarî bir biçimdir (1).

Kant'ın estetik kuramına yöneltilen eleştiriler, estetik sorunu katkısız biçimsel bir şekilde koyması, soruna soyut ve öznel açıdan yanaşmış olması yöresinde toplanmaktadır. Estetik duygu, bilgiden, tattan, yararlılıktan ve kullanıştan tamamen bağımsız **kendine özgü** bir şey olarak ortaya çıkmaktadır. Daha önce gerçek olanla onu temsil

(1) Philosophles of Art..... s. 278-280

eden sanat yapıtı arasında yapılan karşılaştırma, özle biçim arasındaki bir karşılaştırma olmakta ve biçim üstün gelmektedir. Kant, sanat yapıtına kendinden başka bir anlam, bir amaç tanımamakla da onu bir oyun durumuna getirmiş olur: imgelemin ve aklın bu özgür oyununun ancak öznel bir anlamı olabilir. Böylece, sanatın bir oyun, çıkarsız, bireysel özgür bir etkinlik olduğu düşünceleri; ilerdeki **sanat için sanat** kuramı, hatta son derece yaygın, yapıtın değerinin ancak onun iç yapısında - öğelerinin ve bölümlerinin birbiriyle ilişkisinde; kuruluşunda; öğelerin her türlü tarihsel ve toplumsal koşuldan tam bağımsız olarak kaynaşmasında - olduğu kuramı dolaylı ya da dolaysız olarak Kant'tan gelmektedir. Kant biçimciliğinin eleştirisi, sanat yapıtlarında öz'e öncelik tanınmasına yol açacaktır (²).

Soru 34 : Hegel'in estetik görüşleri nelerdir?

Alman idealizmine kesin şeklini vermiş, onu mantıkî sonuçlarına kadar geliştirmiş; kendinden önce, Fichte ve Schelling gibi filozofların ortaya koydukları görüşleri tutarlı bir sentez içinde ve insan ile evrenin tümünü kapsayacak şekilde ortaya koymuş; ayrıca, uzun yüzyıllar boyunca bir yana bırakılmış olan ve ancak Alman idealizmi içinde değerlendirilen diyalektik metodu da eksiksiz şekilde uygulamış (¹), İdealist felsefenin en büyük filozoflarından biri, belki de en büyüğü olan Hegel (1770-1831), sanat ve estetik alanlarında söylediklerivle, diyalektik yöntemi insanın sanat etkinliğine uygulayışıyla da dikkati çekmektedir.

Konu üzerindeki görüşlerini, ölümünden sonra öğren-

(²) H. Lefevbre, Contribution....., s. 26-28
(¹) S. Hilâv, 100 Soruda Felsefe El Kitabı, s. 117

cilerinin toplayıp yayınladığı ders notlarından ve yazılarından öğrendiğimiz Hegel, estetiği, «sanatların, daha doğrusu güzel sanatların felsefesi» olarak tanımlamaktadır. Hegel'e göre estetiğin etkinlik alanı uçsuz bucaksız güzellik ülkesidir.

Ancak, daha fazla ilerlemeden önce Hegel'in **güzeli, güzel düşüncesini** nasıl anladığını görelim.

Güzel düşüncesi, Hegel için, mutlak düşünceden (absolu) başka bir şey değildir. Güzel, sanata ait, duyusal betimlemedir. Sanat, hakikati (vérité) duygusal bir biçim altında bilinç alanına çıkarır. O halde **güzel,** düşüncenin (mutlak düşüncenin) duygusal belirlenişi olarak tanımlanabilir. Ancak, koku, tat ve dokunma gibi duyuların hoş bulduğu şey, sanatın tanıdığı güzel değildir. Sanat, duyusal yanıyla bize gölgelerden, biçimlerden, tonlardan ve ezgilerden bir dünya yaratır.

Fakat bu güzellik, doğadaki güzellik de değildir. Sanattaki güzellik (artistik güzellik) yaratılmış, aklın ikinci kez doğurduğu bir güzellik olduğu için, akıl ve yaratıları doğadan ve onun görünüşlerinden ne derece üstünse, sanattaki güzellik de doğadaki güzellikten o derece üstündür.

Sanatın basit bir dış görünüş ve yanılsama olmadığını; doğa'nın katkısız, biçimsel bir takliti olmadığını; insanın sanat yapıtıyla ilişkisinin arzu türünden bir ilişki olmadığını; sanatın bilimden farklı olduğunu, bilincin doyurmağa çalıştığı kurgusal (spéculatif) gereksinimle hiç bir ilgisi olmadığını da söyleyen Hegel, sanatın, insan aklının bir gereksinimi olduğu düşüncesinde karar kılar.

Sanatın cevap verdiği genel ve mutlak gereksinim, kökenini, insanın bilinçli ve düşünen bir varlık olması olgusunda, yani varoluş tarzı ne olursa olsun, olduğu şeyden kendi için bir varlık yapması olgusunda bulur. O halde, genel olarak sanat gereksinimi, insanı iç ve dış dünyanın bilincine varmağa ve onlardan, içinde bizzat kendi-

ni tanıdığı bir nesne yapmağa iten aklî (rasyonel) bir gereksinimdir.

Güzel ve sanat kavramlarını bu biçimde ortaya koyduktan sonra Hegel, her sanat yapıtında ikili bir görünüş bulduğumuzu söyler: önce bir **öz,** bir amaç, bir anlam; daha sonra da bu özün **anlatımı,** görünüşü ve gerçekleştirilmesi gelir. Bu ikili görünüş öyle sıkı bir biçimde birbiri içine girmiştir ki, dışsal olan, tikel olan, yalnızca içsel olanı ortaya koymak için yapılmış gibi görünür.

Hegel, mutlak'ın evrelerinden, aşamalarından ilki olarak saydığı ve önce din, sonra da felsefe tarafından aşıldığını söylediği sanatın, geçmişe ait bir şey olduğunu, geçmiş halkların ve zamanların aradığı ve ancak onda bulduğu akılsal gereksinimlerini artık doyurmadığını ileri sürer; **Estetik**'in Giriş bölümünün sonunda, «Sanat geçmişindir, estetik çağı başlamıştır artık.» der.

«Sanat bilimi, çağımızda, sanatın tek başına tam bir doyum yarattığı zamanlardakinden daha çok bir gereksinimdir. Sanat, yeniden canlanmak amacıyla değil, fakat kendi özünde, temelinde olan şeyi eksiksizce yeniden tanımak amacıyla felsefî düşünceye çağırmaktadır bizi.» (2)

Mikhail Lifschitz, Hegel'in çok fikir değiştirdiği halde, modern çağda sanatsal yaratma olabileceği konusunda kesinlikle karamsar olduğunu söyler. Çünkü, «İşbölümünün kötürümleştirici etkilerini, her çeşit insan etkinliğinin gittikçe mekanikleşmesini, niteliğin nicelik içinde boğuluşunu burjuva toplumunun bütün bu kendine özgü karakteristiklerini Hegel şiire düşman görüyordu, kapitalizmi ilerlemenin özsel temeli olarak tanıdıktan sonra bile.» (3)

(2) Hegel, Estetik, Giriş Bölümü, Yeni Dergi, sayı 111, 1973

(3) Mikhail Lifschitz, Marx'ın Sanat Felsefesi, s. 15-17, Ararat 1968, çev. Murat Belge.

Soru 35 : Hegel'in estetik görüşlerinin değerli yanları nelerdir?

Hegel'in estetik görüşleri arasında bugün bile yeni ve geçerli sayılabilecek yanlardan birincisi, sanattaki güzellik ile doğasal güzellik arasında bir ayrım yapması ve sanattaki güzelliği doğasal güzellikten üstün tutmasıdır. Hatta daha ileri giderek, «... özünden soyutlayarak düşünürsek, kafamızdan geçtiği şekliyle kötü bir fikir bile, herhangi bir doğasal üründen daha üstündür, çünkü böyle bir fikirde daima akıl ve özgürlük vardır» der.

Hegel, buradan: sanatın insan aklının bir ürünü, bir ikinci kez yaratısı düşüncesinden ilerleyerek, onun hiçbir zaman doğanın bir taklidi olmadığını, bir taklit olarak gerçeğe bağlı olmadığını söyler. Bu bir zorunluluktur aslında. Çünkü sanat, anlatım araçları yönünden sınırlı olduğu için, yalnızca bir duyuyu aldatabilen kısmî yanılsamalar meydana getirebildiği için, doğayı taklit gibi gereksiz bir çaba, doğa'nın yanında yaya kalan, gerçek olanın ve yaşayanın yerine bize yaşamın ancak bir karikatürünü verebilen bir oyun olarak alınabilir. Sanat, taklitle sınırlı kaldığı sürece doğayla yarışamaz; yerde sürünürken, bir fille yarışa kalkan bir kurtçuğa döner.

Ayrıca, taklit etme ustalığının bize verdiği sevinç hiçbir zaman görece olmaktan öteye gidemez; oysa kendi varlığından çekip çıkardığı bir şeyden sevinç duymak insana daha uygun düşer. Giderek, en önemsiz bir teknik bulgu çok üstün değerdedir; «insan, taklit şaheserleri yapacağına çekici, çiviyi icat ettiği için öğünse yeri var,» der Hegel.

İnsanın kendini doğayla yarışmağa zorlaması, soyut bir biçimde sınırlamasıdır kendini. O halde, sanat, kendine, doğa'nın katkısızca biçimsel bir taklitinden başka bir amaç bulmak zorundadır.

Hegel, daha ilerde de göreceğimiz Doğalcı Gerçek-

çilik akımının, yüz yıl önce eşsiz bir eleştirisini yaptıktan sonra, içinde en az taklit öğesi taşıyan şiiri en yüce sanat olarak bildirirken, onu «aklın (ruhun) en yetkin anlatımı» olarak tanımlar (1).

Henri Lefevbre, Hegel'in estetik görüşlerini yorumlarken, onun, Kantçı biçimciliğin genel eksikliklerini olduğu kadar **Yargının Eleştirilmesi**ndeki yanlışları da derinden anlamış olduğunu söyler. Hegel, sanat yapıtının kendi içinde olduğu kadar diğer insanî etkinliklerle olan somut birliğini yeniden kurar. Sanat yapıtının bütünlüğü, yalnızca biçimsel bir bütünlük değil, biçim ile özün, en derin anlatımı ile duygusal dış görünüşün bütünlüğüdür. Sanat yapıtlarının özü ve biçimi son derece zengindir, tarihsel olarak belirlenmiş özler ve biçimler vardır. Sanat yapıtı, araçları (yaratıcının teknikleri, coşkuları, amaçları ve düşüncelerini) tamamen estetik bir amaca bağlar; ama teknikler, coşkular, amaçlar ve düşünceler de daha geniş bir bütün içinde, sanatçının gördüğü ve dile getirmeğe çalıştığı bir bütün içinde tükenirler. Bilincimizin temel özü, yani dış dünyadır bu bütün.

Lefevbre, Hegel'in dahiyane bir sezgiyle sanatı, insan çalışmasına, insanın, doğayı değiştirirken kendini de değiştirdiği pratik eylemine bağladığını söyler. Bu insan, sanat tarihsel olarak alınırsa, hem toplumsal insandır, hem de tek başına sanatçı, yaratıcı alınırsa, bireysel insandır.

Soru 36 : Hegel'in estetik görüşlerine yöneltilen belli-başlı eleştiriler nelerdir?

Henri Lefevbre, Hegel'in estetiğinin, onun diyalektiğin-

(1) Hegel, Estetik
(2) H. Lefevbre, s. 28 - 30

den ayrı düşünülemiyeceğini ileri sürer. Hegel, kurgusal gizemciliği (mistisizmi) ile estetiği de bozar; bütünün devinimini göz önüne seren ilk filozof olmasına karşın estetiği, tıpkı diyalektiğine benzer Hegel'in: baş aşağı durmaktadır. Hegel'in aldatıcı gizemci estetiğinden yararlanmak için onu ayakları üzerine oturtmak, ona eleştirel ve devrimci bir akılsal anlam vermek gerekir.

Hegel'e göre sanat tarihi, bilincin ya da bilginin tarihi gibi, Mutlak İde kılığına girmiş biçimler ya da derecelerin tarihinden başka şey değildir. Sanat, Mutlak İde'nin bir belirişi, ortaya çıkışıdır. Pratik ve toplumsal görünüş altında sanatın özü, temelde bu Mutlak İde'ce kurulur. Sanatla dinin özü aynıdır.

Özetle, Hegel'in estetiğinde bulunan, birçoğu dahice somut kavram ve bilgi tohumları, bir yığın kurgusal görüş içinde gizlenmiş, nerdeyse kaybolmuş durumdadır. Hegel'i, idealist kabuk altında **gizlenmiş rasyonel çekirdeğe** ulaşabilmek için, materyalist olarak okumak gerekir. (Lenin) (1)

Hegel estetiğine yöneltilen eleştirilerden biri de, onun, sanatları tiplerine ve sistemlerine göre sınıflandırış tarzıdır, sanatlarda olduğunu tasarladığı evrimdir. Sanatların sınıflandırılmasıyla ilgili soruda göreceğimiz gibi, onun simgesel sanat olarak verdiği mimarî tamamen simgesel değildir: klasik çağa bağladığı Yunan sanatında da tapınaklar vardır, daha da öte katedraller vardır.

Öncelikle bu özel evrimin, evrimin tümüyle uyuşup uyuşmadığı sorusu akla gelmektedir. Örneğin, bir sanat tipik olarak simgesel ise bir klasik ve bir romantik dönemi de olabilir mi onun?

Her sanatın bir açılma, bir bütünlenme dönemi olduğunu söylemektedir Hegel; bu anlamda resim sanatı ro-

(1) H. Lefevbre, Contribution ....., s. 28-30

mantik ve Hıristiyandır. Ama bugün ne incelik, ne de değer olarak hiç bir izi kalmamış olsa bile eski çağlarda resim sanatının da olduğu yadsınabilir mi? Aynı şekilde, romantik öncesi bir resim sanatı olduğu gibi, klasik sonrası bir heykel sanatı da vardır (²).

Son olarak, Hegel'in sanata dinden ve felsefeden daha aşağı düzeyde bir yer verişi ve sanat çağının artık kapanmış olduğu düşüncesi de bugün pratikte aşılmış ve geçerliğini yitirmiş bir düşüncedir.

İnsan etkinliğinin belki de ilk belirtilerinden biri olan sanat, insanın dünyayı tanıması, değiştirmesi aracı olduğu kadar — bu yönden etkisini yitirdiği, yitireceği nasıl söylenebilir? — onu hayvanlardan ayıran yaratıcılığının, kendi tarihini ve geleceğini kendi yaratan bir varlık oluşunun da bir zorunluluğudur. İnsanın, çeşitli alan ve düzeylerde verdiği mücadelede, yani tarihin yapılmasında bugüne kadar olduğu gibi bundan sonra da sanatın da bir payı olacağı açık bir gerçektir.

Soru 37 : Hegel sanatları nasıl sınıflandırır?

Hegel, bir «sanat bilimi» kurma çabası içinde sanatları, Ide'nin, sanat güzelliğinin özel biçimlerine doğru gelişme sürecine uygun olarak tarihsel dönemlere ayırır; her tarihsel dönemin kendi koşulları nedeniyle içerdiği, içerebildiği sanatları tümel sistemleri içinde sıralar.

Güzellik, Mutlak Düşüncenin duygusal bir dışavurumu olduğuna göre, her dönemde düşünsel öz ile imgesel biçimlenme arasında bir uygunluk olması gereklidir; işte özel sanat biçimlerinin çıkış yeri de burasıdır.

(²) Claude Khodoss, Hegel, Estetik, s. 151

Hegel, sanatı üç döneme, üç çağa ayırır: Simgesel Sanat, Klasik Sanat, Romantik Sanat.

Simgesel Sanatta düşünsel öz, duyusal imge aracının ifade edebileceğinden daha aşağı düzeydedir. Kendisi için başlı başına bireysel bir duyusal biçim belirleyemiyecek kadar soyut ve dolaysızdır. En belirgin simgesel sanat mimarîdir; özellikle, nesnenin, dış biçimi içinde düşünsel özü simgesel olarak açığa vurduğu mimarî - Mısır Mimarisi, piramidler bu sanatın en güzel örneğidir.

Klasik Sanatta düşünsel öz, duyusal imge aracının somut olarak ifade edebileceği en yüksek düzeye erişir. Klasik sanat bu anlamda, sanat güzelliğinin yetkinliğini temsil eder. Mutlak düşünce, duyusal görünüm için en uygun bir dereceye tam olarak gelişmiştir. Temel klasik sanat, heykel sanatıdır. Heykel sanatı derken de Hegel Yunan heykel sanatını düşünür.

Romantik Sanatta ise düşünsel öz, o derece gelişmiştir ki, herhangi bir duyusal imge aracının tam olarak dile getirebileceğinden çok daha fazlasını içerir. Romantik Sanat, öznelliğin sanatıdır; özü, kendini, kendi sonsuz ruhsallığı içinde tanıyan Mutlak Düşüncedir. Hegel bunu Hıristiyan Tanrısı ile bir tutmakta, Romantik Sanat deyince de Hıristiyan sanatını anlamaktadır. Romantik sanat, her biri gittikçe daha çok ruha yaklaşan, soyutlaşan üç biçim alır: resim, müzik, şiir.

Şiir, bunlardan, anlatım aracı olan dili en ruhsal, en soyut olandır; kendi içinde tüm sanatları taşıyan evrensel sanattır şiir (1).

Hegel, ayrıca, mimarî, heykel ve resmi nesnel; müzik ve şiiri ise öznel sanatlar olarak sayar.

(1) Philosophies of Art and Beauty, s. 380 - 381

Soru 38 : Marx-Engels'in sanat üzerine düşüncelerinin marksçı bir estetiğin kuruluşu yönünden önemi nedir?

Marx ve Engels'in sanat ve estetik görüşlerinin saptanmasında ve yorumlanmasında katkısı büyük olan Sovyet estetikçisi Mikhail Lifschitz (1905) **Marx'ın Sanat Felsefesi** adlı incelemesine, «Estetik sorunları, Marx'ın entelektüel hayatının başlarında, göze çarpan bir yer tutar,» cümlesiyle başlar. Gerçekten de, ilk edebi çalışmaları şiirler olan Marx'ın ilgisi ve çalışması, önce felsefî, daha sonra politik ve ekonomik alanlara kaymış, bu konularda yoğunlaşmış olsa da, yakınlarının anılarından öğrendiklerimize göre, edebiyata ve estetik sorunlara ilgisi bütün yaşamı boyunca sürmüştür. **Kapital**'i bitirdikten sonra, çok sevdiği romancı Balzac'ın **İnsanlık Komedyası** üzerine bir eleştiri yazmayı tasarladığını öğreniyoruz. Marx'ın Balzac üzerine, Shakespeare üzerine geniş, ayrıntılı düşüncelerini öğrenmek elbette yararlı olurdu. Ama çalışmalarını ve eylemlerini öncelikle çözüm bekleyen politik ve ekonomik sorunlar ve devrimci eylem üzerine yoğunlaştırması buna olanak vermedi. Yine de, gerek Marx'ın, gerekse Engels'in geriye bıraktıkları yapıtlarda, mektuplarında, estetik konulara nasıl «devrimci dünya görüşlerinden ayrılmaz» bir biçimde baktıklarını gösteren önemli parçalar bulabiliriz. Yapılacak şey, Marx ve Engels'in yapıtlarında dağınık halde bulunan bu parçaları bir araya toplamakla yetinip, sonradan onlardaki değişik yerel durumlara ve yapıtlara (Eugene Sue, Old and New, Franz von Sickingen vb.) değgin yargıları savlarımıza dayanak olarak alıp aynen kullanmak değil, bu yargıların özündeki devrimci kuramla bağlantıları bulup geliştirerek marksçı bir estetiğin kurulmasına katkıda bulunmaktır.

«Marksçılığın kurucuları Marx ve Engels, sistematik

bir tarzda, bir estetiğin ilkelerini hazırlamış, işlemiş değildirler. Onların eserlerinde yalnız, özel olarak şu ya da bu sanat eseri üstüne yargılar ve bu arada da metod konusunda bazı uyarıcı gözlemler bulunabilir. Bunlar tabii ki, pek değerli unsurlardır, ama bunları uc uca koymak bir Marksçı estetik kurmağa yetmez. Formel mantık kurallarına göre ve derlenmiş metin aktarımlarını bir arada toplamaya dayanan bu skolastik biriktirme metodu sanatların bugünkü gelişme safhasında kendimize bir yön çizmemize yetmeyecektir.» (1)

Öte yandan bir başka görüş de, marksçı estetiğin, elde hiç bir ip ucu hiç bir kılavuz yokmuş gibi yeni baştan yaratılması gerektiği görüşüdür.

Lifschitz bu konuda şunları yazmaktadır:

«Büyük devrimci güce sahip insanlar olan Marx ve Engels, Avrupa insancılığının en güzel çağının gerçek mirasçıları ve eleştirel yorumcuları oldular. Öğretileri, bu çağın ortaya koyduğu tüm toplumsal sorulara verilmiş gerçek bir karşılıktır...

«Marx ile Engels, çalışmalarında ve mektuplarında devrimci bir Marksçılık ansiklopedisinin temellerini attılar. Ama elbette ki onu bütün kollarıyla, dallarıyla bitiremediler. Bu Marx ve Engels'inki gibi güçlü ve devce bir insani yaşamın olanaklarını bile aşan bir şeydi. Örneğin, Marx, Hegel diyalektiğinin olumlu özünün bir analizini yeniden kaleme almak niyetindeydi, ama bu niyetini gerçekleştiremedi...

«Marx ve Engels'in sanat üzerine düşünceleri konusunda da hemen hemen aynı şey oldu. Onların sanat üzerine düşüncelerinin hiç bir kurama dayanmayan beklenmedik görüşler olduğu sanıldı. Plehanov ve Mehring gibi marksçı eleştirinin üstün yetenekli temsilcileri bu alanda

(1) R. Garaudy, XX. Yüzyılda Marksizm, s. 208 - 209

kendilerine bir görev düştüğüne inanıyorlardı: yalnızca diyalektik maddeci öğretinin kılavuzluğunda bütün bir bilim yaratmak görevi...

«1929 da bile, M. Pokrovski şöyle yazıyordu: 'Bir tarihsel süreç öğretisine uzun zamandır sahibiz, ancak, sanatçı yaratış konusunda marksçı bir öğreti yaratmak bize kalan bir iş oluyor... Genel tarih ya da ekonomi politik konusunda aynı şey söylenemez. Bu alanlarda büyük ustalarımız bize bir seri klasik örnek bırakmışlardır. Ama edebiyat tarihine gelince, Plehanov'un ve Mehring'in bazı çalışmaları dışında hiç bir şey yok elimizde'.

«Bütün bunlar, okuyucuyu, Marx ve Engels'te en genel tarihsel görüşten başka bir şey bulamayacağına, Marksçı bir sanat ve edebiyat kuramının, en küçük parçasına kadar yeniden yaratılması gerektiğine ve bu konuda Plehanov'un yazıları ile batı kaynaklı 'sanat sosyolojisi'nin şüpheli bulgularına dayanmak gerektiğine inandırıyordu.» (2)

Oysa 1920'lerde sanat alanında adı akla ilk gelen marksçı otorite olarak tanınan Plehanov'dan, hele hele Mehring'ten, Fritsche'den geriye kalanların günümüz estetik sorunlarını çözmekte nasıl yetersiz kaldığını görmek, marksçı estetik çalışmalarını yürütmede tümüyle kuramın özünü gözden kaçırmamak ve diyalektik yöntemi eksiksiz uygulamak gereğini daha iyi noktalamış olmaktadır.

O halde Marksçılığın kurucularının özel olarak sanat ve edebiyat üzerine yazdıkları, ya da diğer yapıtları içindeki bu konudaki değinmeleri tek başına marksçı bir estetiğin kurulmasına yetmeyecektir; ancak, diyalektik maddeci yöntemin sanat sorunlarına uygulanışı yönünden bize örneklik edeceği de açıktır.

Hem geçmişin sanat mirasını incelemeyi, geçmişteki sanat kuramlarını yeniden değerlendirmeyi, hem de günü-

(2) M. Lifschitz. L'Esthétique Historique de Marx et Engels

müz koşullarının karşımıza çıkardığı estetik sorunların çözümünü kapsayacak olan marksçı bir estetiğin kurulmasında diyalektik maddeci yöntemin kılavuzluğundan şaşmamak ve marksçılığın kurucularının sanat olgusuna yaklaşış tarzını gözden uzak tutmamak en doğru yol olacaktır.

Marksçı estetiğe, Marksçılığın, sanatçı çalışmayı insanın yaratıcı çalışmasının öteki alanlarından ayırmadığı, hatta tüm insanları bu sanatçı yaratışa katacak, insanda tüm yaratıcı güçleri gelişmeye götürecek bir amaç içinde düşündüğü temelinde girmek gerekir.

Soru 39 : Marx'ın Hegel estetiği ile ilişkileri başlangıçta nasıldı?

Marx'ın Hegel estetiği ile ilgilenmesi, önce ona karşıt bir yer alması, daha sonra sol Hegel'cilerin yanında ona dönmesi, «devrimci demokratizm» denilebilecek ilk gençlik yıllarına rastlar, 1842 ye kadar sürer. Hukuk öğrenimi yapmaktadır, fakat bir yandan da edebiyatla uğraşmakta, şiirler yazmaktadır.

Hegel, **Estetik'i** ile, «Modern çağda sanatın yozlaşmasının kaçınılmaz bir şey olduğunu» söylemiş, sanatın sonunu ilân etmiştir.

«Hegel'e göre, gerek burjuva toplumu ve gerekse Hıristiyan devlet, yaratıcı sanatın gelişmesine karşıdır. Buradan iki şey çıkarsanabilir: ya sanat «Saltık Devlet»i kurtarmak için yok olmalı, ya da «Saltık Devlet» yok edilerek yeni dünya durumu ve yeni bir sanat rönesansına yol açmalıdır. Hegel kendisi birinci yola eğilim gösteriyordu.» (1). Yani Prusya hükümetinin yanında yer alıyordu.

(1) M. Lifschitz, Marx'ın Sanat Felsefesi, s. 23

Hegel'in Estetik'i başlangıçtan beri katkısız estetik sorunların tartışıldığı bir yapıt olarak değil, çağın politik sorunlarının tartışılmasına yer hazırlayan bir yapıt olarak kabul edilmekteydi. Lifschitz, bu bakımdan Hegel'in durumunu burjuva toplumunun ekonomik bünyesini acımasız bir nesnellikle çizdiği için hem burjuvalar hem de mülkiyetsiz sınıflarca suçlanan Ricardo'nun durumuna benzetmektedir:

«Ricardo'nun kötümserliği ile romantik iktisatçıların duygucu ütopyaları arasında nasıl bir ilişki varsa, Hegel'in estetiği ile romantik sanat felsefesi arasında da böyle bir ilişki vardır. Marx'tan önce hiç bir iktisadî kuram, burjuva toplumunun eleştirisi için, Ricardo'nun taş yürekli 'sinizmi' kadar güçlü bir araç vermemişti sosyalist düşünceye. Aynı şekilde, klasik Alman estetik felsefesinde hiç bir eser, Hegel'in **Aesthetik'i** gibi devrimci eleştirel öğelerle dolu değildi.» (2)

Ve genç Marx ilk yıllarda Hegel'e karşı romantiklerin yanında yer alır. Romantikler de burjuva toplumunu eleştirdikleri, ekonomik alanın aşağılığından söz ettikleri halde onu sanatla, insanın yüceliğine duyulan güvenle aşmak istiyorlardı. Buna karşılık, «varolan çelişkilerin çözümünde bilgiyi en yüksek silâh sayan ve gerçeklikle stoik bir uzlaşmaya girişen» Hegel'le alay ediyorlardı.

Ama gerçekliğin karşısında kurulan bu mutluluk dünyasının bir düşler dünyasından başka bir şey olmadığını anlayan Marx, Kant'ın ve Fichte'nin ideallzminden yavaş yavaş Hegel'e döner, «romantizmin ayışığı»na veda ederek Hegel'in izleyicilerinden biri olur. Sol Hegelcilere katılır. «Sol Hegelciler, Hegel felsefesinin ilerici görünümleriyle dinî ve burjuva yanı arasında bir ayrım yapmayı zorunlu» görüyorlardı. Nasıl ki, Hegel'in Saltık Devlet ile Sa-

(2) a.g.e. s. 22

nat arasındaki çelişkide sanatı feda ederek Devlet'in yanını tutmasına karşı olanlar Hegel'in **Estetik**'ini Hegel'e ters bir yönde yorumluyorlardı:

«Ama vurgu biraz değiştirilince, gerçekliğin estetiğe karşı ruhu öğretisi, hemen devrimci bir özellik kazanıyordu...

«Marx'ın romantizmi yadsıması ve Hegel estetiğinin temel ilkelerini benimsemesi, böylece, politik bilinçliliğinin daha yüksek bir aşamasına ulaştığını belirtmekteydi.» (3)

Daha sonra, Epikurus üzerine bir yazısıyla başlayarak, Yunan heykellerinin yorumlanması ile Hegel'ci idealizmin yadsımasına doğru bir adım atmış, ilerki yıllarda gazetelerde, dergilerde kitap eleştirilerinde, kitaplarında, mektuplarında «eski dünyanın Hegelci felsefenin kuğu şarkısını büyük bir şiirin başlangıcına» dönüştürmüştür Marx.

Soru 40 : Hegel estetiğinin marksçı eleştirisinin ana çizgileri nelerdir?

«Hegel, yer yer maddeciliğe yaklaşır felsefesinde, ama devrimci perspektife sahip olmadığından, burjuva düzeni, insanlığın gelişiminin tek ve son aşaması saydığından çoğu yerde pırıl pırıl olan analizinden ortaya çıkarır gerçek sonuca gözlerini kapar. Bunun yerine olanaksızı kanıtlamağa çalışır: Hegel okulunun felsefî diliyle söyleyecek olursak, burjuva uygarlığının manevi ölümü ya da vulgar bancılaşma, onun sisteminde Ruhun ulaştığı, eski kültürlere, dolaysız somut duygusal biçimlere ihtiyaç duymaya ve kendini katkısız durumda: Mutlak Ide'nin kendi bilgisi olarak ortaya koyan yüksek bir aşamaydı. Klasik Alman es

(3) a.g.e s. 23

tetiği, sanatı yaşamın üstünde ama aynı zamanda soyut düşünceye nispetle daha aşağı derecede bir yere yerleştirir.

«Yani Marx ve Engels'den önceki estetik ya da sanat felsefesi, tarihi ufkunun darlığı nedeniyle bir türlü çözemediği hep aynı sorunların kısır döngüsü içindedir. Eski toplumsal düzene özgü çelişkiler, insan doğasının ebedi bilmeceleri olarak gösterilir. Tarihin dışında ve üstündedirler. Marksçılığın kurucuları bu düşünce tarzını ideoloji diye adlandırıyordu» (1).

Tarihi gerçeklik ile bu gerçekliğin insanların bilinçlerinde yansıyışı arasındaki çelişkin ilişki, ancak olgunlaşan ve doğru bir analize olanak veren toplumsal çelişkilerin nesnel gelişimi ile anlaşılabilir duruma gelmiştir. Aynı şekilde, Marksçı bir estetiğin kurulmasında, Hegel estetiğinden yola çıkarak ona Marx'ın Hegelci felsefeye genel olarak uyguladığı eleştiri yöntemini uygulamak izlenecek en doğru yol olarak gözükmektedir. Burada da bize yol gösterecek olan, diyalektik maddeci görüş olacaktır.

Roger Garaudy, Hegel estetiğinin Marksçı bir eleştirisinin ana çizgilerini, özetle, şöyle vermektedir:

— Marx, Hegel'in (onun da Fichte'den almış olduğu) «**insan, insanın insan tarafından sürüp giden yaratımıdır**» ana fikrini ele alır, onlardan farklı olarak bu yaratıcı eylemi, ne soyut ve yabancılaşmış tinsel, ruhsal yaratım, kavramlar yaratımı gibi soyut biçiminde, ne de bireyci ve romantik kendi başına ve keyfi bir yaratım olarak alır.

İnsanın yaratıcı eylemi, Marx'ın maddeci perspektifi içinde, somut çalışma, insanın ve doğanın karşılıklı eyleminin bir durağıdır ve bu durakta doğa insana gereksiklerini kabul ettirir; insansa, ereklerinin ve amaçlarının bilinçli bir biçimde ortaya çıkarılışı ile bu doğadan yükselerek

(1) M. Lifschitz, a.g.y.

sivrilir. Bu somut çalışma, aynı zamanda değerlerini tarihsel olarak kuran bir toplumsal çalışma, bu değerlerin tarihsel devamlılığı ve toplumsal nesnelliğidir.

Sanatçı yaratış bu çalışmada kendiliğinden vardır ve onun en üstün anıdır. Yeni ereklerin keşfi anı. Yalnızca aklın bir üretimi değil, tüm aklın bir gerçekleştirilmesidir.

— Marx, Hegel'den farklı olarak, yabancılaşma ile nesnelleştirmeyi birbirinden ayırır. Nesnelleştirme, insanın bir nesne üretirken kendi öz ereklerini, amaçlarını gerçekleştirdiği an; yabancılaşma ise bu nesnelleştirmenin pazar (piyasa) sisteminin geçerli olduğu her ekonomik yapıda, hatta bundan da öte, emek gücünün bir mal olduğu her rejimde aldığı biçimdir. Vasquez'in **«Las Ideas Estetlcas de Marx»** adlı kitabında yazdığı gibi, «nesnelleştirme insanın doğaldan insanîye yükselmesini sağlamıştır; yabancılaşma, bu hareketi tersine çevirir.» Egemen sınıfların ayrıcalığı olan, amaca, ereğe varılması ile bu ereklerin, üretim araçları tasarruflarında olmayanların, üretim araçlarına sahip olmayanların tümünün birer araç olduğu gerçekleştirmesi arasındaki ayrımı işte bu tarihsel koşullar gerektirmiştir.

Bütün diğer ayrımlar, sınıflara bölünmenin bir ürünü olan bu temel ayrımdan çıkar: Kafayla el arasındaki ayrım, tasarı ile yapım arasındaki ayrım, beden çalışması ile entelektüel çalışma arasındaki ayrım, emekle sanat arasındaki ayrım.

— Marx, Hegel'den farklı olarak, sanatı yalnız bir bilgi şekli saymaz. Hegel için sanat (tıpkı din gibi) felsefeden yalnız biçimi ve anlatım tarzıyla ayrılır. Felsefenin daha eksiksiz, daha yetkin bir tarzda dile getirdiğini, sanat imge yoluyla, simgelerle anlatır.

Marx, çalışmayı yalnızca basit biçimi olan soyut biçiminde, kavramlar üretimi tarzında değil, yeni İhtiyaçlar meydana getiren yeni araçlar üretimi olarak somut biçi-

minde aldığı içindir ki toplumsal insan uçsuz bucaksız bir yaratım ve başkalaşım ufku açar. Bu insan, sanatta kendine özgü olanı, aynı zamanda hem nesnesinde, insanın özel bir ihtiyacını karşılamak değil kendini yaratıcı olarak nesnelleştirmek ihtiyacını bulur (Marx'ın Kapital'de dediği gibi, **ilerde maddî ihtiyaçtan kurtulmuş olan insanın yaratıcı güçlerinin rahatça açılması, yayılması kendinde bir erek olacaktır);** hem de sanatta her zaman bir gerçeklik, bir nesne ya da önceden kurulmuş bir ilişkiyi dile getiren kavramların anlatımını değil, şiir'in ifadesini, anlatımını bulur: Mit'in önceden yapılmış, olmuş bir gerçeklik olarak değil de yapılmakta olan, olmakta olan, sona ermemiş, tamamlanmamış ve içinde bir gerçeklik taşıyan ifadesi, anlatımı (2).

Soru 41 : Bugün Marksçı estetiğin temel sorunları nelerdir?

Recherches Internationales dergisinin **Estetik** özel sayısına yazdığı sunuş yazısında André Gisselbrecht, estetik alanında marksçı araştırma çabalarını ve varılan aşamaları özetlerken, marksçı bir estetiğin, her türlü marksçı araştırma gibi, idealist estetiklerle mücadele sürecinde oluşacağını ve ilkelerini koyacağını belirtmektedir: Croce'nin, Alain'in, Malraux'nun estetiğiyle; A.B.D.'ndeki **Yeni Eleştiri** ekolüyle; Léo Spitzer'in ya da Auerbach'ın «stilistik»iyle; Isviçre'deki «metinlerin yorumu» ekolüyle; öte yandan, Plehanov'un «toplumsal psikoloji» kuramından çoğu zaman açık bir şekilde ayırılamayan Taine'inkine benzer estetik anlayışlarıyla mücadele sürecinde...

Bu konudaki çabalar ve araştırmalar büyük klasik sis-

(2) R. Garaudy, XX. Yüzyılda Marksizm, s. 218 - 220

temlerin (Aristoteles, Diderot, Lessing, Kant, Hegel, Çernişevski ya da Dobrolyubov gibi) basit bir «devam»ı da olmayacaktır. Hegelci, sistematik ve aşamalı (hiérarchisée) bir estetik hayali Lukacs gibi birçok marksçıyı daima uğraştırmıştır ama bu özenişin haklı mı, doğru mu olduğu sorulabilir artık bugün. Bununla birlikte, devamlılığı, bütün öteki bilim dallarından çok estetik alanda geçerli olan klasik mirası da unutmamak gerekir.

Öte yandan, estetik alanda yapılacak diyalektik maddeci araştırmalar, birçok değerli bilgiler borçlu olabileceği «sanat sosyolojisi»nin çeşitli değişkenleriyle de karıştırılmamalıdır. Bununla birlikte, sanat yapıtlarının «mal» özelliği; kapitalist düzende kültür ürünlerinin gittikçe artan tekelleşmesi; kamu ya da sanat izleyicisi sorunu, sanatçıların kendi izleyicilerini aramaları sorunu; sanat ile halk arasındaki açıklığın, halkı sanat yapıtları düzeyine yükselterek kapatılması sorunu; belli bir toplumsal düzende sanatçının — yazar, plastik sanatçı, müzisyen, mimar — maddi statüsünün ve moral durumunun tanımlanması gibi sosyolojik sorunlar da araştırmacı tarafından gözden uzak tutulmayacaktır.

Marksçı estetik, bir genel kuramdan yola çıkarak zorunlu bir biçimde alt bölümlere, her sanata özgü özel estetiklere bölünecektir. Böylece Hegel, Schelling ya da Alain'de olduğu gibi aşağı ya da küçük sanatlarla büyük sanatların bulunduğu bir «güzel sanatlar sistemi» kurmak zorunluluğu da söz konusu değildir marksçılık için. Tersine, modern kültür o denli genişlemiştir ki, hiç bir kuramcı, çalışmalarını, bilerek değil de kendi yeğlemesine uyarak da olsa en çok ilgi duyduğu, en iyi bildiği alanla sınırlamadıkça bu kültürü bütünüyle kucaklamak olanaksızdır. Bugün bir edebiyat eleştirmeninin, özel çaba harcamaksızın, sinema sanatı konusunda rahatça yazması, konuşması, yargılara varması diye bir şey düşünülemez. Müzik, daha da

ayrı ve uzmanlık isteyen bir alan. Resim de öyle. Hatta aynı sanat dalı içinde bile bölünmelere gitme zorunluluğu, örneğin bir eleştiricinin yalnızca roman dalında, ötekinin ise yalnızca şiir alanında çalışması zorunluluğu bile doğal karşılanmalıdır.

Son olarak, bilimsel olması gereken bir marksçı estetik, fizik bilimlerinde ulaşılmış, kendi alanıyla ilgili başarıları ve bulguları görmemezlikten gelmemelidir: Örneğin, algı ya da bellek psikolojisi, optik, akustik ve en son elektronik araçlarla şiirsel ya da müzikal «yaratılar»a olanak sağlayan sibernetik.

Bilimsel bulgularla birlikte, hatta onlardan da önemli olarak toplumsal düşüncenin ve duygululuğun yenilenmesinin sanatlarda yeni biçimleri ve teknikleri zorunlu kılıp kılmayacağı; «toplumcu sanat»ın yeni bir özle birlikte, sanatta çığırlar açan yeni biçimler yaratıp yaratmayacağı da önemli bir sorundur.

Hiç bir basitleştirmeye gitmeden, mekanizme düşmeden denilebilir ki, toplumculuk, doğası gereği, sanatta yenileşmeyi kendi içinde taşır. Şiirde, romanda, tiyatroda, müzikte, resimde, sinemada XX. Yüzyıl sanatında Mayakovski, Neruda, Eluard, Aragon, Nâzım Hikmet, Alberti, Attila Joseph, Nezval, Brecht, Sean O'Casey, Meyerhold, Diego Rivera, Siqueiros, Léger, Picasso, Eisler, Şostakoviç, Eisenstein, Pudovkin, vb. vb. adları ve daha sayılamayacak niceleri bunun en güzel kanıtıdır. Ancak, sorun, marksçılık adına Eskilerle Yeniler arasında yeni bir çekişmeyi, çatışmayı kışkırtacak biçimde değil, gerçeklikte ve duygululukta neyin değişmiş olduğunu öğrenmek amacına yönelmiş olmalıdır.

Marksçı estetik, bir yandan idealist estetiklerle savaşını sürdürürken, bir yandan da geçmişte sanat olgusuna dogmatik bir yaklaşımın sonucu olan yanlış ve haksız yargıları düzeltmek, toplumcu sanata yeni boyutlar kazandırmak görevlerini de üstlenmelidir.

Sırtını klasik resim anlayışına dayayıp Picasso da içinde birçok çağdaş resim ustasının yapıtlarını «burjuva yozlaşması» sayan resmî sanat görüşünün yanlışlığının ortaya çıkarılması; «toplumcu gerçekçilik» deyiminin uzun yıllar içine itildiği kısır yorumdan ve uygulamadan kurtarılması; politik örgütler karşısında sanatın özgürlüğünün ve kısmî özerkliğinin savunulması gibi çıkışlar ve bu konularda Brecht'in, Aragon'un, Garaudy'nin, Fischer'in, Ehrenburg'un, hatta daha gerilere gidersek Mayakovski'nin, Meyerhold'ün çabaları bu görevin yerine getirilişinin belirgin örnekleridir.

Kimi zaman Proletkült taraftarları gibi dogmatikler, kimi zaman da idealistlerce farklı amaçlarla ileri sürülen bir başka savın karşılanması da var: İleri üretim toplumlarında sanat, bu yararsız lüks, kaybolmağa doğru mu, yoksa bugüne kadar eşine rastlanmamış bir açılıma mı gidiyor? Toplumculuk sanatı köstekliyor mu, yoksa daha iyi koşullar mı hazırlıyor ona? Bu sorular karşısında marksçılığın sanatın sınırsız geleceğine inandığı görüşünü savunmak yine marksçı estetiğin görevlerinden biridir.

George Thomson, Lukacs, Ernst Fischer gibi yazarlar, bu iç karartıcı estetik görüşlere karşı iyimser bir sanat görüşünü; artistik yapıtlar ve değerler yaratıcı insanın «prometece» tavrını; eylemini sınırlayan ve değersizleştiren güçler karşısında (din, idealist metafizik, çalışmada yabancılaşma) insanın onuru demek olan bir sanat anlayışını çeşitli biçimlerde dile getirmişlerdir:

«Çalışarak insan olan insan, doğalı yapaya döndürerek hayvanlar dünyasından kurtulan insan, bu yüzden büyücü olan, toplumsal gerçekliği yaratan insan, her zaman gökyüzünden yeryüzüne ateş getiren Prometheus, her zaman müziğiyle doğayı büyüleyen Orpheus olacaktır. İnsan ölmedikçe sanat da ölmeyecektir.» (1).

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 246

Soru 42 : Marksçı estetiğin ana çizgilerini nasıl saptayabiliriz?

Estetik, gerek Marx ile Engels, gerekse onlardan sonra gelen marksçı filozof ve düşünürlerce en az işlenmiş bir alandır. Klasik estetiğin gerisindeki iki bin yılı aşkın birikime karşılık marksçı estetik henüz çok genç, arkasında yüzyılların birikimi olmayan bir dal sayılabilir. XIX. Yüzyıldan günümüze, tarihin şaşırtıcı biçimde hızlanan devinimi, kimi zaman bu estetiğin önüne ışık saçmış, kimi zaman da — gerçekleştirilen bir devrimin sağlamlaştırılması, kök salması dönemlerinde olduğu gibi — çıkmaz sokaklarda götürmüştür onu. Ne var ki, bütün bunlara karşın, bugün kalın çizgileriyle belirmiş bir marksçı estetikten söz edilebilir artık. Idealist estetiklerle çatışma halinde gelişen, açılan, ilkelerini koyan bir estetik.

Ancak bunun marksçı felsefenin estetik alanına, sanat alanına değişmez kurallar, her örneğe uygulanacak kalıplar getirdiği anlamına gelmeyeceği pek açıktır.

Lefebvre, «Marksçı sanat diye bir şey, ya da estetik yaratılar için marksçı reçeteler yoktur,» diyor. «Ama her kuram gibi, bir pratiği ifade eden ve yaratıcıları etkileyerek bu pratik üzerinde etkili olan marksçı bir sanat kuramı vardır.» (1)

Bu nedenle, kısa bir süre için geçerli olduktan sonra yanlışlığı anlaşılmış ve aşılmış birtakım katı ve şematik görüşlere sarılarak marksçı estetiği eleştirmeğe, onu geçersiz bir estetik kuram gibi sunmağa çalışan idealist çabalar ne derece bilimsellikten uzak kalıyorsa bugün, marksçı estetikten, soyut kalıplar ve kurallar vermesini beklemek de o derece diyalektik düşünme yönteminden uzaklaşmak olur.

(1) H. Lefebvre, Contribution..... s. 63

Marksçı felsefeye göre sanat, yeryüzündeki yaşamı hergün daha insanîleşmeye, bunun için de dünyanın ve kendinin değiştirilmesine, yeniden yaratılmasına dönük olan insanın yaratıcı eylemi içerisinde düşünüldüğüne göre, «marksçı estetiğin temel konusu, sanat yapıtı ile insanî yaşam arasındaki ilişkilerin karmaşık diyalektiği» (2) olmaktadır. Başka bir deyişle, sanatçının yaratıcı praksisi, insanî praksisin bütünleyici bir bölümünü oluşturur.

Bu durumda sanata, öteki insanî eylemlerden ayrı, onlara benzemeyen bir nitelik vermek; yaratıcı eylemi doğrudan yaratıcı olmayan eylemlerden ayırmak zor olmayacak mıdır? Henri Arvon, estetik öznenin yaratıcı özgürlüğünü kurmak için onu genel praksis kavramına bağlamanın yetmeyeceğini; ayrıca, estetik etkinliğin zorunlu olarak öteki etkinliklerle aynı şemaya göre gelişmediğini; praksisin içinde, her biri kendine özgü bir ritm izleyen çeşitli sıralanmaların, çeşitli örgülerin olduğunu göstermek gerektiğini söylemektedir. Marx ile Engels'in, farklı uygulamalarda göstermeğe çalıştıkları ünlü eşit-olmayan gelişim yasasıdır bu.

Aynı sorun, sanatı bir üst yapı ürünü saymakla, «genellikle üst yapıların, özellikle sanatın, son çözümlemede, ekonomik ve toplumsal koşullarla açıklanacağını» ileri sürerken de karşımıza çıkacaktır. Temel olan alt yapı ortadan kalktığında bunun yarattığı üst yapıların da kaybolması, hiç olmazsa etkisini yitirmesi gerekmeyecek midir? Oysa birçok değerli sanat yapıtının, kendilerini oluşturan koşullar ortadan kalktıktan çok sonra hâlâ eski etkilerini ve güzelliklerini sürdürdüğünü, yaşamağa devam ettiğini görmüyor muyuz? Eski Yunan tragedyaları, Shakespeare bunun en güzel örneği değil midir? Bu, bir yandan «kültürel biçimlerin eşit-olmayan gelişim yasası»na bağlanırken, öte

(2) H. Arvon, L'Esthétique Marxiste, s. 25

yandan marksçılığın, sanat yapıtlarının kalıcı bir değerleri, estetik bir yaşamları olacağını yadsımadığını da açıklıkla gösterir.

Marksçı estetiğin, sanatı bir üst yapı ürünü sayması, edilgin bir yansıtma kuramının, giderek bir taklit kuramının marksçı estetiğe maledilmesine yeter sayılmıştır. Marksçı sanat anlayışı, alt yapının edilgin bir şekilde yansıtılmasına, bir taklitine indirgenmek istenmiştir. Oysa insanın dünyada bulunuşunun hiç bir biçimde edilgin bir durum olmayışı, insanın bilincinin dış dünyayı yalnızca yansıtmayıp aynı zamanda onu değiştirişi bir yana, ne Marx ne Engels, ne de onlardan sonra gelen marksçı düşünürler üst yapıları edilgin birer kalıp olarak saymamışlar, üst yapıların da alt yapıları etkilediğini kabul etmişlerdir. En geniş anlamıyle sanat, insanın dünyayı ve kendisini değiştirme eylemine yüksek derecede bir katkıdır, insanın insan tarafından yaratılışının bir yoludur.

Lukacs, bu yansıtma kuramını, «olgu ile öz arasındaki ayrılmaz birliğin gösterilmesi» olarak alır. Ancak, marksçı estetik kendini, öz ile olgu arasındaki birliğin bu öncecil (préalable) varlığını meydana çıkarmakla sınırladığı sürece, tek çabası bu birliği gözlerimizden gizleyen perdeyi kaldırmak olacak ve klasik estetiğin ayırıcı özelliği olan o edilgin seyretme tehlikesine düşmekten kendini koruyamıyacaktır, Henri Arvon'a göre ([3]).

«İşte bunun içindir ki, marksçı estetik, dünyanın gerçek zenginliğini, yani insanlığın ezelden beri içinde bulunduğu bir evrim süreci sonunda ele geçirdiği bütünlüğünü hiç bir zaman gözden kaçırmaz; bunun içindir ki, insani bütünlüğün bilincindedir, her şeyiyle bizim olan bu dünyanın bitmemiş olma özelliği üzerinde inatla durur, varolan şeylerin durumlarında gizli güçlerin imgesini verir bize.

([3]) a.g.e., s. 50

Marksçı estetik, kendi kendisiyle barışık bir dünyada umut uyandırmalı, bu yolla onun gerçekleşmesine katkıda bulunmak gibi sarsılmaz bir istek doğurmalıdır. **Feuerbach Üzerine Tezler**'in onbirincisinde sözü geçen filozoflar gibi sanatçılar ve yazarlar bugüne dek «çeşitli yollardan dünyayı **yorumlamaktan** başka bir şey yapmamışlardır, oysa söz konusu olan onu **değiştirmektir.**» (4)

Bununla birlikte marksçı düşünce, diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da insanlığın ta başından beri gerçekleştirmiş olduğu yaratıları yadsımaz, tersine, onları insanlığın ortak bir kültür ve sanat mirası olarak kabul edip anlam ve önemlerini açıklamağa, gözler önüne sermeğe çalışır. Marksçı estetik, bütünlüğünü, insanın başsız-sonsuz yaratıcı eyleminin bilincine varılışında bulur. Bunun içindir ki, marksçı düşünce için estetik, bir «sanat bilimi» dir.

Marksçı estetiğin klasik estetikten, özellikle Hegel estetiğinden önemli bir farkı, sanatı, modası geçmiş, etkinliğini yitirmiş bir eylem olarak değil, insanın dünyada hiç bir zaman bitmeyecek olan arayıcı, değiştirici, yeniden yaratıcı eyleminin, dünyada bilinçli bulunuş tarzının ayrılmaz bir parçası saymasıdır. «Iş ve zevk arasındaki soyut çelişkiyle birlikte, duyguyle akıl; bedenî ve zihnî güçlerin dışa vurulması ile bilinçli istem arasındaki gerçek çelişmenin de ortadan kalkmasıyle» (Lifschitz) bireyin, insan tekinin çok yanlı gelişmesi başlayacak, tümel insana gidişle birlikte sanatlar bugüne kadar görülmemiş bir gelişmeye, açılıma kavuşacaktır.

(4) a.g.e., s. 51

Soru 43 : XIX. yüzyıl Rus estetikçileri Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov'un estetik görüşleri nelerdir?

XIX. Yüzyıl, ekonomik ve toplumsal yaşamda köklü dönüşümlerin, büyük değişikliklerin başladığı bir yüzyıl. Özellikle ikinci yarısından sonra işçi sınıfının, ağırlığını duyuran bir güç olarak ortaya çıktığını; birçok ülkede, yirminci yüzyılın başındaki niteliksel değişimlerin hızla oluşmakta olduğunu görüyoruz. Felsefede, sanatlarda da bu tarihsel oluşuma koşut, bu tarihsel oluşumun koşullandırdığı değişiklikler, yönsemeler görülüyor. Örneğin romantizm akımına karşı gerçekçilik akımı güçlenmekte, yansıtma kuramı (sanat, yaşamın yansısıdır kuramı) daha bir güç kazanmakta. Hatta kimi yerde toplumsal ve ekonomik olayların gücü, sanat olgusunun kendine özgü yapı ve niteliğini, sanatçının öznel yaratı gücünü küçümsemeğe kadar varıyor. Batı Avrupa'da Zola gerçekçiliğinin, Rusya'da Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov gibi köktenci eleştirmenlerin ortaya çıktığı dönemdir bu. Ayrıca, Rusya'da, I. Nikola zamanında siyasal düşüncelerin sıkı bir baskı altında tutuluşu, düşünü ve eleştirilerin edebiyat alanında yoğunlaşmasına yol açmaktadır.

Bu üç eleştirmenin, kendilerinden önce gelen Herzen ile birlikte ortak yanları, diyalektik maddeci görüşün bilinmemesinden doğan, Fourier'nin, Feuerbach'ın etkisi altında hayalci bir toplumculuğa bağlı; toprak köleliğinin ortadan kaldırılmasıyla meydana çıkan halktan kimselerin görüşlerine elverişli egemen bir eğilim olan popülizmi savunan ve geliştiren kişiler olmalarıdır.

Hegel estetiğinin kurmuş olduğu «Güzel» ile «Doğru» (gerçek) arasındaki denkliği, «toplumsal» ya da «yurtsever» (obchtchestvenny) bir eleştiri anlayışıyla topa tutarlar. Bir yandan toplumsal gerçeklik ile onun çağdaşı sanat

arasındaki ilişkiyi kabul ederken, ide'nin duygularla kavranır görünüşü olarak hegelci Güzel kavramını yadsırlar. Kültür ve törebilim, yaşam ve sanat onlar için iki kutuptur. Sanat, soylu sınıfa özgü bir zevk aracıdır, bu nedenle halkın yoksulluğuna yapılmış bir aşağılamadır (1).

Ancak, sanatın açıklanmasında düştükleri hatalar ne olursa olsun, kendilerinden sonra gelen rus eleştirmenleri üzerinde etkileri, özellikle Devrimden sonra uzun süre devam etmiş, estetik konusundaki görüşleri uzun süre tartışılmıştır.

Turgenyef'in, «Rus Lessing'i» dediği, ağır polis baskısı karşısında mistisizme sapan Gogol'e yazdığı öfkeli mektupla ünlü V. G. Bielinski (1810-1848), **Edebi Hayaller**'de (1834), Schelling metafiziğinin ve estetiğinin etkisi altında, yazarların «içinde doğdukları ve yetiştikleri halkın ruhunu eksiksiz dile getirebilecek» insanlar olduklarını yazar. **Edebiyata Bakışlar** (1846) adlı yazısında ise, «sanat, gerçekliğin yeniden yaratılışıdır; öyleyse onun rolü, yaşamı düzeltmek ya da güzelleştirmekle sınırlandırılamaz, yaşamı gerçekte nasılsa öyle göstermelidir» der ve temelde güzel ile doğru'yu aynı gösteren hegelci teze karşı çıkar.

Güzel ile ahlâkî olanı birbirinden ayırdığı için Gogol'ü över ve onu eleştirel gerçekçilik çağının başlatıcısı olarak gösterirken, «sanat için sanat» görüşü ile Güzel'i baş tacı eden Puşkin'i soyluların görüşlerini yansıtan bir yazar sayar.

Güzel ile iyi'nin bu ayrılışı, Bielinski için o derece doğru ve haklı bir şeydir ki, güzel, gerçek yaşama karışıp ondaki haksızlıkları düzeltme gücüne sahip değildir onun gözünde. Estetiğin, artistik alanın dışında bir temel üzerinde kurulması daha uygundur; sanata ahlakî görevini verecek olan şeyse dindir. Katkısız sanat, toplumsal yaşamın

(1) Henri Arvon, L'Esthétique Marxiste, s. 42-43

gereklikleri önünde bir kaçma ve unutturma yönsemesinden başka bir şey değildir; böyle bir sanat anlayışı, kendisini «ortak eser»e katkıda bulunmağa zorlayan, yani dinsel görüşü zafere ulaştırmak amacıyla kendisini yaşamın değiştirilmesine zorlayan artistik yaratış karşısında gerilemek zorundadır.

Önce Fichte'nin ve Schelling'in idealizmini benimsemekle işe başlayıp, sonra Hegel felsefesine bağlanan, ardından Feuerbach'ın maddeciliğine sarılan, idealist döneminde katkısız sanatı savunup, 1840'tan sonra ise sanata toplumsal bir görev yükleyen (2) Bielinski üzerinde Plehanov şöyle yazıyor:

«Toplumsal gerçekliği tanıdığı dönemde Bielinski, 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 priori) güzellik yasalarında buldu. Neyse ki, hayatının sonuna doğru, eleştirinin Mutlak Fikir'e değil, sınıfların ve toplumsal bağlantıların tarihsel gelişmesine dayanması gerektiğini anladı.» (3)

Yaşamının sonuna doğru vardığı bu düşünceyi de Puşkin örneğinde nasıl uyguladığını düşünürsek, Bielinski'nin, tarihsel koşulların sınırlılığı yüzünden de olsa, ancak, diyalektik özelliğinden yoksun bir ekonomik evrimcilik görüşüyle toplumsal faydacılıktan başka amaç taşımayan bir sanat anlayışına ulaşmış olduğunu görürüz.

Bielinski gibi Çernişevski de (1828 - 1889) toplumsal faydacılık temelinde bir estetik geliştirir.

«Güzel, yaşamın kendisidir» gibi bir görüşten yola çı-

(2) Jean Frevllle, Sosyallst Gözle Toplum ve Sanat, s. 20
(3) a.g.e. s. 21 - 22

karak, yaşamın ve gerçekliğin sanattan üstün olduğunu söyleyen Çernişevski, sanatın görevinin «yaşamda insanın dikkatini çeken», «belli bir ölçüde, gerçek yaşamda duymaya ya da incelemeye fırsat bulamadığımız ilgi çekici şeyleri» yeniden canlandırmak olduğunu ileri sürer. Ona göre, «Bilim ve sanat (yani şiir) yaşamı incelemeye başlayan kimse için 'el kitabı'dır: sanat, şu yüce ve harika erekle yetinmelidir: gerçekliğin yerini tutmak, onun eksikliğini aratmamak ve insanoğluna bir yaşama el kitabı sağlamak.»

Bu konuda Çernişevski, bir yandan yaşamı yeniden canlandırmak, öte yandan onu açıklamak görevlerini yüklediği sanat, bilim ve tarih arasında hiç bir ayrım gözetmez. Aslında, «Bilimle sanatın dile getireceği her şey yaşamda vardır, üstelik en eksiksiz, en yetkin biçimde, yaşayan bütün ayrıntıları ile vardır; nesnenin asıl anlamı, çoğunlukla, ne bilimin, ne de sanatın kavrayamadığı, hatta çoğu zaman kapsayamayacağı bu ayrıntılardadır,... öğretim, bilim açısından yaşam, ozan ya da bilim adamlarının yarattığı bütün eserlerden daha eksiksiz, daha doğru, daha sanatla doludur.»

Amacının, hayal gücü karşısında gerçeği övmek, sanat yapıtlarının yaşayan gerçekle karşılaştırılamayacağını göstermek olduğunu söyleyen Çernişevski bu düşüncelerini şöyle savunur:

«... Evet, sanat eserlerinin sanatsal yetkinlikleriyle gerçek yaşamdan aşağı olduğunu göstermek, sanatın değerini düşürmektir, ama övgü söylevlerine karşı çıkmak da bizi bir yere götürmez. Bilim, gerçeğin üstüne çıkmayı düşünmez; bu da utanılacak bir şey değildir onun için. Sanat da gerçeğin üstünde olduğunu düşünmemelidir; küçük düşürücü bir şey değildir bu onun için. Bilim, ereğinin, gerçekliği anlamak ve açıklamak, sonra bu açıklamaları insanoğlunun rahatı için kullanmak olduğunu söylemek-

ten utanç duymaz; sanat da şu ereği güttüğünü söylemekten çekinmemelidir: İnsanoğlunun eksikliklerini tamamlamak üzere, gerçekliğin sağladığı eksiksiz estetik zevkin bulunmadığı yerlerde, elinden geldiğince bu değerli gerçekliği yeniden yaratmak ve insanın iyiliğine kullanılacak biçimde açıklamak.» (4)

Ayrıca, edebî etkinliğin ulusal özelliği üzerinde duran Çernişevski, rus yazar ve sanatçılarını, rus yaşamını her türlü süsten arınmış bütün doğruluğu ile yansıtmağa çağırır. Onların alman romantizminden ya da öteki yabancı edebiyatlardan alacağı hiç bir şey yoktur.

Sanat yapıtının, sanatçının kişisel yeteneğinden, gücünden çok yansıttığı yaşam gerçeğine, ekonomik ve toplumsal düzeye bağlı olduğunu, «insanlar arasındaki ilişkilerin düzeltilmesine, iyileştirilmesine yardım ettiği» ölçüde değer kazanacağını söyleyen Çernişevski, Bielinski gibi, kendinden sonraki rus eleştirmenler üzerinde büyük etki yapmıştır.

Çernişevski'nin öğrencisi olan N.A. Dobrolyubov (1836 -1865) «Dolayısıyla» diye adlandırılan eleştirinin, yani edebi eseri, en çeşitli sorunlara yanaşmak için bir vesile olarak alan eleştirinin kurucusudur. O da rus edebiyatının evriminde görülen ulusal ya da halkçı görünümlerle uğraşır. Rusyanın evrimindeki bazı tipik görünüşlerin anlaşılmasına yardım eden Gonçarov'a özel bir ilgi gösterir, çünkü Oblomov tipi, nihilizmiyle, dünyaya tümden boş verişiyle, taşrada egemen olan küçük burjuva yaşamının bataklıklarında yitmiş olan bireyin kaderini acımasız bir biçimde yansıtmaktadır.

Öte yandan, Dobrolyubov, sanatçının kişisel değerine verdiği büyük önemle, Bielinski'den, Çernişevski'den ayrı-

(4) Çernişevski, Sanatla Gerçeklik Arasındaki Estetik İlişkiler, Yeni Dergi sayı 44

lır. Sanatçının görevi, her şeyden önce gerçekliği yeniden yaratmak ve ondaki sorunları ortaya çıkarmak ise bu görevin yerine getirilmesi her şeyden önce sanatçının öznelliğine bağlı olacaktır. Sanat eseri, bir tohum halinde, onun dehasında vardır zaten, gerçeklik yalnızca somut desteği sağlar ona:

«Sanatçı, ancak içinde yaşanılan anı yansıtan bir fotoğraf camı değildir: öyle olsaydı, sanat eserlerinde ne yaşam ne de anlam olurdu. Gerçek sanatçı, eserini yaratmağa giriştiğinde, onu, başlangıcı ve sonu ile, mantıki düşünceyle yakalanamayan, fakat sanatçının esinli bakışında ortaya çıkan değerli etkinliği ve gizli sonuçlarıyla tamamen ruhunda bulur.» ([5])

Soru 44 : Plehanov'un estetik ve sanat sorunları üzerine düşünceleri nelerdir?

G. V. Plehanov (1856-1918), sanat sorunlarını marksçı açıdan çözümlemeğe ve sistemleştirmeğe çalışan düşünürlerden biridir. Sanat olgusunun ve sanatçının toplumsal yapıyla, ekonomik yapıyla, tarihsel gelişimle kesin ilişkisini bulma ve ortaya çıkarma yolundaki çabaları ve çalışmaları bugün bize şematik ve dogmatik gelen birtakım sonuçlara ulaşmış da olsa, zamanını ilgilendiren birçok soruyu karşılıksız bırakmış da olsa, bulguları kolayca yadsınamaz. Jean Freville'in dediği gibi:

«Plehanov, özellikle estetiği ele alan bir eser bırakmadı bize. Buna zaman bulamadı... Öyleyken, sanat ve edebiyat üstüne yazdıkları orijinal ve dikkate değer bir bütün meydana getirirler gene de. Çünkü onlarla Plehanov

([5]) H. Arvon, a.g.e. s. 46 - 47

henüz kurulmamış bir estetiğin, marksçı estetiğin temel taşlarını koymuştur.» (1)

Sanat sorunlarını, genel tarih görüşünden yola çıkarak incelemeğe başlayan Plehanov, «marksçılığın büyük buluşlarını temel alan bir bilimsel estetik kurmağa» çalışırken, bir yandan Hegel ve Kant gibi idealist filozoflardan, bir yandan da özellikle Bielinski ve Çernişevski gibi kendinden önceki rus popülist düşünürlerinden de yararlanır. Kimi zaman onları aşarak, kimi zaman da bu görüşleri diyalektik maddeci düşünceyle uzlaştırmağa çalışarak.

Plehanov'un sanat sorunları üzerinde düşündüklerinin değerli ve eksik yanlarına geçmeden önce bunların neler olduğunu kısaca görelim:

Plehanov'a göre, «edebiyat ve sanat, toplumsal yaşamın aynasıdır.» Sanat ürünleri, toplumsal ilişkilerden doğduklarına göre, sanat dilinden sosyoloji diline çevrilebilir ve bu yolla açıklanabilir. O halde bir sanat ya da edebiyat yapıtının tam olarak anlaşılması için her şeyden önce sanatçının ait olduğu toplumsal psikolojiyi bilmek gerekir: «Nasıl ki hukuk ve siyasal kurumlar tarihinde bu psikolojiyi hesaba katmak zorunda isek, aynı şekilde felsefe, sanat ve edebiyat tarihinde de onsuz adım atmamak zorundayız.» (2)

Dolayısıyla bir toplumun, her hangi bir toplumsal sınıfın sanatı, içinde bulunduğu toplumsal-ekonomik aşamaya göre belirlenir. Örneğin, «ekonomik bakımdan geri kalmış ülkelerde egemen sınıfların ideolojisi, çoğunlukla, ileri ülkelerin egemen sınıflarının ideolojisinden çok daha yüksek olduğu» (3) gibi «Egemen sınıfa ait ideoloji biçimleri, bu sınıf, inişinin sonuna yaklaştığı ölçüde öz değerle-

(1) Jean Freville, Sosyalist Gözle Toplum ve Sanat, s. 7, çev. Asım Bezirci, MAY, 1968

(2) G. V. Plehanov, Sanat ve Sosyalizm, s. 52

(3) a.g.e. s. 52

rini kaybeder. Onun düzensiz yaşam akışından doğan sanat da dekadansa düşer,» (4) yozlaşır.

Sanatın kökeni konusunda Plehanov, sanatların oyundan çıktığını kabul eden Kantçı görüşlerle, sanatın kaynağını «iş»te gören Çernişevski'nin görüşlerini uzlaştırmağa çalışır. Sanat oyundan çıkmıştır, ama bu oyun, sonuçta yine de insanların hayatta kalmak, yaşamak için yapmaları gereken faydacı faaliyetlerle ilişkilidir. Örneğin, ilkel danslar, topluluğu yakında yapılacak olan ava ya da hasada hazırlamak amacını güder. Plehanov'un sözleriyle söylersek:

«Faydacı faaliyet, başka bir deyimle, bireylerin ve toplumun yaşayışını sürdürmek için zorunlu olan faaliyet oyundan önce geldiği için onun içeriğini de belirler. Oyun, zaman bakımından — ister istemez kendisinden önce gelen— İş'in çocuğudur.» (5)

«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.» (6)

Ayrıca, Plehanov'a göre, «tarihî bakımdan ele alırsak nesnelere bilinçli olarak faydacı açıdan bakmak, estetik açıdan bakmadan önce gelir.» (7) ilkel toplumlarda insanların süs eşyaları olarak taktıkları hayvan derileri, dişleri ve tırnakları; ilkel insanların bedenlerini bitkilerden çıkardıkları yağlarla yağlamaları; Afrika'lı kadınların kollarına, bacaklarına demir halkalar takmaları hep, kendilerini avlandıkları hayvandan daha çevik, daha güçlü görmek ve göstermek, zararlı böceklerden korunmak amacına yönel-

(4) a.g.e. s. 53 - 54
(5) J. Frevllle, a.g.e s. 29
(6) a.g.e. s. 32
(7) B. Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, s. 39

miştir; demir halkalar ise, ekonomik bakımdan değerli olan şeyin süs eşyası olarak kullanıldığını gösterir. Daha sonraki toplumsal aşamalarda bütün bunlar faydacı amaçlarından soyutlanarak süs eşyası olmuştur. Ancak bu, yine de, sanat yapıtı ve güzellik karşısındaki estetik duygularda çıkar gözetmeme ilkesini ileri süren Kant'ın doğruluğunu göstermez: «Gerçi güzel'i kavradığımız yani estetik zevk duyduğumuz sırada 'fayda' bilincimize girmez, bunu asla düşünmeyiz, ama bilincimizde olmasa bile, bir şeyl güzel bulmamızın sebebi aslında onun faydalı olmasındandır. Bu fayda, estetik zevki duyan bireye alt bir fayda değildir fakat onun türüne ait bir faydadır. Varlık mücadelesinde (ister doğaya ister diğer insanlara karşı olsun) türümüze faydalı olan şeylerdir ki insana güzel gelir.» (8)

Bu durumda toplumsal yaşamda öteki faydacı uğraşlarla, örneğin bilimle sanat uğraşı arasında nasıl bir ayrım vardır?

Bilim, hakikatleri mantıkî (lojik) yoldan dile getirdiği halde aynı şeyi sanat yapıtı imgeler yoluyla yapar. «Sanatçı, düşüncesini imgelerle dile getirdiği halde, makale yazarı düşüncelerini mantıkî delillerle kanıtlar. Bir yazar, imgeler yerine mantıkî deliller kullanırsa ya da yarattığı imgeler onun şu ya da bu konuyu kanıtlamasına yararsa, o artık bir sanatçı olmaktan çıkıp bir makale yazarı olur; Isterse denemeler ve makaleler değil de, hikâyeler ya da tiyatro oyunları yazsın.» (9)

Buradan, sanatlardaki öz ve biçim konusuna geçiyoruz. Plehanov, bir sanat yapıtının değerini, en sonunda ve kesin olarak belirleyen şeyin, onun özünün değeri olduğunu kabul eder. Biçim, sıkı sıkıya içeriğe bağlıdır. Toplumların ya da sınıfların yükseliş dönemlerinde biçimle öz tam

(8) a.g.e. s. 39
(9) Plehanov, Sanat ve Sosyalizm, s. 37

bir uyum içindedir. Biçimin öze üstün gelmesi, toplumun bir çözülme ve gebelik dönemine girdiğini gösterir. Biçimi özden üstün tutma girişimi, ya yozlaşmış bir toplumsal düzende yozlaşmış sanatı (füturizm, kübizm, vb.) ya da sanatçının toplumsal çevreyle kesin bir uyuşmazlığını ifade eder (sanat için sanat kuramı); sanatın ya da edebiyatın geliştiği bahar dönemlerinde ise, gerileme dönemlerindekine taban tabana aykırı bir olay görülür: artık, içerik biçimden değil, biçim içerikten geri kalır...» ([10])

Ancak sanatçının içinde yaşadığı toplumsal çevreyle kesin bir uyuşmazlığa girmesi ve bu çevreye ilgisizlik duyması hep aynı şekilde değerlendirilemez.

«Burjuva toplumuna sırt çevirmeleri, onu kendi dehalarına ve güzel ruhlarına lâyık bulmayışlarından» gelen ve «... kendi çevrelerinden kaçmak için, yabancı ülkelere, ortaçağın geçmişine, gizemciliğe sığınan» sanat için sanat taraftarı romantiklerin durumuyla, «zorba bir rejim altında» yaşayıp da sanat için sanat akımında kendine bir korunak arayan sanatçıların durumlarını bir tutmamak gerekir. (Puşkin örneği)

Aynı şekilde, «toplumsal bir amaca bağlanan sanat genel olarak devrimci» olduğu halde, sanatta yararlı olma ilkesi bazan gericiler tarafından da tutulur. (Ahlakî edebiyatı öven Çar I. Nikola ile, sanat için sanat akımını kötülediği halde burjuva toplumunu savunan Alexandre Dumas Fils örneği).

Bunun için de, «bir eseri yargılarken, onu çağının şartları içine yerleştirmeli ve aceleye getirilmiş genellemelerden kaçınmalıyız.» ([11])

Özetleyecek olursak, sanat ve edebiyat ürünleri, belli tarihsel-toplumsal-ekonomik ilişkilerin sonucu olgulardır.

([10]) J. Freville, a.g.e. s. 62

([11]) a.g.e. s. 66

Bu ürünlerin, bu ilişkiler üzerinde, tıpkı öteki üst yapı ürünleri gibi belli bir etkileri olmasına rağmen ekonomik alt yapı yine de kesin ve belirleyici bir etkendir. Bu ilişkilerin değişmesiyle birlikte toplumun estetik beğenisi, buna bağlı olarak sanat ürünleri de, sanat eleştirmesi de belli bir yönde değişir. Sınıflara bölünmüş bir toplumda her sınıf kendi toplumsal-ekonomik amaçları doğrultusuna uygun düşen bir estetik anlayışına, bir sanat eleştirisine ve bir biçime sahip çıkar. Çağlara ve sınıflara göre sanat biçimlerini belirleyen de budur.

Bu beğeninin ve sanat biçiminin, sanat yapıtları şeklinde oluşmasında kişisel yeteneğin ve «deha»nın rolü o kadar önemli değildir; sanatçının kişisel yeteneği ve öznel yanı «tarihsel bireyliğinin» yanında kaybolur. Bütün üst yapı kurumları gibi sanat da daha çok, üretim güçlerinin ve üretim ilişkilerinin belirlediği toplumsal psikolojiye bağlıdır, ondaki değişimleri yansıtır.

Soru 45 : Plehanov'un sanat ve edebiyat konusundaki görüşlerine yöneltilen eleştiriler nelerdir?

Plehanov'un sanat ve edebiyat konusundaki görüşlerine yöneltilen eleştirilerden ilki ve en önemlisi, sanat olgusunu kayıtsız ve koşulsuz olarak alt yapıya, toplumun ekonomik yapısına, giderek sınıf mücadelesine bağlamış olmasıdır. Böyle bir düşünceden yola çıkarak ekonomiden ideolojik üst yapılara, bu arada sanata geçişi özetleyen aşağıdaki formülü, işbölümünün son derece gelişmesiyle karmaşıklaşan sanat olgusunu açıklamada, fazla şematik kalmaktadır:

«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.» (1).

Plehanov, alt-yapı ile üst-yapı arasındaki ilişkilerin diyalektik bir ilişki olduğunu gerçi söylemiştir, fakat ilkel toplumlar dışında bunu bir örnekle belirleyememiş, dolayısıyla sanatı ekonomik alanın mutlak bağımlı bir alanı olarak düşünmüştür. Sanatın işlevini yeterince değerlendiremediği, toplumsal yaşam ve sanat arasındaki diyalektik ilişkiyi sağlıklı bir şekilde işler biçimde kuramadığı için, biraz sonra göreceğimiz gibi, Balzac'ı tarihsel gelişim içinde doğru yerine oturturken, Tolstoy'da yanlışlığa düşmüştür.

Böyle «şematik çözümlemelerden», «dogmatik bir genellemeden» yola çıkıştır ki, Engels'in 1848'de Margaret Harkness'e gönderdiği mektuptan (2) habersizken, Balzac üzerine : «O, çağdaş toplumdaki çeşitli sınıfların psikolojisini açıklamak bakımından çok iş görmüştür... Balzac, tutkuları, çağının burjuva toplumunda nasıl bulmuşsa öyle almıştır; onların belirli bir toplumsal çevre içinde nasıl bir oluş ve gelişme geçirdiklerini, doğalcı (naturalist) 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 bir kaynaktır,» (3) diye yazan Plehanov'un, Lenin'in «Rus Devriminin aynası» olarak gördüğü Tolstoy'u «o, büyük bir senyördü ve ölünceye değin de öyle kaldı» diye nitelemesini önleyememiştir.

---

(1) Jean Freville, a.g.e. s. 49

(2) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 47, çev. Murat Belge, Dø, 1971

(3) Freville, a.g.e. s. 77-78

David N. Margolies, Plehanov ile Chrlstopher Caudwell'in estetik görüşlerini karşılaştırdığı ilginç yazısında şöyle demektedir:

«Plehanov'un eksikliği, sanat ile toplum arasındaki diyalektik ilişkiyi bütünüyle kavrayamaması, ya da dile getirememesidir; yani sanatın toplum tarafından belirlendiğini kavramış, ama dolaysız işler düşüncesi dışında, **sanatın toplum üzerindeki** etkisini açıklayamamıştır; sanatın ekonomi tarafından belirlendiğlni görmüş, buna karşılık sanatın da sürekli bir ekonomik rolü olduğunu görememiştir.» (4)

Plehanov, sanatçı yaratışta bireyin rolüne baş yeri veren Lanson'la polemiğinde:

«Her edebi eser zamanını belirtir. Onun biçimi ve içeriği, zamanındaki zevkler, 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 özelliğl, yüksek özgünlüğü kendi alanında çağının ruhsal ve toplumsal dileklerini, ihtiyaçlarını başkalarından daha önce, daha iyi ve daha bütünlükle belirtebilmeslndedir. Onun tarihsel bireyliğini meydana getiren bu özellik önünde bütün öteki özellikler — güneşin karşısında yıldızların kaybolması gibi — gözden silinirler» (5) demektedir.

Plehanov, Lanson'a karşı haklı göründüğü bu tartışmada, yine de, insanın, özellikle sanatçının yaratıcı yetenekleri konusunda, Caudwell'ın «Dünya ve Ben», E. Fischer'in «ben» ile «biz» odaklarında çok aydınlık bir biçimde işledikleri sanat eserinin öznelliği ve nesnelliği konusunda birçok soruyu cevapsız bırakmakta, yaratıcı yeteneği tümden yadsıyor görünmektedir.

---

(4) D. N. Margolies, Caudwell ve Plehanov, Yenl Dergi, sayı 79

(5) J. Frevllle, a.g.e. s. 44

Plehanov'dan, kendi çağının verilerini aşan sanat ve estetik sorunlarını çözümlemesi elbette beklenemezdi. Ancak, nedenleri ne olursa olsun — çünkü bizi burada ilgilendiren sorun Plehanov'un kişisel gelişimi değil, onun sanat ve estetik üzerine düşünceleridir — diyalektik maddeci görüşe dayanan, çağının koşulları ve verileriyle sınırlı bir estetik kuramadığı, bir toplumbilimci planında kaldığı, bununla birlikte marksçı bir estetiğe katkıda bulunduğu da bir gerçektir.

Sorumuzu, Plehanov'u çeşitli yönlerden gelen eleştirilere karşı savunan Jean Freville'in sözleriyle bitirelim:

«... Plehanov, 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. Idealist kuramlara karşı savaşırken, 'maddeci eleştirinin ilk işi' bilimsel açıklamayla uğraşır. Yazık ki 'Ikinci işe' geçmeğe fırsat bulamaz... Toplumsal ve ekonomik gerçeklerin dışında ayrı bir küre meydana getirmeyen, tersine onların içinde doğan ve onları aydınlatan estetik alana girmesine fırsat kalmaz.

«Bu yüzden, maddeci estetiğin bir öncüsü olan Plehanov, aslında, iyi bir toplumbilimci olarak kalır.» ([6])

Soru 46 : Benedetto Croce'nin estetik görüşleri nelerdir?

Güzellik kavramının yerine anlatımı (expression) koyan, ya da güzelliği anlatımla bir tutan; estetik, tüm anlatım aracıları (media) ile, insanın, en yetkin örneği dil olan simge yapım biçimleri ile ilgili olduğu için estetiği genel dilbilim (linguistics) olarak alan Italyan estetikçisi Bene-

([6]) a.g.e., s. 80

detto Croce (1866-1952) çağımızın en özgün estetikçilerinden biridir. Önceleri, demokrat ve Hegelci edebiyat tarihçisi de Sanctis'in, hocası Labriola'nın ve düşünür Giambattista Vico'nun etkisinde kalan Croce, daha sonra marksçılıktan uzak, Malraux'nun estetiği ile birlikte, sanatta her türlü ideolojik, ahlâkî ve toplumsal gücü, önemi yadsıyan en köktenci yönsemeyi benimseyen bir estetik geliştirmiştir. Ancak, aşağıda genel bir sergilemesini yapacağımız sanat ve estetik görüşleri, neo-idealist özüne karşın çağdaşı birçok düşünür ve sanatçıyı etkilemiş, kendisini XX. yüzyılın üzerinde durulması gereken bir estetikçisi yapacak derinliktedir. Italyan marksçı düşünürü Antonio Gramsci'nın bile temelde Croce'yi eleştirmekle, ona karşı çıkmakla birlikte çoğu yerde onun etkisi altında kaldığı söylenir.

B. Croce'nin **Encyclopaedia Britannica**'nın ondördüncü baskısına yazdığı **Aesthetics** maddesini estetik görüşlerinin eksiksiz bir tanıtımı sayarak sözü geçen maddenin özetini veriyoruz:

Bir şiiri, bize onun bir şiir olduğunu hissettiren şeyin ne olduğunu belirlemek üzere incelersek, her şeyden önce iki değişmez ve zorunlu öğe buluruz onda: bir **imgeler** karmaşası ve bu imgeleri canlandıran bir **duygu.** Bu iki öğeye, ilk bakışta soyut bir çözümleme ile iki ayrı şey gibi görünmesine rağmen, iki ayrı çizgi gibi bakılamaz, birbiriyle sarmaş dolaştırlar; çünkü gerçekte duygu, imgelere, bu imgeler karmaşasına dönüşmüştür, yani düşünülen, çözülen ve aşılan bir duygudur bu. Bu nedenle, ne duygu, ne imge, ne de ikisinin toplamıdır, denilemez şiire; «duygunun düşünülmesi» ya da «lirik sezgi» veya «katkısız sezgi» dir o.

Şiir üzerine söylediklerimiz resim, heykel, mimarî, müzik diye sıralanan bütün öteki sanatlara da uygulanabilir. Aklın herhangi bir ürününün sanatçı niteliği tartışıldığı her defasında bu ikilemle karşılaşmak zorunludur: yani o, ya

lirik bir sezgidir ya da başka bir şeydir, yine saygıya değer bir şey, ama sanat değil. Örneğin, eğer resim belli bir nesnenin takliti ya da yeniden meydana getirilmesi olsaydı, sanat değil, mekanik, pratik başka bir şey olurdu.

Sanatı, lirik ya da katkısız sezgi olarak tanımlamakla onu kendiliğinden aklî üretimin öteki biçimlerinden ayırmış oluruz. Örneğin, sanat, a) felsefe değildir, b) tarih değildir, c) doğabilim ya da matematik bilimi değildir, d) hayal oyunu değildir; e) dolaysızlığı içinde duygu değildir, f) eğitim ya da söylev değildir, g) sanat, zevk, neşe, yarar, iyilik, doğruluk gibi kendisine çok yakın öteki pratik eylem biçimleri ile karıştırılmamalıdır.

Yukarda verdiğimiz «olumsuzlamalar»ın, bir başka görüş noktasından, «ilişkiler» olduğu pek açıktır; çünkü, aklî faaliyetin birbirinden ayrı çeşitli biçimlerinden her biri geriye kalanlardan ayrı ve kendi yalıtılmışlığı içinde hareket eder şekilde kavranamaz. Örneğin, sanatı alırsak, bütün öteki kategoriler gibi sanat kategorisi de ötekileri var-sayar ve ötekilerce var-sayılır: onlar tarafından koşullandırılır ve onları koşullandırır. Gerisinde aklî bir uyartı durumu (geçmiş düşünceler, istem ve eylemler, arzular, acılar, sevinçler, çabalar) olmasaydı, şiir dediğimiz estetik sentez nasıl ortaya çıkabilirdi? Şiir, bu karanlık üzerinde, ona kendi ışığını vererek ve şeylerin gizli biçimlerini görünür yaparak, parlayan gün ışığı ışını gibidir. Bu nedenle, boş ve budala bir kafadan çıkmaz; katkısız sanat ya da sanat için sanat inancına dört elle sarılan ve gönüllerini yaşamın zorluklarına ya da düşüncenin gereklerine kapayan sanatçıların tümden yaratıcılıktan yoksun oldukları, ya da olsa olsa başkalarını taklit eden veya izlenimlerini derine inmeden veren bir sanatçı düzeyine çıkabildikleri görülür, ancak. Yani tüm şiirin temeli, insan kişiliğidir, insanî kişilik de bütünlüğünü ahlâkta bulduğu için tüm şiirin temeli ahlâkî bilinçliliktir.

.....

Sanatçı esinlerin birçoğu, bir insan olarak sanatçının pratikte ne olduğuna değil, ne olmadığına: başkalarında gördüğü zaman yoksunu olduğunu hissettiği niteliklerin kendisinde de olmasını isteyen insana bağlıdır. Kahramanlık ve savaş şiirlerinin birçoğu, belki de en güzelleri, eli tüfek tutamayacak kadar beceriksiz ve korkak kimselerce yazılmıştır.

.....

Yukarda vermeğe çalıştığımız tanımların ve ayrımların, olumsuzlamaların ve ilişkilerin kendi tarihleri vardır, yüzyıllar boyu durmadan işlenmişlerdir. Bugün bizim sahip olduğumuz şeyler bu karmaşık ve durmak bilmeyen mücadelenin meyvalarıdır. Öyleyse, estetiğe ya da sanat bilimine, bazı skolastik kafaların yaptığı gibi, sanatın, her zaman için geçerli tanımını yapmak ve bu kavramdan estetik biliminin tüm alanını kaplayacak öğretileri çıkarmak gibi bir görev verilemez; sanat üzerine yansımalarıyle zaman zaman ortaya çıkan sorunların daima yenilenen ve hep büyüyen devamlı sistemleştirilmesidir estetik; düşüncenin durmaksızın gelişimine bir uyartı ve materyel olan hataların eleştirilmesi ve güçlüklerin çözülmesiyle bir tutulabilir. Böyle olduğu için de, hiç bir estetik sergileme, estetik tarihinde ortaya çıkmış ve çıkacak olan sayısız sorunlarla sonuna kadar uğraşmak savını taşıyamaz.

.....

Bir şey anlatmayan, yani konuşma, şarkı, çizgi, resim, heykel ya da mimarî olmayan bir imge, var olmayan bir imgedir. Onun varlığını savunabiliriz, ama savunmamızı destekleyemeyiz, çünkü savunmamızda bize destek olacak olan tek şey, imgenin cisimleşmiş, anlatılmış olmasıdır. **Sezginin ve anlatımın birliği** öğretisi, sıradan bir sağduyu ilkesidir de: kafalarında, bir türlü anlatamadıkları düşünceleri, hiç bir zaman yapamayacakları büyük bir resim olduğunu söyleyen kimselere gülen bir sağduyu ilkesi: **Rem**

tene, verba sequentur: verba (sözcükler) yoksa **res** (şey) de yoktur.

Soru 47 : Çağdaş estetik çalışmalar hakkında bilgi verir misiniz?

Ideolojilerin barış içinde birlikte yaşamalarından söz edilebilir mi? Sanatta, sanat akımları, sanat kuramlarında barış içinde birlikte yaşamaktan söz edilebilir mi? Elbette ki hayır. Özellikle, boyutları henüz kesin olarak belirlenmemiş; sanatçı yaratış, sanat yapıtı, sanat yapıtının sanat izleyicisine verdiği estetik duygu vb. konularda, diyelim ekonomide olduğu gibi, şaşmaz kuralların konamadığı bir alan olan **estetik**'te çeşitli görüşler çatışmakta, çeşitli kuramlar birbirinin karşısına çıkmakta, birbirini desteklemekte. Bunun böyle olması ne derece doğalsa, bu çeşitli görüş ve kuramların da, genel çerçeve içinde, belli bir dünya görüşüne bağlanması da o derece doğaldır. Çağımıza uygun bir estetik anlayışına varmanın yolu, belli başlı iki dünya görüşünün — idealist ve maddeci — ideolojik çatışmalarından geçecektir elbet. Marksçı bir estetik, Croce, Coleridge, Richards, Lalo vb. estetikçilerin estetik sistemlerinin eleştirilmesi, yanlışlarının, yanılgılarının gösterilmesi yoluyla ortaya çıkacaktır. Idealist estetik için de aynı şey: varlığını sürdürmesi, ancak maddeci estetik karşısında vereceği umutsuz mücadeleye bağlıdır.

Ne var ki, bu açık gerçek, burjuva sanat çevrelerince görmemezlikten gelinmekte, estetik alanı, çoğunlukla, idealist düşünceye özgü bir alan olarak kabul edilmekte, maddeci dünya görüşünün bu alanda söylediği şeyler yok sayılmakta, söyleyecek sözü olmadığı sanılmaktadır. Bu, ya marksçı düşünürlerin, estetikçilerin bugüne kadar ortaya koyduğu düşüncelerin değersiz sayılıp, kitaplarda, dergi-

lerde toptan görmezlikten gelinmesi yoluyla; ya da aşırı bir basitleştirmeyle, sanatçı yaratışı, politik ve ekonomik alanlara tartışmasız bağlı kılan görüşler gibi kabul edilip, bir iki satır, bir iki sayfayla yadsınması yoluyla yapılmaktadır. Yani ya yok sayılıp unutturmak, ya da yanlış, eksik, çarpık gösterilip yadsımak **yoluyle.**

Oysa aşağıda vereceğimiz, çeşitli ülkelerdeki marksçı estetik çalışmaları bunun böyle olmadığını, marksçı sanat anlayışının, estetik düşüncesinin Çernişevski'de, Plehanov'da kalmadığını, sanat olgusunun anlaşılmasında, açıklanmasında geniş boyutlar kazandığını gösterecektir.

Marksçı estetiğin temellerini atan ilk adlar arasında, «klasikler» olarak: Plehanov ile Franz Mehring'i, Paul Lafargue'ı, Arturo Labriola ile Antonio Gramsci'yi, Lunaçarski'yi, Georgy Lukacs'ı sayabiliriz. Lukacs'ın bugüne kadar uzanan özgün çalışmaları onu bütün dünyada yazdıklarına dikkatle eğilinmesi gereken bir estetikçi yapmıştır.

Marksçı estetik alanında tüm araştırma ve incelemeleri, küçük ayrıntılar üzerine görüşleri ya da henüz yaygınlık kazanmamış olan savları ve çalışmaları buraya koyamadığımız için ülkeler sırasıyle en sivrilmiş adları saymakla yetineceğiz.

Fransa'da: bugün bazı görüşleriyle eskimiş de olsa **Contribution à l'Esthétique'**i ile Henri Lefebvre'i; **L'Itinéraire d'Aragon** ve **D'Un Rèalisme Sans Rivages'**ı ile Roger Garaudy'yi; **Pour Une Sociologie du Roman, Structures Mentales et Création Culturelle**'i ile Lucien Goldmann'ı; şairliği ve romancılığı yanında şiir, roman ve resim üzerine özgün incelemeleri olan Aragon'u sayabiliriz.

Ingiltere'de: **Aeschylus and Athens, Marksizm ve Şiir** gibi yapıtlarıyle George Thomson; çok genç yaşta Ispanya iç savaşında ölen **Yanılsama ve Gerçeklik** yazarı Christopher Caudwell; resim üzerine incelemeleriyle John Ber-

ges, edebiyat kuramı üzerine incelemeleriyle Ralph Fox ve Arnold Kettle, müzik üzerine araştırmalarıyle Alan Bush ve Tom Russel;

A.B.D.'de: **Masses and Mainstream** dergisi çevresinde toplanmış araştırıcılar arasında Sidney Finkelstein **(Music and Society),** modern edebiyat incelemeleriyle tanınan John Burgum; romancı ve eleştirmen Edmund Wilson **(Marxisme and Literature);**

Batı Almanya'da: Walter Benjamin ile Ernest Block;

Doğu Almanya'da: Tiyatro üzerine, toplumcu gerçekçilik üzerine yazıları, Lukacs ile tartışmaları edebiyata çok şey kazandırmış olan Bertold Brecht **(Ecrits sur la Littérature et l'Art,** 3 cilt) başta olmak üzere W. Besenbruck **(Problème du Typique),** Hans Kock **(Marxisme et l'Esthétique),** Ingrid Beyer **(Les Artistes et le Socialisme),** Erhard John **(Introduction à l'Esthétique),** Horts Redeker **(Dialectique du Beau);**

Avusturya'da: **Sanatın Gerekliliği** ve **Art Against Ideolojy** adlı yapıtlarıyle Ernst Fischer;

Italya'da: De Sanctis ve Antonio Gramsci gibi klasik örneklerden sonra Antonio Banfi, Umberto Barbara, Luigi Chiarini, Guido Aristarco ve Carlo Salinari;

Çekoslavakya'da: Pavel Reinmann ve Eduard Goldstucker; Jiri Hasek;

Polonya'da: Stefan Morawski;

Romanya'da: Marcel Bréazu;

Bulgaristan'da: Todor Pavlov,

Macaristan'da Béla Balasz

adlarını sayabiliriz.

Sovyetler Birliği'nde: 1920'lerin ilk yıllarında başlayıp XX. Kurultaya kadar uzanan ortam içersinde gelişen politik olaylar marksçı estetik çalışmalarını ters yönde etkilemiş, Marx öncesi estetiğin — özellikle Hegel estetiğinin — incelenmesi bile ihmal edilmiştir. Sanatta politik yeğleme-

lerin ve sanat yapıtının öğretici niteliğinin bir ölçüt olarak alındığı entelektüel sanat karşısında halk sanatına büyük önem verildiği bu dönemde, Eisenstein ve Pudovkin'in sinema sanatı kuramı üzerindeki çalışmaları ile Lifschitz'in Marx ve Engels'in sanat üzerine düşüncelerini toplayan ve onların koydukları sorunları derinlemesine geliştiren incelemelerinden başka dikkate değer çalışmalar yapılamamıştır pek.

Ancak son on - onbeş yıldır, henüz dünya ölçüsünde yaygın olmamakla birlikte, Fradkine, Samarine, Dneprov, Ivançenko, Suçkov, Selinski, Iegerov, Astakov, Elsberg gibi adlar çevresinde estetik araştırma ve incelemelerin yoğunluk kazandığı görülmektedir (1).

(1) Yukarda verilen adlar için, **Recherches Internationales** dergisinin Estetik özel sayısı temel alınmıştır. Adları sayılan kitaplardan Türkçeye çevrilmiş olanlar kitabın sonunda Kaynaklar bölümünde gösterilmiştir. M.D.

III. BÖLÜM

GENEL SANAT SORUNLARI

Soru 48 : Sanat nedir?

«Sanat nedir» gibi içinde yüzyılların birikimini, değişimini taşıyan bir soruyu, ne «sanat, doğaya eklenmiş insandır» (Bacon) gibi özdeyişlerle, ne «sanat, dinleyen ve seyredende estetik bir zevk ve heyecan yaratan, gerçekliği sembolik, uylaşımlı ve karşılıksız bir şekilde taklit ve ifade eden eser ve hareketlerdir» (Spencer) gibi bir sürü karşı görüşü uzlaştırma çabası içindeki eklektik tanımlarla, ne de çok bilinen fil masalındaki gibi sanat olgusunu kendisine en yakın gelen yanıyla alan, bu yüzden olgunun tümünü kapsayamayan tanımlarla açıklayabiliriz.

Böyle bir sorun, bir toplumsal olgu olarak varlığı, kökeni, oluşum ve gelişim koşulları, amacı ve en başta genel toplum yaşamıyla ilgisi içinde bir bütün olarak düşünülmedikçe sağlam bir çözüme ulaşılamaz. Bu nedenle, sanat nedir sorusunu açıklamağa çalışan belli başlı kuramlara burada kısaca değindikten sonra, sanatın kaynağına, kökenine ve daha sonra amacına geçeceğiz.

Sanat kuramlarının başarılı bir sergilemesini **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri** adlı kitabında (1) vermiş olan Berna

(1) Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 1972, İ.Ü.E.F. Yayınları No. 1717

Moran, bu kuramlardan ilkinin **Yansıtma kuramı** olduğunu söyler: «Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki.» (2)

«... en kaba anlamdaki bir kopyacılıktan tutun da, duyu dünyamızda bulunmayan fakat aşkın (transcendantal) bir gerçekliği teşkil eden ideaların yansıtılması demek olan idealizme kadar türlü şekiller almış» (3) olan yansıtma kuramı, ilk çağlardan bugüne dek «sanat nedir?» sorusuna verilen karşılıklarda birçok yandaş toplamıştır. Platon'dan Plehanov'a, hatta günümüzdeki maddeci görüşlere kadar... (4)

Bu kuramın ilk temsilcisi sayılan Platon'a göre, «resim de, edebiyat da özü veya ideali değil, görünüş dünyasını» yansıtır. Sanatçılar, Mutlak Güzel'in, Idea'nın yansısı (taklıti) olan eşya ve canlı varlıkları (dünyayı) ikinci bir kez yansıttıkları, yani yansıtılanı yansıttıkları için bizi hakikate yaklaştırmaz, ondan uzaklaştırır.

Platon'a zıt bir sanat anlayışına sahip olan Aristoteles ise sanatın geneli ve özü yansıttığını ileri sürer. «O bir tek adamın hayatını doğru olarak anlatmağa kalkışmaz, **bir** adamın hayatında genellikle hayatı, insanoğlunun hayatını, yani hayatta evrensel olan unsurları yansıtır. Olanı değil, olabilir olanı. Bunun için de, anlatmak istediğinin özüne ait olmayan unsurları, ayrıntıları, tesadüfî olanları atar, gerekli olanı ayıklar, seçer ve bunların arasında bir bağ göstererek olaylar örgüsünü bir tek çizgi üzerinde kurar.» (5) Bu nedenle sanatçı, bizi gerçeklikten uzaklaştıran değil, onu açıklayan, ona yaklaştıran bir insandır.

(2) a.g.e. s. 11
(3) a.g.e. s. 28
(4) 1973 yılında edebiyat ve sanat dergilerimizde tartışılan «güncel ve sanat» konusunu anımsayalım.
(5) y.a.g.e. s. 21

Neo-klasiklere göre, «1) genel tabiatın, 2) idealleştirilmiş tabiatın yansıtılması» olan sanat, neo-Platoncu Plotinos'a göre «formların (ideaların) kopyalarını değil, doğrudan doğruya formları» yansıtır.

Çernişevski, «sanatın, gerçekliği yansıttığını» ileri sürerken, Plehanov, «edebiyat ve sanat yaşamın aynasıdır» der.

Proletkült taraftarlarınca, daha sonra da toplumcu gerçekçiliği dogmatik bir biçimde anlayanlarca sürdürülen bu mekanik yansıtma kuramının izlerine günümüzde de rastlanmaktadır. Bunu, **yansıtma** üzerine olan soruda daha ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

Rönesansla birlikte gelişmeğe başlayan bireyleşme hareketinin sanattaki uzantılarından biri de, sanatın ne olduğu sorusu incelenirken bir sanat yapıtı değerlendirilirken sanatçının kendi İç dünyasına, duygularına ve yaşamına yönelme olmuştur. Sanatta Anlatımcılık (Expressionism) olarak dile gelen bu görüşe göre, «... estetik bakımdan önemli olan, sanatın açıklanması çabasında sanatçının yaşantısına yöneliştir. Eser artık bir ayna olmaktan çıkıyor da sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere oluyor. Gerçi, eserde tabiat ya da genellikle dış dünya anlatılabilir ama bu dış dünya, sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan, eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil fakat bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir.» (6)

En belirgin kuramcılarından biri, sanatı «anlatım»da ve onun eşiti olan «sezgi»de bulan İtalyan estetikçisi Benedetto Croce'den ayrı olarak Anlatımcılık, Tolstoy'la birlikte bir başka yöne yönelir: insanın (sanatçının) duygularını yalnızca anlatması değil bunu bir başkasına ilet-

(6) a.g.e. s. 80

mesidir (communication) önemli olan. «Sanatı doğru bir şekilde tanımlamak için, her şeyden önce onu bir zevk verme aracı olarak düşünmekten vazgeçmek, insan yaşamının koşullarından biri olarak ele almak gerektiğini» (7) söyleyen Tolstoy, **Sanat Nedir?** adlı uzun incelemesinde çeşitli sanat tanımlarını: a) güzelliğe dayanan tanımlar, b) güzelliğe dayanmayan tanımlar başlıkları altında toplar ve kendi tanımını şöyle verir: «İnsanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses, ya da sözcüklerde belirlenmiş biçimler aracılığı ile onlara aktarması - sanat eylemi budur işte.» (8)

Sanatı, daha çok işleviyle açıklamağa çalışan bu görüş de daha öncekiler gibi sanat olgusunu bütünüyle kavrayacak güçte değildir. Başta da söylediğimiz gibi, sanatın kökenine inmedikçe hiç bir tanım tam olmayacaktır, çünkü kökeninde kolektif olan ve kolektif coşkuyu dile getiren sanatı yalnızca bireysel duygu ve düşüncelere indirgediğimiz zaman uzun sanat gelişimini rastgele ve keyfi bir yerden başlatmış olmakla kalmayız, aynı zamanda işlevi konusunda da yanlışlığa düşmüş oluruz.

Yansıtma ve anlatımcılık kuramlarından sonra, sanatı, okuyucu ya da sanat alıcısı üzerindeki etkisiyle açıklamağa çalışan, bir sanat yapıtını sanat alıcısına verdiği zevk veya estetik yaşantı ile ölçen Duygusal etki kuramı (9); «sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özelliğin, eserin kendi yapısında, yani eserin kendi unsurları arasında kurulan bir düzende olduğunu» söyleyen; «eser bir şeyi yansıtmak, sanatçının duygularını dile getirmek, okurda duygular uyandırmakla sanat eseri olamaz; o, yaratılmış bir şeydir ve onu

(7) Tolstoy, What ise Art?, s. 120, Oxford University Press, 1962
(8) a.g.e. s. 123
(9) B. Moran, a.g.e., s. 133 - 149

sanat eseri yapan şey, kendi yapısında, tamamiyle kendine özgü birtakım özelliklerdir» ([10]) diyen Biçimcilik kuramı gibi daha birçok kuram sayabiliriz sanatın tanımı konusunda. Özellikle resim, müzik, heykel sanatlarına açıldıkça tanımların daha da özelleşmesi doğaldır.

Ancak, tüm sanatların hiç olmazsa ortak yönlerini kapsadığını gördüğümüz yukarıdaki belli başlı kuramların hiç birinin tümden yadsınamayacağını, yine hiç birinin tek başına bize sanat olgusu hakkında tam bir bilgi vermediğini görürüz. Örneğin, sanatın dünyanın ve toplumun bir yansısı olduğunu ileri sürenler her halde biçim'den vazgeçemezler; ya da sanatçı yaratışın kişiye özgü, öznel yanını düşünürsek anlatımcılar da bir yere kadar haklıdır; ya da sanatın sanatçıda başlayıp yine sanatçıda biten bir olgu olmadığını - hiç olmazsa sanat sosyolojisi yönünden - kabul ediyorsak, sanat yapıtını değerlendirmede okuru da gözönüne alan kuram da baştan aşağı yanlış değildir.

Bu demek, yukarıda bir bölüğünü verdiğimiz kuramların en doğru yanlarını bir araya toplayarak en doğru sanat tanımına varabilir, demek de değildir. Önce, (hepsinin doğru olduğunu kabul etsek bile) yeni toplumsal koşulların sanatın önünde yeni ufuklar açtığını, açacağını unutmak olur bu. Geçmişin sanat yapıtları ve kuramları geleceğin kurulmasında büyük önem taşır, ama geleceği bunlarla sınırlamak da hiç olmayacak bir şeydir. Yeni toplumsal koşulların yaratacağı yeni insanın sanatı, eskisine dayalı, ondan hız alır olacaktır, ama ondan başka da olacaktır. Sanatı anlayış biçimi de öyle tabii.

Örneğin, bugün birçok marksçı eleştirmen ve sanat kuramcısı, sanatın görevinin «yansıtmak» değil, «yaratmak, yeniden kurmak yoluyla dünyanın değiştirilmesine katkıda bulunmak» olduğunu savunmaktadırlar. Sanata yüklenen

([10]) a.ge. s. 159

yeni bir görev midir bu, yoksa başlangıcından bugüne sanat olgusunu kapsayan yeni bir yorumu mudur onun?

Bu soruya, ancak, sanatın kökenini ve amacını da gördükten sonra karşılık vermiş olacağız.

Soru 49 : Sanatın kökeni nerededir?

Diyalektik maddeci yöntemin, tarihsel maddeciliğin tarihin ve toplumsal olayların açıklanmasında bilimsel bir yol olarak kullanılmağa başladığı döneme kadar sanat sorunlarının incelenmesi, başlıca iki yönteme dayanmıştır. Sanat olgusu ya metafizik düşünce düzeyinde birtakım bulgulara dayandırılmağa çalışılmış, ya da geçmişteki sanat başyapıtlarının incelenmesi yoluyla onlardan birtakım eleştiri ve beğeni ilkeleri çıkararak felsefenin yedeğinde bir sanat kuramına varılmağa çalışılmıştır. Hegel bile **Estetik**'inde sanat tiplerini, sanat sistemlerini incelerken, Babil, Hint ve Mısır toplumlarının tarihlerine ancak Babil, Baal **kuleleri, Mısır tapınakları** ve piramitler vb. eski sanat yapıtları dolayısıyle **dokunur.**

Sanat olgusunun, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu, insanın yeryüzünde varoluşu ile birlikte düşünülmesi gerektiği, diyalektik maddeci yöntemin tarihe uygulanmasından sonra hergün biraz daha aydınlığa çıkmıştır.

Gerçekte sanatın tarihi, insanın topluluk olarak yaşadığı günlere kadar gitmektedir. İnsan, hayvanîlikten kurtulup insan olma süreci içinde, başından beri, kendisine düşman bir doğa bulur karşısında. Dünyada kalışını önleyecek bu doğa güçlerine karşı savaşırken, bu güçleri evcilleştirip kendi isteklerine uydururken hem doğayı değiştirmiş, hem de kendi kendini yaratmış olur. Sanatın kökeni, işte bu yaratıcı çalışmada aranmalıdır. Engels, sanatların

doğuşunda işin, çalışmanın rolünü şöyle anlatıyor **Doğanın Diyalektiği**'nde:

«Demek ki ilkin, atalarımızın maymundan insana dönüştükleri binlerce yıl içinde elleriyle yapmayı yavaş yavaş öğrendikleri işler çok basit olabilirdi. En ilkel vahşiler, fiziksel bir yozlaşmayla daha hayvansı bir duruma doğru gidenler bile, gene de geçiş dönemindeki bu varlıklardan çok üstündürler. İnsan eli ilk çakmak taşını işleyip bıçak yapıncaya kadar, yanında bizim bildiğimiz tarihî dönemin pek önemsiz görüneceği uzunlukta bir zaman geçmiş olmalıdır. Ama önemli adım artık atılmıştır: **insanın eli serbest kalmıştı,** gittikçe daha hünerli, daha usta olabiliyordu: kazanılan bu esneklik babadan oğula geçiyor ve dolayısıyla her kuşakta daha da artıyordu.

İnsan eli böylelikle yalnızca çalışmayı yapan organ değil, **aynı zamanda emeğin ürünüdür.** Çalışarak, yeni işlere uyarak, kas bağlarının ve daha uzun zaman kemiklerin, bu işler sonucundaki özel gelişmelerini tevarüs ederek ve tevarüs edilen bu ilerlemeleri durmaksızın, gitgide karmaşıklaşan yeni işlerde kullanarak, insan eli iyice kusursuzlaşmış, Raphael'in resimlerini, Thorwaldsen'in heykellerini, Paganini'nin musikisini yaratmayı başarmıştır.» (1)

İnsanın doğa üzerindeki üstünlüğü arttıkça, araç yapma tekniği geliştikçe, doğada olmayan nesneler de yapmağa başladı. Ancak, «çalışmadaki bu gelişme, hayvanlar dünyasınca bilinen birkaç ilkel işaretin oldukça ötesinde yeni bir anlatım ve bildirişme araçları düzenini gerektiriyordu... Ancak **çalışma** sırasında ve çalışma yüzünden canlıların birbirlerine söyleyecekleri bir şeyler olabiir. Araçlarla birlikte ortaya çıkmıştır dil.» (2)

Bir adım daha ilerleyelim:

(1) **Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 20**

(2) **E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 22-23**

«Başlangıç evrelerinde üretim çalışması topluca yapılırdı. Birçok insan el birliği yaparak çalışırdı. Bu koşullar altında araçların kullanılması yeni bir bildirişme yolu çıkardı ortaya. (...) ellerin ve ayakların hareketi, taşa ve değneğe her dokunuş bir ağızdan söylenen bir ezgiye göre ayarlanıyordu. Bu ezginin eşliği olmadan iş yapılamıyordu. Böylece konuşma asıl üretim tekniğinin bir parçası olarak ortaya çıktı.» (3)

George Thomson, bu dilin ritmik, oynak, ezgisel bir vurgu ve bol el kol hareketiyle birlikte olduğunu söylüyor. Christopher Caudwell ise «yüceltilmiş dil» adını verdiği bu ilkel şiirsel dilin «ilk aşamalarında, çoğunlukla, müzikle ve dansla birlikte» olduğunu; «etnolojik araştırmaların, saklanmağa değer sözlerin - iklime dair atasözlerinin, çiftçi bilgeliklerinin, büyü sözlerinin ya da daha ince ayin ve din ustalıklarının- bütün ırklarda, bütünçağlarda (bu) yüceltilmiş dille yazılma eğiliminde olduğunu daha iyi gösterdiğini» (4) ekleyerek çalışma ile sanatın başlangıcı arasındaki ilişkiyi vurguluyor.

Araç yapımında, ilkel şiirin ve dansların yaratılmasında, mağara duvarlarına yapılan hayvan resimlerinde, dinsel törenlerdeki danslarda, büyüde açıkça görülen bu yaratıcı çalışma insanın gücünü artırmakta ve yaşayışını zenginleştirmekteydi. Ne var ki, üretim güçlerinin gelişmesiyle yeni üretim tekniklerinin ve araçlarının ortaya çıkması gerek şiirin, gerek dansın ve müziğin bu ilkel kullanılışlarını gereksiz kıldı, fakat onlar bir başka düzeyde, bir başka toplumsal işlev içinde yaşamalarını sürdürdüler. Birbirinden ayrılarak ayrı birer sanat dalı haline dönüştüler. Fischer, aynı şekilde ilkel tapınma törenlerinin dram sanatın-

(3) George Thomson, Marksizm ve Şiir, s. 10-11, çev. Cevat Çapan, Uğrak 1966

(4) C. Caudwell, Yanılsama ve Gerçeklik, s. 14

da ölümsüzleştiğini söyler. Ancak burada çok kısa olarak vermek zorunda kaldığımız bu dönüşüm, sanatla toplumsal yaşam arasındaki ilişkilerin bugünkü karmaşık duruma gelmesi, o kadar kısa sürede olmamıştır, tabii. Bütün insani faaliyetler gibi sanat faaliyetinin de karmaşık tarihini tüm insanlık tarihi içinde incelemek gerekir.

Lefebvre'in ekonomik zenginlik kavramının, yanında çok gülünç kaldığını söylediği bu gerçek insanî zenginleşme, diyalektik bir işleyişle aynı zamanda kendi kendini de etkiler: doğanın ele geçirilmesi ve değiştirilmesi - hayvani içgüdülerin gittikçe daha karmaşık duruma gelen insanî gereksinmelere dönüşmesi (insanın kendi doğasını da değiştirdiğini gösterir bu) - nihayet insanlar arasında gittikçe daha karmaşık ilişkilerin kurulması yoluyla. Tarih boyunca ve üretim güçlerinin gelişmesiyle birlikte insanın yeni güçleri ortaya çıkar: eylemleri, gereksinimleri, eşyalar ve kendi kendisi üzerindeki güçleri. Estetik eylem, bu güçlerden biridir (5).

Şimdi de bu eylemin, insanoğlunun bu sanat gücünün amacını açıklamağa çalışalım.

Soru 50 : Sanatın işlevi nedir?

Sanatın çalışmayla, üretimle doğrudan ilişkisi olduğu ilkel toplumlar düşünüldüğünde sanat faaliyeti için insanı çalışmanın ayrılmaz bir parçası - diğer çalışmalardan daha yüksek, daha özelleşmiş - olduğunu görmek kolaydır. İlkel toplumlarda yalnızca ekonominin sanat üzerine etkisi değil, sanatın işlevi de -sanatın ekonomiyi nasıl etkilediği- daha açık görülebilir. Büyücü, din adamı, şair olarak sanatçının görevi de açık seçiktir toplumun bu düzeyinde.

(5) H. Lefebvre, Contribution..., s. 42

Ancak, üretimin artması, üretim güçlerinin emek gücünden başka dinsel ayinler, büyü, iş şarkıları vb. coşturucu, destekleyici çabalara gereksinme duymayacak kadar güçlenmeye başlamasıyla sanat da üretimle doğrudan ilgili bu işlevini yitirmeğe başlamış, fakat ilkel şekilleri, toplumun geleneklerinde yaşamını sürdürmüştür. Toplumsal ilişkiler karmaşıklaştıkça sanat-toplum ilişkisi kolayca görülemeyen bir şekil almıştır.

Sanatın, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğunun, toplumsal ilerleme hangi düzeye erişirse erişsin sanatın ortadan silinmeyeceğinin bir kanıtıdır bizce bu. Üretim güçleri, belli gelişme düzeylerine eriştiklerinde bazı üretim tarzlarını ve onlarla birlikte bazı üretim araçlarını geride bırakır, bir daha ortaya çıkmamak üzere tarihe gömer. Makineleşme döneminde el tezgahlarının, ya da makineleşmiş tarımda karasabanın işlevlerini tamamen yitirişi gibi. Oysa sanat için aynı şey olmamıştır. Üretimle, üretici çalışmayla doğrudan ilişkisini yitirdiği halde yaşamasını sürdürmüştür sanat.

Hatta sanatın ilkel görevinin din tarafından, bilim tarafından yüklenildiği zamanlarda bile sanat ortadan yitmez. Şairler, ressamlar, besteciler yine sürdürürler varlıklarını.

Buradan, sanat eyleminin, insan çalışmasının tümüyle, insanın dünyada bulunuşuyle ilgili bir çalışma türü olduğunu çıkarabiliriz. Insanın doğayla savaşında, onun ele geçirilişinde diğer eylemleriyle birlikte bir çekirdek halinde başlayıp gittikçe gelişerek, açılarak, insan yeteneklerinin gelişmesiyle daha derinleşerek, daha bir incelik kazanarak bugüne kadar gelmiş bir çalışma.

Sanatın bu niteliğini, insandan ve toplumsal yaşamdan ayrılmazlığını böylece saptadıktan sonra Fischer'in şu özlü sözlerini daha iyi anlayabiliriz:

«İnsanın ilk toplu yaşama döneminde doğanın gizli gücüne karşı insanın en büyük yardımcı silahıydı sanat.

Sanat, başlangıcında, hemen hemen din ve bilimle aynı şeydi. Ikinci gelişme döneminde -iş bölümü, sınıf ayrımı ve her türlü sınıf çatışmasının 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.» (1)

Ya da Caudwell'ın şu sözlerini:

«Ne hakikat, ne de güzellik sanatın ve bilimin amaçları olamaz, onların amacı dünyayı değiştirmek, insanları değiştirmektir.

«Sanat, dış gerçekliği kendi anlatımımızla aydınlatırken bize kendimiz hakkında şeyler söyler. Hiç kimse kendi kendine doğrudan doğruya bakamaz, ama sanat Evren'den öyle bir ayna yaratır ki onun içinde kendimizi olduğumuz gibi değil fakat toplum aracılığiyle, gerçeklikle ilişki içinde olmak gibi bir potansiyele sahip olarak farkederiz bir an... Sanat, yaşamın ta içinden birçok hızlı görüntüler verir bize, buysa, onun amacından ayrı ama yine de o amaçtan doğan anlatımıdır. Kendi gerçek kişiliğimizi Evren üzerinde yansıtan ve bize, bizim de arzu ettiğimiz gibi, Evreni değiştirebileceğimizi, ihtiyaçlarımızın ölçüsünde değiştirebileceğimizi söyleyerek bizi yüreklendiren sihirli lambaya benzer o.» (2)

Sanatın işlevi, amacı, estetik bir zevk mi vermektir? Eğitmek midir? Aydınlatmak mıdır? Bilgi vermek midir? Coşturmak mıdır?

Tek yanlı, kısır açıklamalarla uğraşmak niye? Teker teker hiç biridir bunların. Bütün olarak ve daha da fazlasıyla hepsi.

Marx, «Sanat, insanın kendine verebileceği en yük-

(1) E. Fischer, a. g. e., s. 239
(2) C. Caudwell, a. g. e., s. 262

sek sevinçtir» demişti. İnsanın kendini her gün daha üst düzeyde yeniden yaratmasının, tümel insana doğru gelişiminde bütün engelleri aşma, kendini en üst düzeyde gerçekleştirmesinin verdiği sevinç!

Bundan daha büyük kapsamlı bir amaç düşünülebilir mi sanat için?

Soru 51 : Sanat ile bireyleşme arasında nasıl bir ilişki vardır?

Kökeninde bir yaşama ve çalışma biçimi, toplumsal bir gerçek olan sanat olgusu, ilkel toplumdan bugüne kadar olan gelişmesi içinde incelendiğinde kendi başına, öteki faaliyet alanlarından bağımsız, özerk bir tarihi değil, toplumun genel gelişimini gösteren tarih içinde bir yeri, öteki faaliyet alanlarıyla ilişkileri olduğu görülür. Dolayısıyla, sanatın ilkel toplumdaki biçiminden bugünkü durumuna gelişi, toplumların, bu toplumlar içinde yaşayan insanın tarihsel değişiminden, gelişiminden ayrı düşünülemez. Ortak bir yaşantı, kolektif bir çaba biçiminden öznel karakterde bir uğraş haline dönüşümü, insan çalışmasının tarihsel karakterine bağlıdır.

İnsanın hayvanlıktan kurtulup, insan olarak kendi kendini yaratma olgusu, doğal olarak, doğa güçlerini tanıyıp, açınlayıp, evcilleştirme ve sonunda ona egemen olma çabası içinde, onunla birlikte gelişmiştir. İlkel insanın elinde bir anlatım aracı, bir büyü olarak sanat da -bir hareket, bir imge, bir ses ya da bir sözcük- doğayı yenme savaşında «bir balta ya da bir bıçak kadar önemli bir araç» olmuştur (1).

«Böylece, çalışan varlık, yani insan da en önemli ürü-

(1) E. Fischer, a. g. e. s. 32

nü 'zihin' olan yeni bir gerçeklik, bir üst-doğa yaratmıştır. Çalışan varlık, emeğiyle kendini düşünen bir varlığa yüceltiyor, düşünce, yani zihin, insanla doğa arasındaki metabolizmanın gerekli sonucu oluyor.

«İnsan varoluşunun ta kökündeki bu büyü - güçlülük duygusu ile birlikte güçlülük bilincini, doğa korkusu ile birlikte doğaya üstünlük sağlama yeteneğini yaratma - her türlü sanatın başlıca özüdür. İnsanların kullanabilmesi için taşa yeni bir biçim veren ilk araç yapıcı, ilk sanatçıydı. Bir nesneyi doğanın sonsuzluğu içinde 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 artıran bir örgütleyici de bir sanat yalvacıydı. Hayvan kılığına girip bu benzeşme yoluyla avı yakalamayı kolaylaştıran ilk avcı, belli bir çentik ya da süsle bir aracı ya da silahı işaretleyen ilk taş devri insanı, bir hayvan derisini bir kayaya ya da ağaca gererek aynı cinsten hayvanların yakalanmasını sağlayan ilk oymak beyi -bütün bu insanlar sanatın öncü atalarıydılar.» (2)

Bu durumuyla sanat, ilkel toplumun yaşama düzeni gereği bireysel değil toplumsal bir çabaydı, toplumsal bir üretimdi. Toplu düzenin dışında tek bir birey olarak yaşamanın düşünülemeyeceği bir düzende bütün çabalar gibi büyücülük biçimindeki sanat çabası da toplumun bütünlüğüne, toplumun yaşama eylemine dönük, onunla bir toplumsal bir eylemdir.

Daha sonra «işbölümüyle ve ona uygun olarak emeğin üreticiliğindeki artış ile birlikte bireyleşmenin ortaya çıktığı» (3), ilkel birikim dönemiyle birlikte bireyleşmenin önem kazandığı görülür.

(2) a.g.e. s. 33-34

(3) C. Caudwell, a. g. e. s. 245

«Oymak içindeki bağları önce önderlerle emekçiler kopardı: önderler, toprak sahibi oldu, emekçiler de loncalar kurarak örgütlendi. Oymakların oturduğu köyler toprak sahiplerinin yönettiği şehir devletlerine dönüştü. Sınıflı toplum da böylece başlamış oldu.

«Büyü nasıl insanla doğa arasındaki birliğin, bütün varlıklar arasındaki özdeşliğin -oymak içinde var olan özdeşliğin- bir karşılığı idiyse, sanat da yabancılaşmanın başlangıcının anlatım aracı oldu.» (4)

Ticaretin, özellikle deniz ticaretinin gelişimi, ürünlerin değişim değerlerinin kullanım değerleri üzerinde üstünlük kurması, yani üretimin «mal» haline dönüşümü, paranın bütün geleneksel bağları yıkışı «insanlar arasındaki ilişkilerin insanlık-dışı bir nitelik alması ve toplum yapısının biraz daha sarsılması sonucunu doğurdu. Hayatta kendine güvenen ve kendi başına buyruk olan 'ben' önem kazanmağa başladı.» (5)

Bireyleşmenin sanata da geçmesiyle sanatçının bu yeni toplum düzeninde farklı bir tavır takındığını görüyoruz. Ya kurulu düzenin yanında, onu yücelten, haklı gösteren Apollonsu tavır, ya da toplumun bütünlüğünün kayboluşuna, parçalanışına, sınıflı toplumun getirdiği kötülüklere karşı çıkarak, eski altın çağa dönüşü özleyen Dionizossu tavır.

Öte yandan bireyleşme, yeni toplum koşullarının bir ürünü olduğu için, yalnızca birkaç kişiyi değil büyük çoğunluğu içine aldığı için -daha ilerde kapitalist dönemde «kişisel özgürlük» toplumun gelişimi koşullarından en önemlisi durumuna gelecektir- aynı sanatçıda hem Apollonsu, hem de Dionizossu tavrı birleştirebiliyordu. İlkel toplumda büyük önemi olan büyücünün rolünün sınıflı toplum-

(4) E. Fischer, a. g. e. s. 39
(5) a. g. e. s. 45

da gittikçe azalması, rahipler, hekimler, bilginler ve düşünürler arasında paylaşılması, sanatçıyı daha yalnız, daha kendisi olmağa iten bir etken oldu. Ne var ki, sanatçının, «toplumun bir temsilcisi, bir sözcüsü olmak» niteliği pek değişmedi.

«Bu toplumsal görev daha önce büyücü için olduğu gibi sanatçı için de kaçınılmaz ve karşı konulmaz bir nitelik taşıyordu. Sanatçının görevi birlikte yaşadığı insanlara olayların gerçek anlamını açıklamak, toplumsal ve tarihsel gelişmenin gereklilliğini ve kurallarını anlatmak, insanla doğa ve insanla toplum arasındaki temel ilişkiler sorununu çözümlemekti. Ödevi, yaşadığı şehrin, sınıfın, ulusun insanlarına bir kişilik ve yaşama bilinci aşılamak, toplu yaşayış düzeninin güvenliğinden çıkıp işbölümü 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 birliğini yeniden kurmaktı.»** (6)

Bu demek, sanatçı, şair «ben» adına konuşurken de ortak bir duyguyu, ortak bir bilinci dile getiriyor; kişisel acılarını, sevinçlerini dile getirirken en azından toplumun bir bölüğünün acılarını, sevinçlerini seslendirmiş oluyor. Yani bu yeni «ben», eski «biz»in bir gelişmesidir. «Bireyin sesi koronun sesinden ayrılmıştır, ama her kişilikte o koronun yankısı bugün bile sürüp gitmektedir. Toplumsal ve ortak öğe 'ben'de öznelleşmiştir, kişiliğin özü ise toplumsal olarak yaşamaktadır.» (7)

Böylece, «ben» adına konuşuyor gibi görünen sanatçı, «biz»e, tarihin gelişme doğrultusundaki toplumsal koşullarda bu gelişimin hızlandığı dönemlerde, yeni ve daha ile-

(6) a. g. e. s. 43
(7) a. g. e. s. 47

ri bir yaşamı muştular, coşturur bizi; toplumsal gelişimin engellendiği, baskı altında bulunduğu dönemlerde ise, bu uyumsuz yaşamın dayanılmazlığını, ondan kurtulma yollarını sezdirerek, ona karşı bilinci pekiştirerek yeni bir dünyanın kuruluşuna hazırlar bizi.

Soru 52 : Sanatçı yaratışın öznelliği deyince ne anlarız?

Burada, sanatçı yaratışın, sanat yapıtlarının öznelliği deyimiyle sanat yapıtlarının özgün (orijinal), bireysel yanını anlatmak istiyoruz. Aynı tarihsel dönemde, aynı toplumsal koşullar içinde yaşayan, aşağı yukarı aynı dünya görüşünü paylaşan ve aynı dalda yapıt veren iki sanatçının yaratılarının çok belirgin bir şekilde birbirinden ayrıldığını bilir, görür görmez hangi yapıtın hangi sanatçıya ait olduğunu hemen anlarız. Hatta bir bakıma gerçek sanat yapıtlarını sahtelerinden, yeteneksizlerinden ayırmanın şaşmaz bir yoludur bu. Sanatçının yapıtının, kendi imzası olmasını isteriz. Sanatçı kendini başkalarından ayırabildiği, kendine özgü bir sanat dili ve anlatım tarzı yaratabildiği, bu demek özgünleşebildiği ölçüde gerçek sanata yaklaşır, kalıcı yapıtlar yaratabilir.

Sanatçı yaratışta yalnızca doğanın değil, kendinden önceki sanat yapıtlarının tıpatıp taklitlerinin hiç bir zaman gerçek sanat yapıtı ortaya koyamıyacağı açık bir gerçektir.

Bir Picasso'yla, bir Braque'ın, Miro'nun, Klee'nin, resim anlayışı gelişmemiş bir insan tarafından bile hemen ayırdedilmesi; Bach'ın, Vivaldi'nin, Albinoni'nin müziklerinin, kulağı barok müziğine alışkın kimselerce hemen tanınması, bu sanatçıların yapıtlarının özgünlüklerinden gelir.

Bu öznellik, kendine özgülük sorununu biraz daha

açacak olursak, temelinde, sanatçının kendine özgü duyarlığının, dünyaya ve şeylere bakış tarzının (dünya görüşünün değil, çünkü aynı dünya görüşünü paylaşan iki sanatçı yine de özgün olabilir), maddî ve tinsel dünyayı algılayış tarzının, bu dünyaları anlatımda kullandığı imgelerin, biçim değişikliklerinin, sözcükleri, renkleri, melodileri seçiş, kullanış, yorumlayış biçimlerinin yattığını görürüz.

Aragon'un hiç bir zaman basit bir öğreticiliğe (didaktikliğe) düşmeyen, uzun, anlatımcı şiir dili yanında Eluard'ın erişilmesi nerdeyse olanaksız bir sadelik, basitlikle kurduğu dizeleri, aynı ülkede, aynı tarihsel koşullar altında yaşamış, aynı dünya görüşünü paylaşan ve hemen hemen aynı sanat yaşantısından geçmiş (gerçeküstücü dönemlerini düşünün) bu iki şairi birbirinden şaşmaz bir biçimde ayıran bu öznelliktir, «bireysellikleri»dir, kendilerine özgülükleridir.

Ayrı çağ ve dönemlerde, ayrı kültür ve toplumsal koşullarda, hele hele aynı zaman ve yerde yaşadığı halde ayrı dünya görüşlerine sahip sanatçılar arasında görülebilecek ayrılıkları, yaşama koşullarının ve etkilenmelerin farklılığı ile açıklamak kolaydır. Örneğin, bir Nâzım Hikmet ile bir Pablo Neruda arasındaki ayrılığı, ayrı ülkelerin ayrı tarihsel, geleneksel yaşama ve duyarlık koşullarıyla bir dereceye kadara açıklamak olanağı vardır da, gerek Nâzım'ı, gerekse Neruda'yı çağdaşları ve ülkedaşları şairlerden ayırıp sivrilten şeyin ne olduğunu açıklamak o denli kolay değildir. Burada yetenek ögesinin işe karıştığı söylenebilir elbet, ancak yetenek bir «bireyselliği», özgünlüğü yalnızca bir dereceye kadar açıklayabilecek bir etkendir. Hemen hemen aynı derecede yetenekli, aynı dönemin, aynı toprağın sanatçıları arasındaki belirli yaratış öznellikleri, yine de açıklanması çok güç karmaşık bir olay olarak durmaktadır karşımızda.

Sanatçı yaratıştaki, çeşitli toplumsal ya da bireysel

koşullardan gelen etkilenmeleri yadsımak idealistçe bir görüş olurdu. Sanatçıyı zaman ve toplum koşullarından, zorunluluklarından soyutlamak olurdu. Marx'ın ve Engels'in, **The Ego and His Own** yazarı Max Stirner'e verdikleri cevabı anımsayalım:

«Sanşo (Marx ve Engels'in Stirner'le alay etmek için kullandıkları adlardan biri), Rafael'in resimlerini o zamanlar Roma'da varolan işbölümünden bağımsız olarak yarattığını sanıyor. Rafael'i Leonardo da Vinci ve Titian'la karşılaştırsa, birincinin o zaman Floransa etkisinde olan Roma sanatı tarafından ne dereceye kadar koşullandırıldığını görecekti; Leonardo'nun eserlerini Floransa'nın toplumsal ortamının, Titian'ın eserlerini Venedik'teki bambaşka gelişmenin ne dereceye kadar koşullandırdığını anlayacaktı. Bütün sanatçılar gibi, Rafael de kendinden önce sanatın gösterdiği teknik ilerleme, bulunduğu yerdeki toplum örgütü ve işbölümü, son olarak da, kendi ülkesiyle ilişkileri olan bütün öbür ülkelerdeki işbölümü tarafından koşullandırılmıştır.» (1)

Ancak bu açıklamalarında, sanatçı yaratışın öznelliği sorununun ancak bir yönünü çözdüğünü kabul edelim. Nitekim Marx ve Engels de yukardaki yazının başında:

«[Sanşo] emek örgütleyicileri dediği kimselerin her insanın bütün etkinliğini örgütlemek istediklerini sanıyor, oysa örgütlenmesi gereken dolaysızca üretici emekle, dolaysızca üretici olmayan emek arasındaki ayrımı onlar yapıyorlar. Ikinci çeşit emek söz konusu olunca, Sanşo'nun sandığı gibi, herkesin Rafael olacağını düşünmüyor onlar, içinde Rafael olan herkesin engellerle karşılaşmadan özgürce gelişebilmesini istiyorlar.» diyor ve daha ilerde «Rafael gibi bir bireyin yeteneklerini geliştirmesi isteğe bağlıdır, bu da işbölümüne ve insanların bu işbölümünden

(1) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 80

doğan kültürel ilişkilerine bağlıdır...» diyerek sürdürüyorlar.

«Herkesin Rafael olacağını düşünmüyor onlar», **«içinde Rafael olan herkesin engellerle karşılaşmadan özgürce gelişebilmesini istiyorlar»** ya da **«Rafael gibi bir bireyin yeteneklerini geliştirmesi»** gibi düşünceler Marx ve Engels'in sanatçı yaratışta işbölümünden gelen etkilerin dışında bir «öznel» yan kabul ettiklerini gösterir bize.

Tarihin belli bir döneminde toplumsal ilerleyişi hızlandıran işbölümünün, bir süre sonra bireysel yeteneklerin gelişmesini önlediği, kısırlaştırdığı, uğraşları bir kast düzenine soktuğu karşı gelinmez apaçık bir gerçek.

«Sanat yeteneğinin sadece belirli bireylerde toplanması ve geniş halk kitlelerinde bunun hiç bulunmaması işbölümünün bir sonucudur» (2).

Ancak «toplumsal işbölümünün sonsuza dek sürecek bir kategori» olmaması, «sosyalist topluma geçiş süreci içinde eriyip gitmesi» (Lifschitz) bu koşullar altında yetişecek sanatçılarda çok karmaşık «öznel» yanı, bireysel yeteneklere bağlı «özgün» yanı da ortadan kaldıracak mıdır?

«Sanatçının işbölümünden ileri gelen yerel ve ulusal darlığa boyun eğmesi, bireyin yalnız belirli bir sanata boyun eğerek yalnız bir ressam, bir heykeltraş vb. olması, -sanatının adı bile mesleki gelişmesinin darlığını ve sanatçının işbölümüne bağımlılığını dile getiriyor- toplumun sosyalist örgütünde bütün bunlar ortadan kalkar. Toplumun sosyalist örgütünde ressam yoktur; başka işlerin yanı sıra resim de yapan insanlar vardır.» (3)

Biz, böylesi bir toplumsal gelişimin, «kişiliğin çok yanlı gelişiminin» önündeki engelleri kaldıracağına, insanın tümel insana doğru ilerleme yolunu açacağına, ama kişi-

(2) aynı yerde, s. 81

(3) aynı yerde, s. 82

sel özgünlüğü baskı altına almayacağına, «başka işlerin yanı sıra resim de yapan insanların» arasında Rafael'lerin, Picasso'ların da yetişeceğine inanıyoruz.

Çünkü «... sanatçının öznelliği, kendi yaşantısının aynı çağda ve sınıfta öbür insanların yaşantılarından bütün bütüne değişik olmasına değil, daha güçlü, daha bilinçli ve daha yoğun olmasına bağlıdır. Sanatçı yeni toplumsal ilişkileri öyle bir biçimde ortaya çıkarmalıdır ki, başkaları da o ilişkileri görebilsinler.» (4)

Soru 53 : Sanatçı yaratıştaki özgürlük sorunu nedir, nasıl anlaşılmalıdır?

Öncelikle neden bilim adamından, filozoftan, eylem adamından ya da politikacıdan değil de sanatçıdan söz edildiğinin açıklanması gerekir. Ve sözü edilen özgürlüğün, sanatçının içinde yaşadığı toplumun bir üyesi olarak bireyliğine özgü bir özgürlük değil, uğraşına, çalışmasına özgü bir özgürlük olduğunun belirtilmesi gerekir.

Sanıyoruz ki, sorunun karşılığı «yaratış», «yaratıcılık» gibi sözcüklerin içinde yatmaktadır. Gerçekten de sanat uğraşının insan çalışmasının öteki alanlarından hiç birine benzemeyişi, ondaki yaratıcılık özelliğinden, kişiliğe özgü oluşundan gelmektedir.

Sanatçıyı, sanat yapıtı yaratıcısını, «kendini duygularla algılanabilir bir nesnede ortaya koyma ve gerçekleştirme ihtiyacını bir eğilim olarak, temel bir gereklilik olarak duyan insan» diye tanımlayan Henri Lefevbre, bu bakımdan sanatçının bilim adamından, filozoftan, eylem adamından ayrıldığını söyler.

«Sanatçının son derece özelleşmiş olan çalışması, bü-

(4) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 47-48

tün uzmanlaşma, özelleşme sınırlarını, yani belirli bir zamanda varolan işbölümü sınırlarını aşar» der (1).

Daha ilerde, sanatçının temelde özgür olduğunu, fakat bu özgürlüğün soyut olarak değil somut olarak alınması gerektiğini, sanatçının bu «özgürlük» beratı ile zamanının ve sınıfının koşullarına, sınırlarına aldırmazlık edemeyeceğini söyleyerek şöyle devam eder:

«Sanatçının çalışması özgürdür; özgür olmadan edemez, çünkü işbölümü içinde her emekçinin ödevlerini, yerini ve rolünü saptayan, estetik yönden yaratıcı olmayan çalışmanın toplumsal çerçevesini zorunlu olarak aşar. Duygululuğu engellenemez onun; yaratcı olmayan duygululuğun sınırlarını özgür bir atılımla aşmak, geçmek zorundadır.» (2)

Gerçekten de, görevi tarihin belli bir anında insanoğlunun gerçekten ulaştığı bütün maddi ve tinsel zenginlikleri yeniden bulmak, yakalamak, dile getirmek ve yapıtına katmak; yaşamın eksikliklerini, insanlığın ilerleyişine ayak bağı olan yoksunlukları, insanın bütün boyutları ile gelişmesini önleyen engelleri, bu engelleri aşma özlemlerini: Marx'ın özlü deyimiyle «yaşamın tüm belirtilerini» bütün öteki faaliyet alanlarından daha başka bir biçimde: özlemler, öfkeler, sevinçler, yüreklendirmeler, şaşırtmalar, iç rahatlıkları, acılar, başkaldırmalar yaratarak, «eksik olan şeyin bilinci» demek olan mitler (Garaudy) yaratarak dile getirmek, yapıtına koymak olan sanatçı için özgürlük, onsuz edilemez bir şeydir. Gerçek sanatçıya bu görevini nasıl yerine getireceğini söylemek, öğretmek, ya da bu görevini yerine getirirken uyması gereken kurallar koymak, içinde kalması gereken sınırlar çizmek durumunda değildir hiç kimse. Tersine, böylesi koşullandırmalara ve sınırlama-

(1) H. Lefebvre, Contribution a l'Esthétique, s. 54

(2) a. g. e. s. 55-56

lara karşı gelmek, kişisel eylemini önleyici engelleri aşmağa çalışmak, ne kadar güç olursa olsun, sanatçının en doğal davranış biçimi olacaktır.

Christopher Caudwell, «sanat, bir özgürlük norm'udur» diyor (3). Bu özgürlüğün bütün boyutlarıyla gerçekleşmesini önleyen, toplumun canlı, gelişmekte olan güçlerini baskı altında tutan güçlere karşı savaşırken, soyut terimlerle söyleyecek olursak, «ortadan kaldıramadığı, bir anlamda daha hissedilir, daha sert hale getirdiği yabancılaşmanın ortasında yabancılaşmaya karşı bir mücadele veriyordur sanat.» (4) Yani sanatçı yaratış, kaynağı olan «özgür, organik toplum hayatının» (Marx) kurulması için verilen savaşta, insanlığın ilk günlerinden beri yerini almış ve **kendine özgü biçimlerde** bir özgürlük savaşı vermiştir. «İnsan çalışmasıyla bireysel çalışma arasındaki ayrım gibi bir saçmalık» (Marx) ortadan kalkıncaya kadar da sürecektir bu savaş.

Ne var ki, sanatçı yaratış için mutlak bir gereklilik olan bu özgürlük sorununun, tarihin belli dönemlerinde, belli yerlerdeki özgürlük durumlarıyla koşullu olduğu, çoğu zaman iyi anlaşılamamaştır. Gerek kimi sanatçılar, gerekse egemen güçlerce. Bazı dönemlerde kimi sanatçılar bu özgürlüğü «kendileri için özgürlük» olarak, içinde doğdukları ve yaşadıkları toplumsal koşullardan ve zorunluluklardan bir kurtuluş, bu koşulların üzerine çıkma olarak almışlardır. Romantizm akımının ilk dönemlerinde ve «sanat için sanat» taraftarlarında bu görüş egemendir. Oysa sanatçı, içinde yaşadığı toplumsal koşullarla bağımlı olduğunu yadsıdığı, bu koşulların üstüne çıkmağa çalıştığı, onlardan koptuğu zaman gerek o toplumun bir bireyi, gerekse bir sanatçısı olarak bütün canlılığını, yaşama şan-

(3) C. Caudwell, Yanılsama ve Gerçeklik, s. 297

(4) H. Lefebvre, a. g. e. s. 57

sını yitirir. Hayal ettiği özgürlük kısır, uydurma bir özgürlük olur çıkar. Asıl o zaman yitirmiş olur özgürlüğünü.

Caudwell, ileri kapitalist toplumlarda burjuva sanatçılarının emekçi güçler karşısındaki durumunu, onlarla olan ilişkilerini incelerken, **Yanılsama ve Gerçeklik**'te, bu sanatçıların üç olası rol oynayabileceğini söyler: emekçi güçlerin karşısında yer almak, onlarla bağlaşıklık kurmak, onlarla benzeşmeye çalışmak. Ancak, bugün birinci yolun sanatçıya, tarihin ileriye doğru gelişimine uygun gerçek ve büyük sanat yapıtları yaratma olanağı vermediğini; ilerlemeye, açılmaya kapalı düşünce ve davranış biçimlerinin -bu demek, özgürlüksüzlüğün- sanatların yeşermesine, boy atmasına uygun koşullar yaratmadığını biliyoruz. Gerçek sanatçı doğal olarak ikinci ve giderek üçüncü yolu seçecektir.

«Kapitalist dünyadaki önemli sanatçıların ortak yanı çevrelerindeki toplumsal gerçeklerle uzlaşmayı becerememeleridir. Her düzenin sanat alanında (başkaldırıcılar ve suçlayıcılarla birlikte) büyük savunucuları da olmuştur: yalnız kapitalizmde belli bir düzeyin üstüne çıkan **her türlü** sanat bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur. Insanın çevresine ve kendisine yabancılaşması kapitalizmde öyle ağır basmış, loncalara ve sınıflara dayanan ortaçağ düzeninin zincirlerinden kurtulan insan kişiliğinin hakkı olan özgürlük ve yaşama zenginliği konusunda öylesine aldatılmış, bütün malların piyasa 'meta'ına dönüşmesi, her şeyi kapsayan yararcılık, dünyanın tümüyle ticaret üstüne dönmesi hayal gücü olan herkesi öylesine tiksindirmiştir ki, yaratıcı insanlar başarılı kapitalist düzene büyük bir tepkiyle karşı çıkmışlardır.» (5)

Sanatçının yaratma özgürlüğünün egemen güçlerce de yanlış anlaşıldığını söyledik. Sınıflı toplumlarda özgür-

(5) Ernst Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 109

lüğün, egemen sınıfın görece özgürlüğü olarak alındığını, bu sınırların ötesinde baskı ve zorbalığın başladığını biliyoruz. Egemen güçler, bu görece özgürlük sınırları içinde kaldıkça sanatı hoş, hatta bir bakıma yararlı bulmakta; sanatçı, doğası gereği bu sınırları aşmağa, baskı ve zorbalığa karşı gelmeğe çalıştığı anda ise çeşitli baskı araçlarıyla onu zararsız hale getirmeğe, kimi zaman da ortadan kaldırmağa çalışmaktadır. Sanatçının yaratma özgürlüğü, egemen sınıfın kendi sınırlı özgürlük anlayışı ile çatıştığı anda, özgürlüğünü ne pahasına olursa olsun korumak isteyen sanatçı yönünden trajik sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Tarih, sayısız örnekleriyle doludur bunun.

Sanatçının yaratma özgürlüğünü tanımayan bir başka görüş de, ekonomiyi, toplumsal yaşamın gelişimini etkileyen tek ve kesin etken olarak alan, sanatla birlikte bütün öteki üst-yapı kurumlarını ekonomlnin edilgen bir yansısı olarak gören dogmatik görüştür. Dolayısıyle, ekonomik altyapıyı ilerici doğrultuda değiştirecek bir politik mücadelede sanat da, bu mücadeleyi veren politlk gücün (partinin) emrinde bir propaganda aracından başka bir şey değildir bu görüşe göre. Sanatçı, bu mücadelenin ayrılmaz bir parçası değil, bir desteği, bir yardımcısıdır. Alt-yapı, üst-yapı ilişkileri ve sanatla ilgili soruda daha geniş olarak inceleyeceğimiz bu görüş, en azından, sanat yapıtını zararsız bir süs eşyası derekesine düşüren kapitalist görüş kadar yıkıcıdır sanatçı yaratış yönünden. Böylesi bir sanat anlayışından, gerçek sanat yapıtları değil, resim yerine doğanın beceriksiz kopyaları, şiir yerine tatsız tuzsuz meydan söylevleri çıkar olsa olsa; yaşamın bütün belirtilerine açık, mutluluk ve özgürlük yaratıcıları sanatçılar yerine, yalnızca kendi kişisel mutluluklarını düşünen memur sanatçılar yetişir ancak.

Oysa, Henri Arvon'un «ekonomi fetişizmi» diye adlandırdığı bu doğmatiklikten kurtulunduğu anda, «sanatçının

her şeyden önce bir yaratıcı olduğu; eylemiyle insanların yüreğinde ve kafasında, henüz tamamlanmamış bir dünyadan gerçek, yani gerçekleşebilir insanî zenginlikler çıkarmak umudunu ve arzusunu uyandırarak, insanı hayvanîlikten söküp çıkarmağa katkıda bulunduğu, dolayısıyle, yapıtıyla dünyanın bu yeniden yaratılışına önceden katıldığı su götürmez bir şekilde ortaya çıkacaktır.» (6)

Soru 54 : İnsanı sanatçı yaratışa iten nedir?

Her insanın içinde bir sanatçı yan gizlidir. Hiç kuşkusuz denilebilir ki, insanı hayvansal dünyadan ayıran en önemli özelliğidir bu. Şarkı söyler, türkü söyler insan. Dans eder, oyunlar oynar. Bir ağaç gövdesini oyup üzerine teller takarak yarattığı bir sazdan, bir kamışın üzerine delikler açarak meydana getirdiği bir kavaldan düzenli, uyumlu, hoşa giden sesler çıkarır. Günlük gereksinimlerini karşılamak için yaptığı topraktan tabağın, çanağın, testinin üzerini çiçeklerle, kuşlarla, nakışlarla bezer.

İçinde tohum halinde bulunan bu yönsemeyi bir yetenek olarak geliştirenler, bu yönsemenin, bu itinin ilk hızını ve sınırlarını aşan daha üstün düzeyde sanat yapıtları meydana getirir. Geliştiremeyenlerde ise aynı yönseme, daima doyurulmayı bekleyen bir gereksinim olarak bütün yaşamı boyunca sürer. Yapıt yaratmaz, ama yaratılan yapıtlarla giderir bu gereksinimi. Şiir okur, müzik dinler, kitap okur, sinemaya gider; sanat yapıtlarıyla zenginleştirmeğe çalışır kendini çevresini.

İnsanı bu yaratışa iten şey nedir? Bir rastlantı mı? Uyması ya da uymaması farketmeyecek bir durum mu? Bazı filozofların ileri sürdüğü gibi ereksiz bir oyun gereksinimi mi?

(6) H. Arvon, L'Esthétique Marxiste, s. 27

Yine başa döner ve insanı hayvandan ayıran özellik üzerinde, insanın ve hayvanın üretim ve yaratma faaliyeti üzerinde düşünürsek, soruya geçerli bir karşılık bulabiliriz sanırım:

«Pratik etkinliğiyle **nesnel bir dünya** yaratmak ve organik olmayan doğayı işlemekle insan, bilinçli bir tür varlığı olduğunu, yani, türünü kendi öz varlığı, ve kendini de bir tür varlığı gibi ele alan bir varlık olduğunu gösterir Gerçekten, hayvanlar da üretim yaparlar. Arılar, kunduzlar, karıncalar ve başka hayvanlar kendilerine yuvalar, barınaklar yaparlar. Ama hayvanlar yalnızca kendilerinin ya da yavrularının dolaysız gereksemeleri için üretim yapar; ..... oysa insan fiziksel gereksemelerden bağımsız olarak da üretir ve ancak bu gereksemelerden kurtulduğu zaman üretir. Hayvanlar yalnız kendilerini üretir, oysa insan bütün doğayı yeniden üretir; onların ürünleri doğrudan doğruya kendi fiziksel gövdelerine bağlıdır, insan ise serbestçe kendi ürününe bakabilir. Hayvanlar yalnız kendi türlerinin ölçüleri ve gereksemelerine göre üretir ve nesnenin kendi içinde yatan ölçüyü her yerde uygulayabilir. Dolayısıyle insan aynı zamanda güzelliğin kurallarına göre yaratır.» (1)

O halde hayvanlarda bulamayıp yalnızca insanda bulduğumuz bu özellikten hareketle, sanatın karşılık verdiği bu gereksinimin kökenini, insanın bilinçli ve düşünen bir varlık olmasına bağlayabiliriz. Felsefe terimiyle söylersek, doğadaki diğer nesneler gibi yalnızca dolaysız ve kendinde varlığı yanında bir de kendi-için bir varlığı olmasına bağlayabiliriz.

«insan bu kendi bilinçliliğini iki şekilde elde eder: önce, **kuramsal** olarak; çünkü insan yüreğinin bütün devinimlerinin, gizlerinin ve eğilimlerinin bilincine varmak için

(1) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 19

kendine eğilmek ve genel olarak kendini gözlemek, düşüncenin öz olarak ona verebildiği şeyi kendinde temsil etmek, nihayet dıştan aldığı verilerde olduğu kadar kendi özünden çıkardığı şeylerde de kendini tanımak zorundadır. Ikinci olarak insan, **pratik** eylemiyle, kendisi için kendini yaratır, çünkü kendine dolaysız olarak verilmiş olan şeyde, kendisine dıştan sunulan şeyde kendini bulmağa, kendini tanımağa itilmiştir.» (2)

Hegel, insanın buraya dış şeyleri değiştirerek, dış dünyayı o sert, yabancı özelliğinden soyarak ulaştığını söyler. Bu dış şeylerin değiştirilmesi gereksinimi, daha çocuğun ilk eğilimlerinde belli olur: suya taş atıp taşın suda meydana getirdiği halkaları seyrederken kendi eylemini görmek fırsatını veren bir eseri seyretmektedir çocuk. Bu gereksinim, kendini dış şeylerde ortaya koyma biçimine, yani sanat yapıtında bir biçime varıncaya kadar birçok biçimlerden geçer.

«O halde,» diye devam ediyor Hegel, «genel olarak sanat gereksinimi, insanı iç ve dış dünyanın bilincine varmağa ve onlardan, içinde bizzat kendini tanıdığı bir nesne yapmağa iten aklî (rasyonel) bir gereksinimdir.» (3)

Fischer, benzeri bir yolla, insanın sanat gereksinimini kendini aşma, **tüm** insan olma isteğine bağlar:

«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 olmuş olurdu. Insanın çoğalma, bütünlenme isteği de gösteriyor ki bireyden ötede bir şeydir insan... Bireyin bütünle böylece kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır sanat. Insanın sınırsız birleşme, yaşantıları ve düşünceleri paylaşma yeteneğini yansıtır.» (4)

(2) Hegel, Estetik, Giriş Bölümü.
(3) a. g. e
(4) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 6-7

Soru 55 : Sanatçı yaratış doğa'nın takliti midir?

Bugün, değil sanatçılar arasında, sanat ve edebiyata ister izleyici ister hevesli olarak ilgi duyanlar arasında bile bu soruya «evet» karşılığını verecek birini bulmak oldukça güçtür. Resimde bir görüntü ya da bir portrenin aslına tıpatıp benzerliğini; edebiyatta, diyelim bir yerel konuşmanın aynen taklitini; müzikte birtakım hayvan seslerinin, bir fırtınanın, dalgalı bir denizin sesinin müzikal seslerle aynen yaratılmasını yeğleyip, bunları gerçek bir sanat değerlendirmesine ölçüt olarak almak, ancak ya sanat eğitiminden, sanat beğenisinden yoksunluğa ya da sanattan her şeyden önce öğretici olmasını bekleyen bağnaz bir düşünceye verilebilir.

Ne var ki, sanat tarihinde, özellikle resim sanatında başarılı bir taklitin üstün sanat kabul edildiği, bu taklit sorununun birçok büyük sanatçıyı ve filozofu, karşı çıkmak biçiminde de olsa uğraştırdığı bilinen bir gerçektir. Hegel, **Estetik**'in Giriş bölümünde, «sanatın ereği konusunda en yaygın kanı, onun **doğayı taklit etmek**ten ibaret olduğu düşüncesidir...» diye başlayarak bu kanıyı çürütmeğe çalışır. M. Ö. V. yüzyılda yaşamış olan Zeuxis ile Parrhaisos arasındaki yarışmayı hatırlayalım: «... resimleriyle ün salmış olan Zeuxis, elinde üzüm tutan bir çocuğun resmini yapmış ve üzümler öylesine gerçek gibi duruyorlarmış ki, kuşlar gelip yemeğe kalkışmışlar. Bundan dolayı öğüldüğü zaman, Zeuxis üzülerek, 'çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan korkardı' demiş. Aynı çağda yaşayan Parrhaisos'un yaptığı perde resmiyle rakibi Zeuxis'i aldattığı ve perdeyi sahici sandırdığı bilinen hikâyelerdendir yine.» (1)

Goethe, **Sanat Yapıtlarının Gerçeği ve Gerçeğe Ben-**

(1) B. Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, s. 13

zerliği adlı incelemesinde aynı hikâye üzerine şunları yazar:

«Büyük ustanın resmindeki kirazları yemek için kuşların resmin üzerine konduğunu elbet hatırlıyorsunuzdur. - Bu da kirazların büyük bir başarıyla çizilmiş olduğunu tanıtlamıyor mu? - Hayır. Bence bu daha çok, o kiraz resmine bayılanların gerçek kuş olduklarını tanıtlıyor. - Ama bu, benim o resmi çok güzel bulmamı önleyebilir mi? - Size daha yeni bir hikâye anlatayım mı? Bilimsel bir açıklamadansa bir hikâye dinlemeyi çoğu zaman yeğlerim. - Doğayla uğraşan büyük bir bilginin evcilleştirdiği hayvanlar arasında bir de maymun varmış. Bir gün ortadan kaybolan bu maymunu bilgin uzun aramalardan sonra kendi kitapları arasında bulmuş. Bakmış hayvancık daha ciltlenmemiş bakır basması bir kitabın dağınık sayfaları arasında oturuyor. Maymunun bilim karşısındaki bu büyük merakına şaşıran bilgin biraz yaklaşıp da açgözlü hayvanın kitapta resmini gördüğü bütün böcekleri yediğini anlayınca şaşkınlığı daha da artmış, bayağı öfkelenmiş...» (²)

E. Fischer'in aynı hikâye üstüne söyledikleri de şöyle:

«Açgözlü maymun da tat ve besleyicilik bakımından gerçek böceklerin resimdeki böceklerden çok daha üstün olduğunu elbette anlamıştır - bir başka deyişle, doğa her zaman sanattan daha 'doğal'dır, sanat bu bakımdan hiç bir zaman doğayla boy ölçüşemez. Böyle olunca da, sanatın amacı ve gereğinin doğayı kopya etmek, anlam ve özününse yalnızca bir benzerlik sorunu olmadığı açıkça ortaça çıkar.» (³)

İnsanın dünyada bulunuşu, doğa karşısındaki davranışı hiç bir zaman taklit düşüncesiyle açıklanacak gibi edilgin olmamıştır. İç güdüleriyle, hiç değişmeyen alışkanlık-

(²) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 151-152

(³) a. g. e. s. 152

larıyla hareket eden bir hayvanın dünyada bulunuşuna benzemez insanın dünyada bulunuşu. Doğayı özümlemek, doğadan aldıklarıyla onu yeniden yaratmak, değiştirmek çabası daima önde gelmiştir insan için. Güzel sanatlar dışında yaratılan şeylerde bile doğanın tam bir takliti yoktur. Örneğin, en büyük bulgu olan «tekerlek» hangi nesnenin taklitidir doğada? Hareket ilkesinin önerdiği yepyeni bir yaratış değil midir?

Büyü ile karışmış ilkel sanatların bile - belki de sırf böyle olduğu için - doğanın salt bir takliti olduğu ileri sürülemez. Mağara resimlerinde, av ayinlerinde temsil edilmeğe çalışılan hayvanlar, insanların bir yandan korktukları, etlerini yemek için avladıkları düşmanlarıysa, öte yandan güçlerine, çevikliklerine hayran oldukları yaşama arkadaşlarıydı. Bu nedenle bu resimler dolayısıyle verilmeğe çalışılan şey de hayvanın dural, hiç bir şeye yaramayan bir temsili, bir takliti değil, ondan uzak durmayı ya da ondan güçlü olmayı, onu tanımayı amaç edinmiş bir telkindi.

Laurence Binyon, doğada varolmayan bir Ejderha'nın erken Çin sanatında önemli bir yer tutuşunu şöyle açıklıyor:

«Çinlilerin hareket düşüncesine karşı öyle büyük bir tutkuları vardı ki, doğa yapısı hiç bir yaratık doyuramazdı bu tutkuyu; bulutlar ya da akarsular kadar hızla hareket edebilen, kıvrılıp bükülebilen bir yaratık, yurdu sonsuz uzay olan bir sonsuz hareket yaratığı icadetmek gereğini duymuş olmalı Çinliler.» (1)

Hegel bir başka noktaya dokunuyor bu konuda:

«Çeşitli sanatları gözden geçirelim: resim ve yontu, doğal nesneleri ya da örneğin doğadan alınmış bir şeyi resmediyor gibi görünüyorsa da, tersine, ne Güzel Sanatların bir dalı olan **mimarî**'nin, ne de şiirin yaratılarının - bu

(1) Laurence Binyon, The Spirit of Man in Asian Art, s. 18

yaratılar titiz bir tanımlama olmadıkları sürece - hiç bir şekilde doğayı taklit ettiklerini söyleyemeyiz.» (5)

Evet, şiir neyi taklit eder doğada? Doğa düşüncesinin yalnızca dağlar, akarsular, ağaçlar, vb. değil insanı da, insanın davranışlarını da içerdiğini söylersek bir karşılık bulamayız buna. Verlaine'in «sonbahar kemanlarının uzun hıçkırıklarını» keman sesiyle taklit eden dizeleri; ya da Nâzım'ın makine seslerini taklit ettiği **Makinalaşmak** şiiri akla gelebilir.

Ama ne birincisinde güz rüzgârlarını, ne de ikincisinde makine seslerini vermeğe çalışma çabasının salt bir taklit amacını gütmediği açıktır. Ayrıca bu tür ses benzerliklerinden yararlanma örneklerinin şiirde pek çok olmadığı ve şiire pek fazla bir şey katmadığı da söylenebilir.

Resim sanatında çoktan aşılmış ve özellikle fotoğraf makinasının bulunuşuyla yanlışlığı perçinlenmiş olan bu taklit ilkesi, zayıf biçimde de olsa, seyrek de olsa hikâye, roman ve tiyatro yapıtlarında hâlâ sürmektedir.

Edebiyat beğenisi orta bir düzeyi aşmayan ve yukarda da söylediğimiz gibi sanattan her şeyden önce öğreticilik görevi yapmasını bekleyen bazı kişiler için bir hikâyede, bir tiyatro oyununda başarılı bir köylü dili ya da lehçe takliti; romanda anlatılan çevreye ve kişilere tıpatıp uygunluk o edebiyat yapıtının başarısının tek ölçütü olmaktadır. Yurdumuzda 1950'den beri sürdürülen köy ve köylü edebiyatı, büyük çoğunluğuyla, bu tür başarısız örneklerle doludur.

Edebiyatta bile taklit çabalarının sanat yapıtları yaratmak değil, olsa olsa, köylüleri de, işçileri de güldüren bir takım saçmalıklar ortaya çıkardığını son bir örnekle açıklayalım:

«1934'te, Sovyet Yazarları Birinci Kurultayında, bir do-

(5) Hegel, Estetik, Giriş Bölümü.

kuma fabrikası delegesi sert bir kadın, acı bir dille yazarları uyardı, yerdi. 'Çünkü, diyordu, 'maden sanayisi ya da madencilik üzerine romanlar var da neden hâlâ dokumacılık üzerine romanlar yok?' Birkaç yıl önce bu delegenin fabrikasına gitmek fırsatını buldum. İşçiler, Anna Karenina'yı okuyorlardı artık. Tiyatroda, kendi günlük yaşamlarını daha çok beceriksizce taklit eden, sanayiye ya da kolhoza dair eserler değil, gerçek oyunlar görmek istiyorlardı. Yani, sanatın, gerçeğin fotoğraflarla verilen bir kopyası olmadığını anlıyorlardı artık.» (6)

Soru 56 : Sanatlarda Yansıtma kuramı nedir?

Sanatın ne olduğu sorununu incelerken yansıtma kuramının sanat olgusunun ve sanat yapıtının açıklanmasında ilk ve en sık başvurulan kuram olduğunu görmüştük. Sokrat'tan günümüze kadar çeşitli sanat anlayışlarının temelinde, değişik yönsemeler halinde de olsa yansıtma kuramı yatar. Bunun böyle olması doğaldır, çünkü insanın çevresinde ilk gördüğü şey dış dünyadır, doğadır. Kimi zaman ona uymak, kimi zaman onu kendine uydurmak, değiştirmek, değiştirirken kendi kendini de değiştirmek, kişiliğini yaratmak şekilleri altında sürüp gitmekte olan doğa-insan mücadelesinde, dış-dünya- insan ilişkilerinde, ilk bakışta temel gerçeklik doğa'nın kendisi olarak görülür: dağlar, denizler, ırmaklar, ağaçlar, çiçekler, gün doğuşu, gün batışı, fırtınalar, vb... Ve insanın yeryüzünde yaşamını sürdürebilmesi için doğaya uymak, onu taklit etmek, onun büyük gizine ulaşmak insanın temel etkinliği olarak alınmıştır. Doğa'nın etkin, insanın ise edilgin olduğu yanlış görüşü, ilk idealistlerden mekanik maddecilere kadar

(6) İlya Ehrenburg'la bir Konuşma, Yön sayı 110, 1965

çeşitli düşüncedeki kişileri bir araya toplayan genel bir anlayıştır.

Hem yalnız sanatın açıklanmasında değil, insan düşüncesinin, hatta Platon'da olduğu gibi doğa'nın kendisinin açıklanmasında da aynı edilgin yansıtma kuramına başvurulur. İnsan düşüncesi dış dünyanın yansımasıdır. Doğa, dış dünya, idea'ların kopyasıdır, taklitidir. Hatta yalnızca doğal durumda varolan dış dünya değil, insanların yaptıkları şeyler de kendi idealarının bir kopyası ya da o idea'ya varma çabasıdır:

«**— İstersen gene değişik çeşitleri olan her hangi bir şeyi alalım, örneğin dünyada birçok sedir ve masalar var, değil mi?**

— Var.

— Ama bence sedir ve masaların hepsi iki ideanın içine girer: sedir ideası ve masa ideası.

— Evet.

— Bunlardan her birini yapan işçi bir ideaya uydurur yaptığını, ideasına göre kimi masalar yapar, kimi sedirler, kimi daha başka şeyler; biz de bunları kullanırız. Idea'nın kendine gelince, bunu yapan işçi yoktur değil mi? Nasıl yapılabilir?» (1)

Platon, daha ilerde ressamın, dülgerin, yaptığı sedirin kendisinin bir benzerini değil (o zaman bir başka sedir çıkardı ortaya) ancak bir durumda, bir yerden bakıldığında görüntüsünü vermeğe çalışan bir benzetmeci olduğunu söyler. Yalnız ressam değil, şair de:

«**Tragedya şairinin de yaptığı bu değil mi? Benzetme değil mi onun da yaptığı? O da kuraldan, yani doğrudan üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi.**» (2)

Sanat olgusunu böyle edilgin bir yansıtma olarak

(1) Platon, Devlet, 596 a, çev. S. Eyüboğlu - M. Ali Cimcoz
(2) a. g. e. 597c

alan Platoncu idealist görüşün ona verdiği değer ve önem de kendiliğinden çıkar ortaya:

«Sanat eserleri gerçekliği yansıtmaz, bizi hakikate doğru iletmez; tersine hakikatten uzaklaştırır bizi. Asıl gerçekliği değil de şu görünen yüzeysel gerçekliği yansıtan sanatçı hakikatten uzaklaşan bir adamdır. İnsanın amacı idealara yönelmek olmalıdır, oysa sanatçı bizi ters yola götürüyor. (...) Şairin veya yazarın, bize doğruları sunamamasının bir başka sebebi de, yazdığı şeyler hakkında yetkiyle konuşacak durumda olmamasıdır. Platon sanat sorununu incelerken edebiyatı daima felsefeye rakip gibi görmekte ve felsefeden çok aşağıda olduğunu ispat için çabalamaktadır. Özellikle Homeros'u Yunan'da bir bilgi kaynağı sayan, nasıl davranılacağını onun öğütlerinden, verdiği örneklerden öğrenmek gerektiğine inanan bir gelenek yerleşmişti âdeta. Eserleri eğitimde önemli rol oynardı. Platon bu inancı yıkmak azmindedir, ve edebiyatın bize gerçek bilgi sağlayamayacağı gibi ahlâk bakımından da zararlı olduğunu belirtmek ister.

«Savaş, devleti yönetme, insanları eğitme, yetiştirme gibi önemli konularda Homeros'un ve diğer şairlerin, sanıldığı gibi kimseye yol göstermiş olmadıklarını; hiç bir devletin, düzeninde yaptığı değişikliği onlara borçlu olmadığını; Solon gibi kanunlar getirmediklerini; savaşların onların öğütleriyle kazanılmadığını; adam yetiştirmediklerini koyar ortaya.» (3)

Sanat tarihi boyunca yansıtma kuramının ne gibi değişiklikler geçirdiğini, değişik zaman ve yerlerde değişik kimselerce nasıl farklı yorumlandığını görmeden önce, böyle mekanik bir yansıtma görüşünün karşısına çıkma gereğine inanıyoruz. Çünkü, sanat olgusunun yorumlanmasında yapılan tarihsel yanlışların hep yansıtma kuramının bu yanlış yorumuna dayandığını görüyoruz.

(3) B. Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, s. 16-17

Engels, **Doğanın Diyalektiği**'nde:

«İnsan düşüncesinin en esaslı, en doğrudan temelinin, yalnızca, olduğu haliyle doğa değil de doğanın insan tarafından **değiştirilmesi** olduğu su götürmez bir gerçektir» diyor (4).

İnsanın ilkel halinden, hatta hayvanlıktan kurtulup **insanlaşması** gibi tarihsel bir oluşumun gizi de buradadır işte. Böyle düşününce gerçeklik, ilkel maddecilerin inandığı gibi, yalnızca bakılacak, gözlenecek bir nesne olmaktan çıkar, insanın yeryüzündeki etkinliği, pratiği olur aynı zamanda.

Marx ve Engels'in ünlü «**Hayatı belirleyen bilinç değildir, bilinci belirleyen hayattır**» (Alman İdeolojisi) cümlesi hatırlanırsa, ve **hayat**tan kastedilen şeyin, insanların «**maddi üretimlerini ve ekonomik ilişkilerini geliştirme**», «**hem kendi öz gerçeklerini hem de düşünceleri ile birlikte düşüncelerinin ürünlerini de değişikliğe uğratma**» faaliyetleri olduğu bilinirse, yansıtmanın edilgin değil, etkin bir süreç olduğu açıkça ortaya çıkar. Duygularımız, düşüncelerimiz, bilincimiz dış dünyanın, dış gerçekliğin birer imgesidir, bizde yansımasıdır; bu nedenle dış gerçeklik bizim bilincimizden bağımsız olarak vardır. Ne var ki, bu «doğa'nın insan düşüncesinde yansıması, 'cansız', 'soyut', hareketten yoksun, çelişkisiz olarak anlaşılmamalı, başsız-sonsuz hareket süreci içinde çelişkilerin ve çözümlerinin ortaya çıkışı olarak düşünülmelidir.» (5)

Bu nedenle insanın, öznenin yansıtma hareketi, edilgin, bağımlı bir hareket değildir, bir etkinlik taşır içinde.

Çünkü «insanın bilinci yalnızca yansıtmaz nesnel dünyayı, onu yaratır da.» (6)

---

(4) F. Engels, Doğanın Diyalektiği, s. 233

(5) V. İ. Lenin, Collected Works, Vol. 38, p. 195

(6) Cahlers Phllosophlques, p. 174

Yansıtma kuramının ancak bu şekilde, insanın dış gerçeklik karşısında bir etkinliği olarak alınmasıyledir ki, sanat olgusunun, gerçekliğin yansıtılmasının kendine özgü bir biçimi olduğu görüşü kabul edilebilir.

Böylece sanatçıyı, çevresini, içinde yaşadığı dünyayı bir ayna gibi, olduğu haliyle yansıtan bir kişi olarak düşünme yanlışlığından kurtulunmuş olur. Aslında insanın dünyada bulunuşu hiç bir zaman bu şekilde, bir aynanın edilginliği şeklinde olmamıştır; sanatçının ise hiç!

Öte yandan, edilgin bir yansıtma düşüncesi, taklit düşüncesini getirir akla. Sanat doğa'nın bir takliti, bir kopyası ise özellikle müzik, şiir ve mimari neyin taklitidir? Hele hayvan sesleri, doğadaki sesler taklit edilerek yapılan müziğin en kötü müzik olarak değerlendirildiği de düşünülürse.

Etkin bir yansıtma kavramının içine girmeyecek bir sanat biçimi, bir sanat hareketi düşünülemez. Bu yansıtma hareketi, gerçekçi, romantik, doğalcı sanat anlayışlarında farklı görünümler alacaktır, ama temelde yansıtma olarak kalacaktır yine. Plehanov'un, «sanatçılarla, onları saran toplumsal çevre arasındaki çaresiz uyuşmazlık»a bağladığı «sanat sanat içindir» görüşü bile, kökleri dış gerçeklikte; çevreyle sanatçıyı çaresiz bir uyuşmazlığa götüren toplumsal koşulların dolaylı bir biçimde yansıtılışı olduğu için dolaylı bir yansıtma işlemi olarak düşünülebilir.

Ayrıca yansıtma kuramı şiirde, resimde, heykelde, mimarîde, müzikte ayrı görünümler kazanacak, ama temelde yine aynı kalacaktır. Estetik yansıtmanın kendine özgü niteliği, sanat türlerine göre değişir.

Soru 57 : Yansıtma kuramının çeşitli yorumlanışlarına örnekler verir misiniz?

Yansıtma kuramının Platon'da nasıl edilgin bir görüş

olarak ele alındığını, sanatçı yaratışın nasıl bir aynanın edilgin yansıtışına indirgendiğini gördük.

Ne var ki sanat, doğayı ya da dış gerçekliği yansıtır düşüncesi geçmişte hep aynı görüşle ele alınmamış, hep aynı şekilde yorumlanmamıştır. Platon'a hemen karşıt bir görüşün Aristoteles tarafından ortaya atıldığını görüyoruz önce.

Aristoteles, **Poetika** adlı yapıtında tarih yazarı ve şair karşılaştırırken birinin düz yazı ötekinin nazım yazdığı için birbirinden ayrılmadığını, ayrılığın daha çok anlattıkları şeyde olduğunu belirtir:

«... Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: tarihçi daha çok gerçekten olan şeyi ifade eder, şair ise olabilir olan şeyi ifade eder.

«... şiir, daha çok genel olanı, tarih ise tek olanı tasvir eder. Genel olan deyince de olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre, belli özellikteki bir kimsenin böyle veya şöyle hareket etmesini anlıyoruz.» (1)

Platon'la kesin bir ayrım görüyoruz burada. Şair, bir ayna gibi, gördüğü şeyi aynen yansıtacağına, bir kopyasını vereceğine, anlatmak istediği şeyin gereksiz ayrıntılarını, bizi öze götürmeyen bir sürü şeyi seçiyor, temizliyor, atıyor, bize geneli, özü verecek şekilde bir olay örgüsü kuruyor. Anlattığı, verdiği şeylerin kökü yine dış dünyada, dış gerçekliktedir, ama yaptığı iş bir kopya değil, bir yaratmadır. Verdiği şey, bütün o karmaşıklığı içinde dış gerçeklik değil, «tek-olanın altındaki genel-olandır, özdür.»

«Batı'da, sanatın yansıtma olduğu fikri, Rönesans'tan sonra tekrar canlanmış ve neo-klasikler Aristoteles'i izlerken onun görüşünü kendilerine göre birkaç şekilde yorumlamışlardır. Burada bunlardan en önemlileri olan iki kuram

(1) Poetika, 1451 b

üzerinde duracağız: 1) Sanat genel tabiatın yansıtılmasıdır, 2) Sanat idealleştirilmiş tabiatın yansıtılmasıdır.

«... Sanat genel tabiatın yansıtılmasıdır sözü ile dile getirilen bu görüşte 'tabiat' deyince yalnız ağaçları, dağları, kırları kastetmiyorlardı şüphesiz; özellikle insanın tabiatını, insanların davranışlarını, gelenekleri, uygarlığı düşünüyorlardı. Genel-tabiat, görünenin altında yatan gerçeklikti.

«Bu gerçekliği yansıtmak ancak öze inmekle yani insan tabiatında ortak temelleri, ortak özellikleri yansıtmakla mümkündür.» (2)

Sanatın idealleştirilmiş doğayı yansıttığı görüşünde olanlar ise bir yandan Aristoteles'e, bir yandan Platon'a dayanıyor, neo-platoncu Plotinos'ta destek arıyorlardı kendilerine. Sanat yapıtı, bu dünyadaki kaba, çirkin, hoşa gitmeyen şeyleri ayıklamalı, bize yalnızca güzel olanı, doğru olanı vermelidir. Yani bu dünyadakinden çok, aşkın (transcendantal) bir gerçeklik. «Her bakımdan mevcudun daha iyisi olan ve örnek sayılabilecek bir dünyanın gerçekliği.

«İdealleştirmek demek, bu düşüncelere göre gerçekliğe yaklaşmak demektir, çünkü dünyada görmediğimiz bu kişiler ve nesneler daha gerçek olan idealar dünyasını yansıtır. Nesnelerin özünü vermek, bu dünyadakilerin kusurlarını silmek ve onları olduğu gibi değil, olmaları gerektiği gibi yansıtmakla kabildir. Zaten duyu dünyasında varlıkların mükemmel olmalarına madde engel olur, istenilen formun gerçekleşmesini güçleştirir. Bunun için, maddenin sebep olduğu kusurları gidermek sanatçının işidir. Bundan ötürü ressam, yazar veya şair de gördüğü gibi değil, olması gerektiği gibi çizer tabiatı.» (3)

«Başlangıçta soyluların klasizmine, kural ve ölçülere,

(2) B. Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, s. 23

soylu biçime, içinde 'günlük' konuların ayıklandığı bir öze karşı bir küçük burjuva ayaklanışı olan» (Fischer) Romantizm, daha sonra kapitalizmin güçlenmesi, burjuva sınıfının egemenliği tamamen eline geçirmesiyle birlikte, sanat yapıtını «mal» derekesine indiren ekonomik koşullara, dünyanın bayağılaşmasına karşı, bireyin yitmiş özgürlüğünü gerçekleştirmek için kendi içine döndü, gerçek toplumsal yaşamdan yüz çevirip geçmişe, özlem halindeki bir toplum düzenine yöneldi.

Bu akıma bir tepki olarak ortaya çıkan Doğalcılık ve Gerçekçilik akımları, yeniden, sanatçının insanı ve toplumu yansıtması ilkesini getirdiler. Sanatçının ne olursa olsun, hiç bir konuda kendi düşüncesini açıklayamayacağını söyleyen (4) Flaubert şöyle yazıyordu:

«Tanrı hiç düşüncesini açıklamış mıdır? Önemli sanatın bilimsel olduğuna, kişisel olmadığına inanıyorum. Ne sevgi, ne nefret, ne acıma, ne de öfke istiyorum. Sanata doğruluğu getirmenin zamanı gelmedi mi? Böyle olsa, betimlemenin tarafsızlığı yasanın yüceliğine eşit olurdu.»

Tarafsız anlatımı, bilimselliği aşırı ölçülere kadar götüren, «insanı varolan koşulların öznesi olmaktan çok bir nesne»si olarak alan Zola ise şöyle söylüyordu başlangıçta:

«Daha yeni yeni inceleme düzeyine vardık, bileşime varmamıza daha çok zaman ister... Böyle bir işe girişmek yasacılara düşer; düşünüp durumu onlar düzeltsin. Benimle hiç bir ilgisi yok bu işin.» (5)

Böyle edilgin bir yansıtmayı sanatçı yaratışa temel olarak alan Doğalcılığın büyük sanat yapıtlarına ulaşması olanaksızdı. Bir adım daha atıp Gerçekçiliğe geçiş kaçınılmaz oluyordu.

Yansıtma kuramının, zamanımıza kadar gelişen Ger-

(3,4,5) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği. s. 80-81

çekçilik akımı içinde yorumlanış biçimlerini, Bielinski, Çernlşevski, Dobrolyubov ve Plehanov'un sanat ve estetik hakkındaki görüşlerini; sanatta alt yapı-üst yapı ilişkilerini inceleyen sorularımızda kısmen görmüştük. Gerçekçilik ve Toplumcu Gerçekçilik akımlarını incelerken bu konuya daha ayrıntılı olarak yeniden döneceğiz.

Soru 58 : Sanatlarda yaratı teknikleriyle toplumsal teknikler arasındaki ilişkiler nelerdir?

Toplumsal yaşamda geliştirilen tekniklerin, sanatta özel olarak yaratı tekniklerinden başkasını dikkate almayan yanlış estetik görüşe karşın, sanatla yakından ilişkisi vardır. Sanat tarihi incelendiğinde görülen, zamanla yeni sanat türlerinin ortaya çıkışı, eski sanat türlerinin tekniklerindeki değişiklikler, gelişmeler bize bu ilişkinin varlığını kanıtlayan somut olgulardır. Sanat alanında ebedî yaratı teknikleri yoktur, yaratı teknikleri de yaşamın genel evriminden etkilenirler.

Souriau, «bütün sanatlarda zaferin, maddeyi, aklın varlığını göstermeye zorlamakta olduğunu» söylüyor. Lefebvre, bu düşünceyi daha da açarak, yaratıcıların bazen bir maddeden ya da bir maddeye uygulanan teknikten yeni biçimler açınlamağa (keşfetmeğe) çalıştığını, örneğin yontucunun taştan, demirle uğraşanların madenlerden yeni biçimler yarattıklarını söylüyor. Bu biçimler, yaratıcısına, doğrudan doğruya maddenin kendisinden çıkıyor gibi görünmesine karşın toplumsal bir gereksinimin zorlamasının da payını unutmamak gerekir. Saraylar, katedraller yapımı mermerin, taşın işlenmesinde yeni teknikler bulmağa zorlar sanatçıyı.

Toplumsal yaşamda geliştirilen teknikler ya eski sanat türlerinde önemli değişimler, gelişimler ortaya çıkarır, ya

da yeni sanat türlerinin doğmasına neden olur.

Örneğin, XIX. yüzyılda fotoğraf makinesinin icat edilmesi, resim sanatında hem köklü değişiklikler ortaya çıkarmış; resmin yalnızca bir görüntü sanatı olmadığını, resimde benzetmenin, taklitin bir amaç olamayacağını, konunun resmi kurtaramayacağını kanıtlamış, hem de fotoğraf sanatı gibi yepyeni bir sanatın doğmasına neden olmuştur.

Garaudy şöyle anlatıyor bu gelişimi:

«Fotoğrafın gelişmesi, resmin anlamının ve rolünün kavranılışını daha da çabuklaştırıyordu. Courbet zamanında fotoğrafçılık, poz süresinin uzunluğu nedeniyle, anlık hareketleri yakalayabilen ressamın gerçekçiliğinin gerisindeydi; izlenimcilik (impressionnisme) zamanında, siyah-beyaz renklerle sınırlı fotoğraf sanatı karşısında ressam, varoluş nedenini koruyabiliyordu: renk, onun at koşturabildiği bir alandı.

«Ya sonra? Fotoğraf, altı yüzyıllık bir gelişimin yörüngesini uzatmaktan ve tamamlamaktan başka şey yapmış değildir. Görüntü (illusion) tekniği olanaklarını sonuna kadar geliştirmiş ve resmin faydacı işlevini hükümsüz kılmıştır.» (1)

Lefebvre, bunu daha belirgin bir örnekle açıklıyor:

«Sanatın genel evrimi, toplumsal tekniklerin etkisi altındadır. Örneğin, basım makinesinin icadı kitap basımına olanak sağlamış, kitap yani **okuma** (lecture) ise edebî estetik faaliyeti derinden etkilemiştir. Okuma, diğer etkenlerin yanı sıra yeni davranışlar ortaya koymuştur; geleneklerin **sözlü** biçimde kuşaktan kuşağa aktarılmasına son vermiştir; şarkı olarak söylenen şiire son vermiştir; bu davranış, bireyi topluluktan koparark topluluğun dağılmasına ve bireyin 'özel bilinci'nin gelişmesine yardım etmiştir.

(1) Roger Garaudy, Gerçekçilik Açısından Picasso, s. 50 - 51

Böylelikle, okuma bireysel bir olgu, yani 'öznel' bir iş olunca şarkı olarak okunan şiirin, nesnel lirizmin, destanın kaybolmasıyle birlikte öznel lirizm ortaya çıkmıştır. Ancak, okuma pratik ve toplumsal bir olgu olunca birey kendinden dışarı çıkmak gereksinimini duymuş ve okumada dünyanın, toplumun ve kendi öz yaşamının betimlemelerini bulmağa itilmiştir; bu ise **roman** türünün gelişimini etkilemiştir. Açıktır ki, şiirin ve romanın tarihi yalnızca edebî yöntemleri değil aynı zamanda toplumsal teknikleri de göz önüne almak zorundadır.» (2)

Sesli film yapımına olanak sağlayan teknik ilerleme sinema sanatını nasıl hızlı bir atılıma ittiyse, bugün televizyonun bulunuşu ve kısa süre içinde bir eğitim ve eğlence aracı durumuna gelişi de sinema ile TV arasında yeni ilişkilerin doğmasına neden olmuştur: «TV ile sinema arasındaki ideolojik bütünleşme, ekonomik rekabet, teknik gelişmeler ve küçük ekran ile büyük perde arasındaki farklar, **estetik** alanda da yansımış, birtakım **senografik kaydediş biçimi**'nin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

«TV'nin geliştirdiği teknikler, 'dolaysız sinema'nın hızla gelişmesine ve dolaylı sinemayı etkilemesine katkıda bulunmuştur. Öte yandan, TV ekranı küçük olduğundan ve TV görüntüsü berrak olmadığından, televizyon 'yakın çekim'lere büyük önem vermiş, genişliğine ve derinliğine görüntü düzenlemelerinden kaçınmış, bunların yerine birçok alıcı kullanmak yoluyla, olguları çeşitli açılardan kaydeden ve seyirciye ileten bir anlatım yolu benimsemiştir.

«TV'nin yukardaki eksikliklerinden yararlanmak isteyen sinema ise derinlemesine ve genişlemesine gelişen bazı senografik kaydediş biçimlerini (görkemli bir alan derinliği, bakışları yönü üzerine kurulu sahne düzenlemeleri, vb.) geliştirerek kullanmıştır.» (3)

(2) H. Lefebvre, Contribution à l'Esthétique, s. 99-100

(3) Yorgo Boz, TV ve Türk Sineması, Çağdaş Sinema, sayı 2

Soru 59 : Sanatın yararlılıkla ilişkileri nelerdir?

İki ilginç gözlem, sanatın yararlılıkla ilişkisi konusunda bize ışık tutacaktır. İçinde yaşadığımız kapitalist toplumda çoğunlukla ana-babalar şiirle, resimle uğraşan, ders çalışacağına roman okuyan, sinemaya giden çocuklarının geleceğine kuşkuyla bakar. Para getiren, iyi bir uğraş edinmesini istedikleri çocuklarının «yararsız» işlerle uğraşan bir aylak, bir şair, bir ressam, bir oyuncu olmasından korkarlar. Şaire, ressama, tiyatro oyuncusuna, giderek sanatçıya ve sanat uğraşına hangi gözle baktıklarının açık kanıtıdır bu. Yadsıyamadıkları sanat yapıtlarını, diyelim büyük bir romanı, büyük bir filmi ya da tiyatro oyununu değerlendiriş tarzları ise, onu, boş zamanlarını hoş geçirtecek bir zevk aracı olmaktan öte gitmez. Belli bir tarz müziği ancak eğlenmek için dinlerler. Şiire gelince, «gençlik günlerinde kalmış bir heves»tir. Çok küçük bir azınlığın dışında, toplumumuzun sanat karşısındaki davranışı budur.

Öte yandan, aynı toplumun ceza yasalarında, belli başlı iki nedenle (açık-saçıklık ve aşırı düşünce) sanat yapıtı yaratımını ve dağıtımını sınırlamaya, yasaklamaya, sanatçıyı hapislere sokmaya izin veren maddeler vardır. Bu da yerleşik toplum düzeninin ahlâksızlık ya da düşünce yoluyla bozulmasından, sarsılmasından korkan tutucu tavrın, tutucu düşüncenin belirtisidir. En az gelişmişinden en ileri kapitalist ülkelere kadar durum aşağı yukarı böyledir.

W. H. Auden, A. Voznesenski'nin şiirlerinin Ingilizce baskısına yazdığı önsözde, kendi ülkesinde şairin hiç önemsenmeyen, ne yazdığına, ne söylediğine, nasıl yaşadığına aldırış edilmeyen bir kişi olduğunu, kendisine nerdeyse ikinci sınıf bir yurttaş gözüyle bakıldığını yazıyordu.

Bunun tersine, Claude Roy, bir zamanlar Sovyetler Birliğinde şairin, bir şiiriyle sanki ülkedeki buğday üreti-

mini gerileteceğini, hapislere, sürgünlere gönderildiğini yazıyordu.

Bu iki örnek, başta verdiğimiz ana-baba örneğinin daha yüksek bir düzeyde ortaya çıkışından başka bir şey değildir; sanat yapıtına, sanatçı yaratışa hâlâ verilen büyük önemi gösterir: ya «zarar»ından korunmak, ya da «yarar»ından faydalanmak yönünden. Hem, çağımıza özgü bir davranış da değildir bu. Platon, niçin, başına bir taç oturtup Cumhuriyetinin sınırları dışına bırakmak istemişti şairi?

Sanatın kökeni ve işlevi sorunlarını incelerken, onun insan faaliyetinin ayrılmaz bir parçası olduğunu; toplumsal ve insanî bir gereksinimi karşıladığını; işlevinin, yani sağladığı yararın, ilkel toplum biçimlerinde özellikle açık-seçik olduğunu; «ikinci gelişme döneminde (ise) — iş bölümü, sınıf ayrımı ve her türlü sınıf çatışmasının ortaya çıktığı dönemde — sanatın bu çatışmaların niteliğini anlamanın, var olan gerçekliği tanıyarak değişik bir gerçekliğin de olabileceğini sezmenin, insanlığın ortak noktaları arasında köprü kurarak bireyi yalnızlıktan kurtarmanın başlıca yolu» haline geldiğini görmüştük.

Yukarda saydığımız ve istediğimiz kadar çoğaltabileceğimiz örneklerden de anlaşılacağı gibi, ilkel toplumlardan bugüne kadar sanat yapıtlarının toplumsal yaşamda, değişik tarz ve yoğunlukta da olsa, bir işlevi olduğu, bir gereksinimi karşıladığı yani bir şeye «yaradığı» konusunda bir düşünce birliği var. Tartışma konusu olan, bu yararlığın niteliği, değeri ve ona verilecek önemdir.

Sanat yapıtları ne türlü bir yarar sağlar insanlara? Sorunu daha iyi anlayabilmek için somut ve basit örneklerden hareket edelim:

Evdeki el tezgâhında dokuduğu yün çorabın üzerine işlenen renkli motiflerden modern dokuma fabrikalarının ürünlerine; beyaz badanalı duvarlara işlenen mor, mavi

kuş, çiçek resimlerinden, kapıları mermer arslanlarla, çatı kenarları oymalarla süslü konaklara, saraylara; bir Kızılderilinin ya da Afrika yerlisinin, üzerleri doğal boyalarla işlenmiş hayvan resimleri ya da geometrik biçimlerle bezeli toprak çanak çömleğinden, Çin ya da Çekoslavak porselenlerine; saz şairlerinin şiirlerinden günümüz şairlerine; halk edebiyatı masallarından modern romanlara, hikâyelere varıncaya kadar bütün sanat yapıtlarında doğrudan ve dolaylı olarak iki «yarar» öğesinin gizli olduğunu, bu iki öğenin toplumsal pratiğin iki gereksinimini karşıladığını görürüz: İlk olarak, soğuk kış günlerinde ayağını, bedenini ısıtmak, yağmurdan, kardan, soğuktan korunmak için bir dam altına girmek; yemeğini pişireceği, yiyeceği kablara sahip olmak; boş zamanlarını dinleyerek, okuyarak, seyrederek geçirmek gibi ilkel gereklilikler yanında, insanın, çorabında, kumaşındaki çiçekler, desenler; evinin duvarındaki, kapısındaki resimler, mermer heykeller; tabağında, çanağındaki resimler, çizgiler; dinlenen şiirler, türküler, okunan romanlar, seyredilen tiyatro oyunları sanat yaratısına duyulan kaçınılmaz doğal gereksinimi gösterir bize. İlkel gereksinimlerden daha üstün düzeyde bir yarar sağlamaktadır insana sanat.

Bu yarar, insanın kendi yaratıcı eylemini seyretmek; duygu ve düşüncelerini birisine anlatmak, başkasının duygu ve düşüncelerini dinlemek, böylece yalnız olmadığını, öteki insanlarla elele verebileceğini görmek; günlük yaşamın tekdüzeliğinden kurtulmak; alışılmışın, bir kez yapılmışın ötesine geçmek; yaşamının pratiğinden oluşacak olan daha mutlu, daha insanca bir geleceği kuracağına değgin inancını bilemek... vb. özlemlerin doyurulması, dolayısıyle insana daha zengin bir yaşam sağlamasıdır.

Ne var ki, bu özlemler, gelişen toplumsal yaşamın o çok karmaşık ilişkiler ağı içinde zamanla ilk ve açık anlamını yitirmiş ya da sınıflı toplumun gelişme süreci içinde

bilinçli bir tarzda körletilmiştir. İnsanlar sanatın yalnızca bir zevk ya da oyun gereksiniminin giderilmesine yaradığını düşünmeğe alışmış, alıştırılmıştır. Bunda elbette kapitalist ekonomik düzenin, sanatçı yaratış ürününü «mal»a dönüştürmesi büyük bir rol oynamıştır. Bu dönüşümü daha ayrıntılı olarak kapitalizm ve sanat sorusunda göreceğiz.

Son olarak, sanatçıların, insanın ve toplumun bu en içten özlemlerinin bilincinde olduğunu; sanat alıcılarında bir alışkanlık, nerdeyse bir içgüdü haline dönüşmüş olan insanın bu en etkin yanını uyandırmak için yazdıklarını, çizdiklerini, bestelediklerini söyleyelim.

«Tiyatromuz anlama heyecanını kışkırtmalı, gerçekleri değiştirmenin kıvancını duyurmalıdır insanlara. Seyircilerimiz yalnızca Prometheus'un nasıl kurtarıldığını duymakla kalmamalı, aynı zamanda onu kurtarmanın sevincine katılacak yolda eğitilmeli. Tiyatromuzda arayıcıların, bulucuların duydukları bütün sevinç ve mutluluğu, kurtarıcıların duyduğu yüce başarıyı duymaları öğretilmeli insanlara» diyordu Brecht.

«Tablolarım, duvar süsleri değil, kavga araçlarıdır,» diyordu Picasso.

Soru 60 : Sanat ve bilgi arasında ne gibi bir ilişki vardır?

Sanat ve bilginin ya da bilimin bir ve aynı şey olmadığını, yapı ve işlev yönlerinden birbirinden ayrıldığını açıkça belirtmek gereksinimi, onların çoğu zaman birbirine karıştırılmak, daha çok da sanatın bilgiye ve bilime bağımlı duruma sokulmak istenmesinden doğmuştur. «Metafizik sistemler, bütünüyle, sanatı bilgiye bağımlı kılmağa, hatta onları birbirine karıştırmağa yöneliktirler. Bunu da, sana-

tı, sistematik ve üstün bir bilgl olarak aldıkları felsefenin buyruğu altına koymak gibi dolaylı bir biçimde yaparlar.» (1)

Genel olarak üzerinde anlaşmaya varılan nokta: Doğa'dan, Insandan, Insan-doğa, insan-insan ilişkilerine değğin bir şeyler anlatmayan, yani hiç bir şey söylemeyen bir sanat ya da sanat yapıtı olamaz düşüncesidir.

«Eskl Aristotelesçi düşünce, 'sanat, doğayı taklit eder' tanımıyle sanatı, benzerlik ya da bilinçli taklit kavramı yoluyle bilgiye döndürür. Platon ve daha sonra da Hegel, sanata kesin bir işlev: Idea'ya ulaşma işlevi yükleyerek sanatı bilgi planına, felsefenin altında bir yere yerleştlrir. Aynı şekilde Diderot, sanatı kimi zaman karışık, bulanık bir bilgi olarak tanımlar. Kant'a göreyse sanat, tersine, bilimsel bilgiyi, 'kavramlarla elde edilen bilgiyi' aşar. Blze düşen, bilginin mutlak bir derecesini hissetmektir.

«Çağımızda, soyut sanat, özünde anlıkçı (intellectualiste) sanat, yine, estetik coşkuyu, nesnelerin çok anlıklaştırılmış bir algısıyla karıştırmak yönelimindedir...

«Bunun tersine, romantizm ile ondan türeyen akımlar, klaslk felsefeninkine tamamen zıt blr kuram yaymışlardır. Estetik faaliyet, özgün, **sui generis,** ve bilgiden tamamiyle ayrı olacaktır, bu kurama göre. Düşe, hayale bağlanacaktır. Daha doğrusu, ressam 'resimsel bir dünya', müzisyen 'müzikal bir dünya' vb. keşfedecek ve bu dünyalar bilgiden bütünüyle farklı, onun dışında kurulmuş olacaktır. Sanat yapıtı, özerk bir 'dünya'da (resimsel, müzikal vb. bir dünyada) hareket ettiğine göre, özüyle analize gelmeyecektir. Eleştiri, tarih, kuram ona ancak dıştan ulaşabilecek, onun 'yapılarını' yaklaşık olarak yani eksik olarak betlmlemeğe çalışacaktır.» (2)

Sanatta da diğer alanlarda olduğu gibi blr bilgl öğesi

---

(1) H. Lefebvre, Contribution à l'Esthétique, s. 110

(2) a.g.e., s. 110 - 111

olduğu genellikle kabul edildiğine göre, geriye bu bilgi öğesinin yapısını, diğer alanlardaki bilgiden nerelerde, nasıl ayrıldığını göstermek kalıyor. Ancak, bunu gösterirken, Tolstoy gibi, sanatı bilime kesin bir bağımlılık durumuna sokmak (3) ne derece yanlışsa, sanatın, bilimin verdiği kuru ve katı gerçekleri, hakikatleri algı dünyasından coşku dünyasına çevirdiğini söylemek de o derece yanlıştır. Sanat faaliyeti, bilimsel faaliyetin ortaya çıkardığı bilgilerle bağımlı olmadığı gibi sanatsal bilgiyle bilimsel bilgi arasındaki ilişki yalnızca algı-coşku ilişkisine de indirgenemez. Öncelikle bu iki bilgi türünün birbirinden ayrı ama birbirinden kopmamış olduğunu göstermek, aralarındaki diyalektik ilişkiyi ortaya çıkarmak gerekir. Sanat yapıtlarındaki bilgi açıklanabilir mi, bilgiye indirgenebilir mi?

Sanat yapıtları, bilimsel bilginin daha kesin, daha somut olarak söylediklerini başka bir biçimde yineliyorsa iki ayrı alanın gereğini neye bağlayabiliriz? Değilse, her sanat yapıtına giren **bilgi** öğesiyle **yanılsama** öğesinden hangisi yaratıcı öğedir?

Lefebvre, **Contribution à l'Esthétique** adlı incelemesinin o çok özgün ve değerli **Öz ve Biçim** bölümünde şöyle devam ediyor:

«Her sanat yapıtında bilgi, yani bilgi ve ideoloji öğeleri vardır. Ve bu yolladır ki yaşama, pratiğe, çağının düşüncelerine ve betimlemelerine bağlanır sanat yapıtı. Ama sanat, ne karışık, bulanık bir bilgiye, ne de uygulamalı bir bilgi ya da ideolojiye indirgenemez. Değişik dönemlerde ideolojiyle, içine yanılsamalar karışmış bilgilerle karıştırılamaz. Din, hukuk ya da felsefe gibi üst yapılar, belli özellikleriyle ondan ayrılırlar. Oyun, fantezi, kimi zaman gerçekten ayrılmak, kimi zamansa daha derinden onun içine girmek için yapıntılar (fictions) yaratmağa yarayan imge-

(3) bkz. Tolstoy, What Is Art?, s.277

lem karışır (Cervantes, Rabelais, Swift) sanata. Bu anlamda, sanatın temeli bilgi ve ideoloji kadar derindedir, çünkü yaşamın tüm özünü, belli bir anda, bütün zenginliğiyle yakalamağa çalışır...

«Estetik faaliyet ve bilginin kökleri, üretici güçlerde ve toplumsal **praksis**te, belli bir andaki yaşamın derinliklerindedir. Bunlar ne birbirinden ayrılabilirler ne de birbiriyle karıştırılabilirler... Duygululuk, içten gelen coşku ve pratik üzerine kurulmuş olan sanat, gelişiminin belli bir anında insanın tümel varlığına az ya da çok derin şekilde ulaşır, onu 'dile getirir'. **Bilgi, tanımlama yoluyla, gelişmiş, işlenmiş, açık ve kavramsal düşüncenin ötesine geçemez. Oysa sanat ve estetik faaliyet, doğal ve toplumsal varlığın henüz karanlık derinliklerine inebilir.**» ([4])

Bilgi ve düşünce, çeşitli insanî faaliyetlerin o güne kadar ulaştığı veriler, ürünler üstünde çalışır. Sanat faaliyeti ve onun ürünleri de girer bunun içine. Sanatsa, tüm insanî faaliyeti, biricik bir nesnede yakalamayı, gün ışığına çıkarmayı ve dile getirmeyi amaçlar. Bu bakımdan sanat, hem daha az hem daha çok zenginlik taşır içinde; sanatta, yaşama, toplumsal gelişime ve onun olanaklarına göre bir gerileme varsa, aynı zamanda bilginin henüz ulaşamadığı şeyi dile getirdiği için bir ilerleme, olanakların keşfi de vardır. «Sanat, yalnızca ulaşılmış, bitmiş şeyi dile getirmez. Aynı zamanda tipler, modeller, örnekler de önerir.»

Öyleyse sanat, içinde fikirler, betimlemeler, bilgiler taşıdığı için bir yandan bilgiye bağlanmakta; yaratmak ya da «estetik biçimde» duymak, yansıtmaktan ve düşünmekten ayrı bir şey olduğu için bilgiden ayrılmaktadır. Bilgi ve düşünce kavramlara bağlı olduğu halde sanat ve sanatçılar kavramları aşarlar, üzerlerinde durmaksızın geçerler.

«Bu demektir ki, sanat yapıtı, zekânın ya da aklın bir

([4]) H. Lefebvre, a.g.e., s. 112 - 113

başka işlevini: 'duyarlığı' (sensibilité) dolaysız bir şekilde karşılar. Zekâ ve akıl, analiz yoluyla iş görür ve usa vurmalar, tümden gelimler, kavramlar gibi aracılarla hareket eder. Sanatçı ise duygulardan ve coşkulardan ya da imgelerden yararlanır. Sanat yapıtı önce 'varoluş'tur, yani doğrudan coşkusal güçtür.» (5)

Öte yandan, sanat yapıtı, bilginin karşısına, tanınması, incelenmesi, kurallarının araştırılması ve saptanması gereken bir bilgi dalı çıkardığı için, «yalnızca sanat ile bilgiyi değil, aynı zamanda sanat ile sanat bilgisini de birbirinden dikkatle ayırmak gerekir: **Genel estetik,** sanat tarihi, sanat bilimi gibi...» (6)

Soru 61 : Sanat ile hakikat arasında nasıl bir ilişki vardır?

Bugün felsefede, estetikte, mantıkta «doğruluk, gerçeğe uygunluk, sahi'lik» durumlarını anlatmak için kullandığımız **hakikat** (truth, vérité) sözcüğünün anlamı üzerinde durmalıyız önce. Bizde çoğu zaman **gerçek, gerçeklik** sözcükleriyle karıştırıldığı için bir örnekle görelim bunu: pencereden dışarı baktığımızda bahçede gördüğümüz ağaç bizim için bir **gerçeklik**'tir (reality); çünkü, olası ya da ideal değil de nesnel olarak, **gerçekten** (réellement) vardır, oradadır. Ağacı böylece gördükten sonra artık onun orada **bulunuşu** bizim için bir **hakikat**tir. Tıpkı dünyanın dönüşü, rüzgâr estiği zaman ağaçların sallanışı gibi bir hakikat. «Bahçede bir limon ağacı var» dediğimiz zaman bu cümlemizin doğruluğunu ağacın gerçekliğiyle kanıtlayabiliriz. Tıpkı dünyanın dönüşünü bilimin, rüzgâr estiği

(5) a.g.e., s. 115
(6) a.g.e., s. 124

zaman ağaçların sallanışını bizim ve bizden önceki insanların yaşantılarının kanıtladığı gibi. Böylece hakikat, doğruluğu, gerçekliğe uygunluğu kanıtlanabilir bir nitelik ya da durum olmuş oluyor. Bütün bunlara karşın, günlük dilde hakikat ile gerçeklik sözcüklerinin kullanılışında bazı karışmaların olduğunu da gözden uzak tutmamalıyız.

Gerek Yansıtma kuramını, gerekse sanatçı yaratışın doğa'nın takliti olup olmadığını incelerken sanatın, gerçekliğin (reality) aynen takliti, bir kopyası olmadığını görmüştük. Buna dayanarak, sanatın, hakikati yansıtmak, bildirmek demek olmadığını da söyleyebilir miyiz? Gerçekliği tıpatıp yansıtmak sanat olmadığına göre o gerçeklik üzerine kurulu birtakım hakikatleri aynen bildirmek sanat olabilir mi?

Bir sanatçının, herhangi bir insanın yaşam öyküsünü ya da bir tarih olayını konu edindiğini düşünelim. Sanatçı, o insanın yaşam öyküsünü ya da o tarih olayını, **hiç bir ayrıntısını atlamadan,** hiç bir **seçme yapmadan,** en küçük kişisel ve tarihsel hakikatlere bağlı kalarak anlatmışsa, yapıtı bir sanat yapıtı değil, olsa olsa gerçek bir yaşam öyküsü (biyografi) ya da tarih olur.

Estetik kuramların birçoğunun, sanatçının, dile getirdiği gerçekliğin ayrıntıları içinde bir seçme yapması gereğini, gerçekliği olduğu gibi değil fakat bir başka düzeyde: sanat düzeyinde yeniden kurması gereğini sanat yapıtı için bir ön koşul olarak ileri sürdüğünü görmüştük. Bu durumda, sanatçının bize birtakım gerçeklikleri, hakikatleri bir düzene sokarak, hatta kimi zaman değiştirerek sunduğu sanat yapıtı, gerçeklik-dışı, doğa-olmayan bir şey olmuş oluyor. Lefebvre, bunu, «dolaysız» (immediat) öğenin genelleştirme, yüceltme, tipleştirme gibi yeni bir işlenişle estetik faaliyet tarafından «dolaylı hale getirilmesi» (médiatisation) olarak tanımlıyor (1).

(1) H. Lefebvre, Contribution..., s. 131 - 132

Bu durumda sanatın hakikatle ilişkisi bulunmadığını, sanatın, gerçeklikten, hakikatlerden çıkmadığını ileri sürebilir miyiz? Kuşkusuz, hayır. Çünkü sanatın, doğası gereği gerçeklikteki hakikatleri seçerek, düzenleyerek, değiştirerek sunması, alıcısını daha üstün, daha yüce bir hakikate götürme, sanat yapıtının varlığı olmaksızın görülemeyecek, derindeki, karanlıktaki hakikatleri aydınlığa çıkarma amacına yönelik bir faaliyet olmaktadır. Sanatın ülkesi, ölmüş bitmiş hakikatlerden daha çok gelecekteki hakikatlerin ülkesidir. Ancak bu, sanatçının doğal ya da toplumsal dış gerçeklikle ilişkisini tamamen keseceği, geleceğin kurulmasında varolan önemli hakikatlere gözünü kapayacağı anlamına gelmez. Sanatın, sanatçının, yeni bir dünya kurarken bile hareket ettiği yer yine bu dış gerçekliktir, hakikat dünyasıdır. Kafka'nın **Dava**'da, **Şato**'da, **Ceza Sömürgesi**'nde yarattığı o düşsel dünyada bile ayaklarımız yerdedir. Yaşamamızı karanlıklaştıran, bizi, ellerimizle kurduğumuz halde yöneticisini, yargıcını aradığımız, suçumuzu öğrenmeğe çalıştığımız bir dünyada yaşamağa zorlayan güçlerin ağırlığını hissederiz. Kafka, kendisi bilmese bile, bu yabancılaşmış dünyada, kurtulmağa çağırmaktadır bizi.

C. Caudwell, **Yanılsama ve Gerçeklik**'te, şiirin doğuşunu anlatırken şöyle der:

«Şiir, yapısı ve doğası gereği, yarattığı gerçekliğin ötesinde bir gerçekliği gözler önüne serer ve ikinci derecede olmasına rağmen yine de daha yüksek ve daha karışık bir gerçekliği doğurur. biçim olarak gösterir. Çünkü şiir, kendi somutluğu içinde tahlil (²), kendi olgusal özü içinde — gerçekleşmesine yardım eden ve kendi varlık koşulları olan olgusal özü içinde — hasadı değil, fakat kabllenin hasatla ilişkisi demek olan coşkusal, toplumsal ve kolektif karmaşayı anlatır, dile getirir. İnsanın hasatla illşkisinln

(²) İlkel toplumlarda yapılan hasat şenliklerini söz konusu ediyor yazar.

içgüdüsel ve kör olmayıp ekonomik oluşu vakıası ile bir varlık kazanmış olan yepyeni bir hakikat dünyasını — ondaki coşkuyu, dost sıcaklığını, onun tadını, onu uzun bekleyişi ve onun mutlu sonunu — dile getirir. Bu yüzden, şiirdeki **hakikat,** şiirin soyut cümleleri — içerdiği olgular — değil fakat toplumdaki dinamik rolü — içerdiği kolektif coşkudur.» (3)

Sanatın, sanat yapıtının özünde olsun, anlatımında olsun hakikatten hem bu kadar bağımsız, hem de bu kadar ona bağlı olmasını, onun içinden, onun belirlediği zorunluluklardan çıktığını anlamak yoluyladır ki şiirin, müziğin hakikatle ilişkilerini kurabiliriz. Yoksa, gerek dili, gerekse anlatımı ve imgeleriyle, alışılmış ve bilinen hakikatlerin o kadar uzağında dünyalar kurabilen şiirin; dış gerçeklikle ve hakikatlerle görünür ilişkisi o kadar az olan müziğin yapısını anlamak olanaksız olurdu.

Bir sanat yapıtı, bilimden, felsefeden başka türden bir hakikat sunar bize. Bir şiirin gösterdiği hakikat, söylediklerinde: dizeleri yapan sözcüklerin anlamındaki sıradan hakikatlerde değildir. Bir resme bakarken duyacağımız hakikilik duygusu, resmi yapılan kişiye, nesneye ya da doğa görünümüne hakikaten benzeyip benzememesinden gelmez. Dostoyevski'nin romanlarından öğrendiğimiz insanın doğasına, insan ruhunun karmaşık yapısına ilişkin hakikatler, psikolojinin öğreteceği hakikatlerden ayrı türdendir. Öyleyse sanattaki, hakikatı diğer bilim dallarındaki hakikatten ya da sıradan anlamıyle hakikatten ayırabilmek için **artistik hakikat** terimini kullanmak daha yerinde olur.

Artistik hakikat, Shakespeare'in, Goethe'nin, Neruda'nın, Aragon'un, Nâzım'ın şiirlerinde; Leonardo'nun, Breughel'in, Matisse'in, Picasso'nun resimlerinde; Bach'ın, Vival-

(3) C. Caudwell, Yanılsama ....., s. 30

di'nin, Prokofiev'in müziğinde; Dostoyevskinin, Gorki'nin, Kafka'nın, Faulkner'in romanlarında bulduğumuz, bizi derinden sarsan, bizi olguların ve nesnelerin ancak sanatla ulaşılabilir derinliklerine götüren, bize yeni ve daha güzel bir dünyanın muştusunu sunan coşkusal hakikattir.

Soru 62 : Sanat ile Büyü ve Din arasındaki ilişkiler nelerdir?

Bu soruda büyü ve din kavramlarının daha çok sanatın kökeniyle ilgili olarak ele alındığını; insanın doğayı henüz tanıma evresinde, bilemediği, gizlerini çözemediği şeyler ve güçler karşısında, mitolojiyle karışık, şiirdeki yanılsamaya benzer biçimde görülen bir **din**le (animizm, mana, vb), doğa güçlerini daha önce bildiği tekniklere benzetlemek yoluyla kendi isteğine uydurabileceği sanısını ifade eden **büyü**nün ilkel insanın bir silâhı olan sanatla ilişkilerinin inceleneceğini öncelikle söyleyelim.

Sınıflı toplumun ortaya çıkışı sırasında yavaş yavaş mitolojiden kopan, canlılığını yitiren ve kabilenin bütün üyelerinin ortak ürünü olmaktan çıkıp bir dogma olan «gerçek din»in sanatla doğrudan ilişkisi kalmamıştı artık. Fakat bu dönemden sonra kurumlaşmış olan dinin (Budizm, Müslümanlık, Hıristiyanlık, vb.) ya da yaygın felsefî düşüncelerin (Taoizm, Konfüçyüs, vb.) sanat faaliyetlerini belirli bir yönde etkilemeleri de doğaldı. Ne var ki, bu dıştan gelen bir etkiydi, bir zor ilişkisiydi. Ayrıca gerek bu etkilenmeler, gerekse bunların çeşitli dönem ve ülke sanatlarında yaptığı değişiklikler, konumuz olan genel estetik sınırları içinde incelenemeyecek kadar farklı ve dağınık özelliktedir.

Ikinci olarak, bugün, içinde yaşadığımız uygar toplumda, hatta Iyon ve Yunan uygarlıklarına kadar geçen zaman

içinde toplumsal yaşamda etki gücünü ve etki işlevini yitirmiş olan bir «büyü» kavramının sanatla ilişkisini incelemenin de, estetik düşünce yönünde bize bir şey kazandırmayacağını ekleyelim.

Oysa ilkel toplumların dünyasında büyü, günlük yaşamın içinde etkin bir güçtü:

insan, «doğal yasaların nesnel gerekliliğini anlayamadığı sürece, çevresindeki dünyayı kendi isteğine kalmış bir hareketle değiştirebileceğini sandı. **Büyünün temeli de budur.** Büyüyü, gerçek tekniğin eksiklerini tamamlayan aldatıcı bir teknik olarak tanımlayabiliriz; ya da daha doğrusu, gerçek tekniğin özel görünüşüdür bu. Büyücülük ilkel insanların, gerçekleşmesini istedikleri doğal süreci benzetleyerek istemlerini çevrelerine uygulamaları hareketidir. Yağmur yağmasını istiyorlarsa, bulutların birikmesini, gök gürlemesini, yağmurun boşanmasını benzetleyen bir dans yaparlar.» (1)

Bugün bile, aşağı yukarı bütün uygar toplumlarda, büyünün az çok benzeri amaçlarla kullanıldığı görülür. Yağmur duaları hâlâ vardır. Düşmanının kötü duruma düşmesi için evinin kapı eşiği altına, ocağına, samsak, iğneli bebek, vb. büyülü nesneler konur gizlice. «Olması istenen gerçeklik — sevilmeyen kişinin yok edilmesi — benzetleme yoluyla yerine getirilir.» (2)

G. Thomson'dan bir başka örnek verelim:

«Maorilerin bir patates dansı vardır. Körpe ürünlerin doğu rüzgârlarından zarar görmesi söz konusudur, bunun için genç kızlar tarlalara gidip dans ederler, gövdeleriyle rüzgârın esişini, yağmurun yağışını, bitkilerin büyüyüp yeşermesini temsil ederler; bir yandan da türkü söyleyerek bitkilerin de kendilerine uymasını dilerler.» (3)

---

(1) , (2) George Thomson, Marksizm ve Şiir, s. 10

(3) a.g.e. s. 13

Bütün bu dansların, duaların, ritimli, konuşma dilinden daha ilkel, daha yoğun bir dille yaratılmış şiirler ve buna eşlik eden bir müzikle birlikte olduğunu görüyoruz. Şiirin bu ritimli, ilkel, yoğun kullanılışı büyü gücünü sağlıyordu ona. Bugün de şiirin her şeyden önce bir dil sorunu olduğunu, konuşma ya da yazı dilinden ayrı bir şiir dili olduğunu söylüyorsak, şiirden, aşağı yukarı aynı büyü gücünü: şairin, birkaç dize içinde, bir imgeyle bizi sınırlarımızın ötesine götürmesini beklediğimizdendir. «Şiir, büyüden çıkmış gelişmiştir» der G. Thomson. «Neden şairler olmayacak şeyleri özlerler? Çünkü şiirin büyüden aldığı, başlıca görevi budur da ondan.»

Yalnız şiir, müzik ya da dansın değil, mağara duvarlarına yapılan hayvan resimleri, dinsel törenlerde kullanılan maskeler, kalkanların üzerine çizilen av sahneleri resim sanatının da başlangıçta büyü ve dinle birlikte bulunduğunu gösteriyor bize. Bu resimlerin çizilmiş olması, seyredilmiş olması, hazırlanan avlarda insana büyülü bir güç kazandırıyordu. Herbert Read, Bushman resimlerini anlatırken şöyle yazıyor:

«Bushman resimleri çıplak kayaların yüzeylerinde, mağara ve mağaraya benzer yerlerde bulunur, bunlar belki de yontulmuş kemikten bir kalem veya spatül ile, doğal boyalar ve hayvan yağlarından ince bir işçilikle elde edilmiş yağlı boyalarla yapılırlardı. Bu resimlerin çok defa üstünden geçildiğini ve bulundukları yerin Bushmanlar için kutsal olduğunu gösteren belirtiler vardır.» (1)

Ava çıkmadan önce kutsal yerlerde yapılan törenlerde her avcının, daha önce usta bir elin yaptığı (ilkel kabilenin bütün üyelerinin aynı sanat gücünü gösteremeyeceği birçok araştırıcının kabul ettiği bir görüştür) hayvan resimlerinin üzerinden bir kez de kendisinin gitmesinin ona da aynı gücü sağlayacağı sanısı kestirilebilir buradan.

(1) H. Read, Sanatın Anlamı, s. 54

E. Fischer, kabile içinde olgunlaşma törenlerinin yapıldığı, Fransa'daki Trois Frères mağarasını anlatırken şunları yazıyor:

«Ya törenin başında, ya tören sırasında ya da törenden sonra bir ceylan öldürülerek boynuzlarından biri koparılır; bu boynuza daha sonra avlanacak hayvanların kanı doldurulacaktır. Yaban sığırı boynuzu da ceylan boynuzunun gördüğü işi görür. Mağara resimleri avlanan ceylanın kanıyla yapılmıştır.

«Kan ve benzerlik yüzünden, resimlerle yansıttıkları canlı örnek arasında bir özdeşlik sağlanmış oluyordu; ayrıca av hayvanının neresinden vurulacağını belirten bir mızrak resmi de yapıldı mı, hayvanın kurtulamayacağına ve avın başarılı olacağına gerçekten inanılıyordu.» (5)

Başlangıçta büyü ve din ile şiir, müzik, dans ve resim gibi ilk sanat biçimleri arasında gördüğümüz bu yakın ilişkiler, özellikle, söylenen şiirlerin, yapılan müziğin ve dansın, çizilen resimlerin, sanat olsun diye değil, toplumsal yaşam koşullarını kolaylaştıracak bir büyü amacıyla meydana getirilmiş olması olgusu, sanatın kökeninin «soyut ve gizemsel varsayımlarda» değil somut yaşamın kendisinde olduğunu apaçık gösterir bize.

Soru 63 : Sanatın Yabancılaşma ile ilişkileri nelerdir?

Yabancılaşma kavramı gündelik dilde «İnsanlara yabancılaşmak», «Topluma yabancılaşmak», «Memleketine yabancılaşmak» deyimlerinde kullanıldığı gibi bir çeşit «garipseme», «sırt çevirme» (1) gibi yanlış anlamlarından kurtarılıp felsefedeki gerçek anlamına kavuşturulur kavuş-

(5) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 171

(1) Alman İdeolojisi, s. 61-62, S. Hilâv'ın notu. Sosyal Yayınlar, 1968.

turulmaz, sanat faaliyetleriyle ne derece yakından ilgili olduğu, nerdeyse günümüzde sanatın tek amacı durumuna geldiği hemen görülecektir.

Yabancılaşma, insanın doğayla ilişkisinde, gereksinimlerinin giderilmesi için ortaya koyduğu maddi ve tinsel ürünlerin giderek bağımsızlık kazanarak insandan kopup ona düşman, yabancı, onu ezici bir şey haline gelmesidir. Buna en güzel örnek, iki insan, iki topluluk arasındaki mal değiş-tokuşunu kolaylaştırmak, basitleştirmek için icadedilmiş olan paranın giderek insanı ezen, insana egemen bir güç haline gelmesidir. Kim için ürettiğini bilmeyen üreticinin, kime satacağını bilmeyen tüccarın ürettiği sattığı malla ilişkisi de bir yabancılaşma ilişkisidir. Sanayileşmiş toplumda işbölümünün gelişmesiyle işçinin yarattığı malın ona yabancılaşması aynı türden bir ilişkidir. Tinsel değerlere gelince, toplumsal yaşamın işleyişinin anlaşılması, düzenlenmesi için yaratılan düşünce sistemleri, yasalar gittikçe insana egemen, ondan kopuk, bağımsız, kimi zaman kutsal varlıklar olur çıkar. Tanrı, bilinç, ruh gibi insanın bu dünya üzerindeki toplumsal yaşamından, doğayla, diğer insanlarla ilişkisinden ortaya çıkmış olan kavramlar olduğu halde idealist filozoflar tarafından soyut, bilinemez birer varlık olarak sunulurlar. Idealist filozoflar, insanın yarattığı, «onun bir özelliği» olan bilinci, «bütün varlığın ve insanın yaratıcı kaynağı haline getirirler.» (2)

Böylece yabancılaşma, insanın, «evren ölçüsünde ve eksiksiz olarak gelişmiş, tümel insan, gerçek insan olmaya» (Feuerbach) doğru gidişine engel olan, maddi ve tinsel bakımdan her gün biraz daha «zenginleştiği» halde onu dayanılmaz bir «yoksulluğa» düşüren bir süreç olmaktadır.

Bu yabancılaşmanın aşılması olanakları kendisiyle bir-

(2) Yabancılaşma kavramı için bkz. S. Hilâv, Felsefe El Kitabı, Gerçek Yayınları, 1970.

likte yavaş yavaş belirir: bir yandan onun dayanılmaz bir duruma gelişiyle, öte yandan onun bilincine varmakla, onu tanımakla, bütün açıklığıyle ortaya koymakla, bu süreci insanın iradesine bağımlı kılma çabalarıyle, onu aşmanın maddi ve tinsel güçleri de ortaya çıkmış olur.

Sanatın yabancılaşma ile ilişkisi de burada belirir. Sanat, insanın maddi ve tinsel yönden gittikçe yoksullaşması demek olan bu yabancılaşmayı en açık, en belirgin biçimde ortaya koyarak, insanlara bu yabancılaşmayı aşma bilincini ve gücünü verir, tümel insana doğru gidişlerinde ellerinden tutar onların.

«Büyük kapitalist gelişimin ta başından beri şiir sanatı, mal-mülk karşısında benlik'in isteklerinden yana olma yolunu tutmuştur. Yabancılaşmanın her türlüsüne rağmen, benliğimize kavuşmak ihtiyacımızı dile getirir. Şiirin özlediği yolu, yüzyılın izlediği yol çizmiştir: İnsan ne kadar çok bölüntüye uğrarsa, şiir, benliği — şimdiki zaman biçiminde yaşanmış olan — hayatın tümüne yeniden bağlama isteğini daha çok dile getirir. Şilr, varolanı kopya etmek ya da anlatmak kaygısından gittikçe uzaklaşarak, daha gerçek ve daha sahici bir dünya yaratmağa ve onu yüceltmeğe yönelir.

«Şlir , tanıma ve keşfetme aracı halini alır. Estetik, hayatı yüceltmeğe ve insanı aşmağa yarar bir yöntem, bir törebilim (etika) haline gelir. Valéry, 'Şiir, bizi anlamağa davet etmekten çok, değişmeğe zorlar' diyecektir.» (3)

Romantizm, sanatçının, kapitalist düzenin sanat yapıtını «mal»a, her türlü insanî ilişkiyi maddi bir ilişki haline döndürüşüne başkaldırısıdır; tümüyle gerçekçi sanat akımları, bu dünyanın gerçek yüzüyle anlaşılması, bilincine varılması ve onu değiştirme amacına yöneliktir. Müziğiyle, resmiyle, şiiri ve edebiyatıyle çağımızın sanatı, dünyayı

(3) R. Garaudy, Gerçekçilik Açısından Saint-John Perse, s. 15, Çev. M. Doğan, Uğrak Yayınları, 1967.

yorumlamak değil onu değiştirmek, yeniden kurmak görevini yüklenmiştir.

Kafka, başta **Dâva, Şato** olmak üzere tüm yapıtlarıyle bu yabancılaşmayı, insanın bu küçültülüşünü, zavallı bir hamam böceği haline getirilişini anlatır:

«'Gregor Samsa, bir sabah korkulu bir düşten uyanınca yatağının içinde kendini korkunç bir hamam böceği olarak buldu.' **Değişim,** böyle başlar. 'Kafasını yalnız işine vermiş' bir insandı o. O zamana kadar, yabancılaşmış dünyaya sımsıkı bağlı, **mülkiyet** dünyasının bir hayvanı olan bu insanın, kendi **varlığının** farkına vardığı bir tek an olmuştu şimdiye dek: bu da, kendini, kendine **yabancı hissettiği,** vücudunun bir böceğinkine benzer hale geldiği andı.» (1)

Fischer, «çağdaş bilimin buluşlarıyle toplumsal anlaşmadaki geriliğin çelişmesinin de yabancılaşma duygusunu ayrıca beslediğini» söyler.

Çağımız sanatçıları, insanlığın, üretimin çok yüksek bir düzeyinde kendini yoksulluğa mahkûm eden ekonomik yasaların dizginlerini ele alacak güçte olduğunu gösterdiği gibi, insanı doğanın efendisi yapacak düzeye erişmiş bir bilimin kendisini ezmesine, yok etmesine izin vermeyeceğini, geleceğin dünyasının, elektronik beyinlerin değil insanın dünyası olacağını da göstermek zorundadır.

Elektronik beyinlere, atom, hidrojen bombalarına, bunların ortaya çıkardığı teknokratlara ve bürokratlara karşı insanın savunulması görevini paylaşan sanat, bir bakıma ilk çağlardaki bilinmeyen, korkulu güçlere karşı insanı koruma, ona destek olma gibi bir «büyü» görevini bugün daha üst düzeyde yeniden yerine getiriyor. Onu aydınlatarak, bilinçlendirerek, ona her şeyin kendi mutluluğu için olduğunu bir an olsun unutturmayarak.

(1) R. Garaudy, Gerçekçilik Açısından Kafka, s. 77-78, Çev. M. Doğan, Hür Yayınevi, 1965.

Soru 64 : Alt yapı - Üst yapı ilişkisi ve sanat?

Sanat olgusunun diyalektik maddeci yöntemle açıklanmasında yapılan temel yanlışlardan biri, belki de en önemlisi, alt yapı-üst yapı ilişkilerinin mekanik maddeci yorumuna dayanır. Yorumun yanlışlığı, kabalığı apaçık ortadayken, marksçılığın kurucuları tarafından daha 1890'larda yadsınamaz biçimde ortaya konmuşken, o günlerden bugüne kimi zaman yöntemin iyi tanınmayışından gelen dogmatik bir anlayışla, kimi zaman da yönteme karşın bir ekonomi-fetişizmi ile (H. Arvon) yeniden ve yeniden ısıtılarak öne sürülür.

Daha çok ideolojik mücadelenin politik alanda yoğunlaştığı, toplumsal devinimin hızlandığı dönemlerde hemen her toplumda yeniden ortaya çıkan bu mekanik maddeci görüşü kısaca özetleyelim:

Toplumların gelişmesi, başlangıçtan beri ekonomik gelişmeye (alt yapıya) dayalı olmuştur, toplumsal ilerleme ve değişimi etkileyen tek etken, alt yapıdır. Üst yapıyı meydana getiren ideolojiler (politika, din, sanat, felsefe, hukuk vb.) tamamen bu alt yapıya uygun olarak değişir. Alt yapıda ortaya çıkan bir değişiklik hemen üst yapıda da yansır, kendini gösterir. Bu nedenle alt yapıda meydana gelen köklü bir değişiklikten sonra üst yapıda da (bizim konumuz olan sanat alanında da) köklü değişimler beklemek gerekir. Dolayısıyla üst yapıda görülen her değişiklik, ekonomik temele inilerek açıklanabilir.

Bu kaba ve kolaya kaçan görüşün sanat ve edebiyat alanında yansıyışını ve ortaya çıkardığı sonuçları görmeden önce, Marksçılığın kurucularının asıl düşüncelerinin neler olduğunu, bu yanlışa nasıl karşı çıktıklarını görelim.

Marx, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Bir Katkı**'da şöyle yazmaktadır:

«Maddi hayattaki üretim tarzı toplumsal, politik ve usal

(intellectual) hayat süreçlerini **genel olarak** belirler... İktisadi temelin değişmesiyle büyük üst yapının bütünü de oldukça hızlı bir dönüşümden geçer. Bu dönüşümlerden söz ederken, doğa bilimlerinin kesinliğiyle belirlenebilen iktisadi üretim koşullarının maddi dönüşümüyle, insanın bu çatışmayı farkettiği ve savaşa giriştiği hukukî, politik, dinî, estetik ya da felsefî - kısacası ideolojik - şekiller arasında bir ayrım yapılmalıdır.» (1)

Friedrich Engels ise Conrad Schmidt'e gönderdiği mektupta:

«Bütün bu efendilerin eksiği diyalektik. Orada bir neden, burada bir sonuç görmekten başka becerdikleri yok. Bunun kof bir soyutlama olduğunu, böyle fizikötesi kutup karşıtların gerçek dünyada ancak buhran zamanlarında varolduğunu, aslında bütün o yüce sürecin karşılıklı etki ve tepkiler şeklinde sürüp gittiğini anlayamazlar - bunların arasındaki iktisadî akış, en sağlamı, en eskisi, en kesinidir - burada her şeyin görece (izafî) olduğunu, saltık hiç bir şey olmadığını görmeğe başlamadılar bir türlü. Onlara sorarsanız Hegel hiç yaşamamıştır bu dünyada.» (2) diye yazmaktadır.

Yine Engels, Heinz Starkenburg'a yazdığı mektupta ise:

«Politik, hukukî, felsefî, dinî, edebî, sanatsal vb. gelişme, iktisadî gelişmeye dayanır. Ama bütün bu alanlar birbirlerine ve aynı zamanda iktisadî temele tepkide bulunurlar. Yalnız iktisadî durumun her şeye **yol açtığını** ve yalnız onun **etkin** olduğunu, başka her şeyin edilgin olduğunu söylemek doğru değildir. Aslında, sonunda her zaman kendini ortaya süren iktisadî gereklilik temeli üzerinde karşılıklı etki ve tepkiler vardır» (3) demektedir.

---

(1) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 5-6

(2) a.g.e. s. 12

(3) a.g.e. s. 14

Bu karşılıklı etki ve tepkileri kabul etmemenin ya da önemsememenin ilk pratik sonucu, sanatı yalnızca bir bilgi biçimi saymak ve onun görece özerkliğini yadsımak olacaktır. Bu böyle olunca, toplumsal yaşamın maddî gelişimiyle sanatsal üretim arasında bir paralellik, bir oran olduğunu ileri sürmek çok kolaylaşacaktır. Bir toplum ne derece ilerlemişse, zenginse, sanatı ve edebiyatı da o derece ileri ve zengin olacaktır; ya da bunun karşıtı olarak, tarihsel bakımdan düşüş ve yıkılış dönemine gelmiş bir toplumsal sınıfın ve düzenin sanatı ve edebiyatı da bir düşüş ve yıkılış (dekadans) sanatı ve edebiyatı olacaktır.

«Mekanikte, vb. eskileri çok aştığımıza göre, niçin biz de bir epik şiir yaratmayalım? Ve işte **Ilyada** yerine bizim de Henriade'ımız var!» diyen (4) onsekizinci yüzyıl Fransızlarının gülünç savlarından bu yana, özellikle son elli yılda dünya sanat ve edebiyat ortamı, sanat eleştirisinde buna benzer çeşitli incilerle karşılaştı. Doğrudan doğruya emekçi sınıfından gelmeyen sanatçıların (bu arada Gorki'nin bile) yapıtlarının proleter sanat sayılamayacağı; burjuva sınıfının hâlâ egemen olduğu kapitalist toplumlarda toplumcu gerçekçi bir edebiyat yapılamayacağı; çürümekte olan bir ekonomik ve toplumsal düzenin ancak bir çürüme sanatı ve edebiyatı meydana getireceği; resimde İzlenimciliğin, Fovizmin, Kübizmin, sonuç olarak Cézanne'ın, Van Gogh'un, giderek Picasso'nun bu çürümenin ürünü okullar ve sanatçılar olduğu; bir eşek kuyruğuna bağlanan bir fırçanın da aynı değerde resimler meydana getirebileceği, gerçekçi resmin ancak figurative'e dönüşte olduğu... gibi saymakla bitmeyecek bir sürü yanlış ve gülünç sav.

Bu mekanik düşünüşün düştüğü bir başka önemli yanlış da, öz ve biçim'e değgin sorumuzda daha ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi, sanat ürünlerinin oluşumunda öz'e

(4) M. Lifschitz, Marx'ın Sanat Felsefesi, s. 128

verilen mutlak önceliktir. Bir sanat yapıtının değerli olabilmesi, bir sanatçının devrimci sayılabilmesi için yapıtına koyduğu özün devrimci olması yetecektir, bu düşüncedeki kimselere göre.

Sorun, dönüp dolaşıp hep aynı noktaya geliyor: alt yapı-üst yapı, biçim-öz, yaşam-bilinç arasındaki yaratıcı ilişkinin iyi bilinmemesi, mekanik bir neden-sonuç ilişkisi içinde değerlendirilmesi. Engels'in de dediği gibi, «bütün bu efendilerin eksiği, diyalektik.»

«Maddi üretimin gelişmesiyle sanat arasındaki oransız ilişkiden» söz ederken şöyle söylüyordu Marx:

«Bildiğimiz gibi sanatın en yüksek gelişmesinin belirli dönemleriyle ne genel toplum gelişmesinin, ne de toplum örgütünün maddi temeliyle iskelet yapısının doğrudan doğruya bir bağlantısı yoktur. Örnek olarak Yunanlılar'ı modernlerle, hatta Shakespeare'le karşılaştıralım... Yunan imgelemini ve Yunan sanatını biçimlendiren dünya görüşü ve toplumsal ilişkiler, otomatik makinaların, demiryollarının, lokomotiflerin, telgrafların çağında varolabilir mi? Roberts Şirketi yanında Vulkan'ın, paratöner yanında Jüpiter'in, Credit Mobilier yanında Hermes'in ne işi olabilir?» (5)

Sanatın, toplumsal bir görev olarak, «dünyanın değişebileceğini göstermesi, değişmesine yardım etmesi» gerektiğini, bu nedenle «sanat doğru sözlüyse, çürüyen bir toplumda, çürümeyi de yansıtmak zorunda» olduğunu söyleyen çağdaş marksçı eleştirmen Ernst Fischer daha ilerde şöyle yazmaktadır:

«Sanat alanında, geçen yüzyılın ortalarından beri bulunan anlatım yollarının tümü, çoğu zaman, yozlaşmış oldukları ileri sürülerek bir yana itilirler. Çağdaş burjuva dünyasının çöken, bu yüzden de yapısı gereği yozlaşan bir dünya olduğu doğrudur. Ne var ki, hiç de öyle bağdaşık

(5) Marx-Engels, a.g.e., s. 22

(mütecanis) bir dünya değildir bu - tersine, yalnız burjuva ve işçi sınıfları arasında değil, her toplumsal katın kendi içinde sayısız çelişmeler vardır. Yeni ile eskinin savaşı ise aydınlar arasında belli bir sertlikle sürüp gitmektedir. Yeni olan, elbette ki özü gereği işçi sınıfından yanadır, denemez. Durum çok daha karmaşıktır. Bir yanda, birçok işçi, burjuva yozlaşmasına kapılmış; öbür yanda ise, toplumcu dünyanın varlığı kapitalist dünyayı sürekli olarak etkilemiştir. Bu etkinin kendisi de çelişmelerle doludur çünkü bir yandan toplumculuk-düşmanlığını kışkırtırken öbür yandan da düşünürlerin bu konuyu araştırmalarına yol açar. Sanatçıların kapitalist dünyaya başkaldırmaları, doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak toplumculuğa tepki göstermeleri, oldukça karmaşık bir gerçeği bulup çıkarmaları, bütün bunların hepsi eskinin çürümesiyle yeninin mayalanmasının birbirinden ayırt edilemeyeceği yeni biçimler ve anlatım yolları yaratır. Çoğu zaman işe yaramayan bir şeyle gelecekte işe yarayacak olanı ayırmak bizim için çok zordur. Ama kapitalist dünyanın edebiyat ve sanatındaki bütün modern ögelerini çürüktür diye atmak, Lasalle'ın ileri sürdüğü ve Marx'ın çürüttüğü, 'işçi sınıfının toptan gerici bir yığınla karşı karşıya olduğu' düşüncesine benzer. Politikada bile böyle yoğun bir birlik yoktur - hele, değil bizim çağın sanatında, hiç bir çağın sanatında böyle bir birlik söz konusu değildir.» (6)

Soru 65 : «Sanat emekten doğduysa nasıl oldu da bağımsız bir varlığa sahip oldu?» (1)

Sanatın ve estetik değerin tarihin ve toplumsal bilincin dışında özerk bir faaliyet olarak ya da insanın maddi

(6) E. Fischer, a.g.e., s. 232

varlığı ve içgüdüsü gibi varolan bir öğe olarak değil de «insanla, insanın dışında, ondan bağımsız olan doğa'nın varlıkları arasındaki sürekli karşılıklı eylemden» doğduğunu görmüştük daha önce.

Gerçekte, sanat, maddi ve tinsel şeyler üretimi demek olan insan çalışmasından ayrılamaz, ondan bağımsız ya da ona zıt bir varlığı olamaz. Burada açıklamağa çalıştığımız şey, daha başka: çalışmanın daha gelişmiş olduğu, emeğin üreticiliğinin daha da arttığı bir düzeyde, insanın yalnızca hemen giderilmesi gereken gereksinimleri için üretim yapmadığı bir düzeyde sanat çalışmasının kazandığı belli bir özerkliktir. İşbölümünün alabildiğine geliştiği dönemlerde sanatla emek (çalışma) arasındaki bu bağ gittikçe görülmez olacak, sanatçı yaratış baştan beri insandan bağımsız, bir tanrı vergisi olarak görülecektir. Bizim sözünü ettiğimiz, o tür bir bağımsızlık değildir.

İnsan, çalışma süresi içinde, gereksinimlerini karşılamak için nesneler üretir. İnsanın yarattığı ve insan için varolan bu nesnelerin bütünü, bir «ikinci doğa», bir teknik dünyası ve en geniş anlamda bir kültür dünyası meydana getirir. İnsanî tasarılara göre yeniden kurulmuş insanî bir doğadır bu.

Böylece insanla bu insanı ürünlerden, insanî kuruluşlardan meydana gelmiş olan doğa arasında yeni bağıntılar doğmuştur.

İnsan doğayı değiştirir, yeniden kurarken, kendi kendini de değiştirmiş, yeniden yaratmış olur. Yani yeni nesneler yaratımı, yeni bir öznenin yaratılmış olması ile karşılıklı bir bağıntı içindedir. İnsanın gereksinimleri arttıkça, bu gereksinimlerin doyurulması, giderilmesi için yeni yeni nesneler üretildikçe hayvanî dünyadan ayrılınmış, gerçek insanî zenginliğe yaklaşılmış olur. İnsan, artık ilk, dolaysız gereksinimi için, açlığını doyurmak, tehlikelere karşı varlığını korumak için üretim yapmıyordur; çevresi, bek-

lemeye gelmeyen, hemen doyurulması gereken gereksinimlerle çevrili olmadığı için, gereksinimlere karşı belli bir mesafe alması olanağına kavuşmuştur; kendi emeğinin ürettiği şeye uzaktan bakabilme olanağına kavuşmuştur artık.

«İnsan emeğinin artistik boyutunun fethi de tıpkı bilimsel boyutu için olduğu gibi, gereksinimle onu gideren nesne arasındaki dolaysız yolu değiştiren bir mesafe almayı gerektirir. İşte ancak o zaman, insanın nesnede yalnızca beslenmek, giyinmek, çalışmak ya da kendini savunmak bakımından işine yarayanı değil, insanın yaratıcı eylemini de görmesini sağlayan bir seyir mümkün olur. Estetik tutum, insan, yarattığı, meydana getirdiği nesnede yalnızca bir gereksinimi giderme aracı keşfetmekten kıvanç duyduğu zaman değil, bu nesnede insanın yaratıcı eyleminin tanıklığını, belirtisini bulduğu zaman başlar.»

Böylece insan, yarattığı nesnelerde, bir dolaysız ekonomik yarar, bir de kendi yaratıcılığını seyretmesi gibi «insanî» bir yarar bulmaktadır. Sanatçı yaratışın emekten, çalışmadan belli bir özerklik kazandığı nokta da burasıdır.

«Tunç devri insanının, su içmesine yarayan kilden kabının üstüne çizdiği hareli süs, dekoratif bir motiftir ve bu motif o nesnenin yaradığı işe oranla belli bir özerklik kazanır.» (2)

Yeni bir gereksinimi çıkmış olmaktadır ortaya, giderilmesi için yaratılacak nesnelerin insanı (özneyi) daha da zenginleştireceği: ona artık yalnızca ilkel gereksinimlerini karşılayacak şeyleri gözlemeğe değil, yarattığı nesnelerde daha başka şeyleri, kendi gücünü, onurunu, umutlarını, sıkıntılarını da görmeğe yarayan bir göz kazandıracağı bir gereksinim. Başlangıçtaki hayvanî göz, insanî bir kimlik kazanmıştır. Marx'ın dediği gibi, «Musikiden anlayan bir

(1,2) R. Garaudy, XX. Yüzyılda Marksizm, s. 211-215

kulak, şeklin güzelliğini anlayan bir göz gibi insan duyarlığının öznel zenginlikleri, kısacası, kısmen geliştirilip kısmen yaratılmış insanî güçler olan ve insanca zevk alabilen duyular, insanın nesnel olarak açılan zenginliğinden doğabilir sadece.» (1)

Sanatla emek arasındaki bu ilişki, sanatın, yaratıcı olmayan emek karşısında daha incelmiş, daha insanîleşmiş birtakım gereksinimleri karşılıyor olmasından gelen görece özerkliği, daha sonraki yüzyıllarda ilişkilerin daha da karmaşıklaşmasıyle, sanatçı yaratış ile emek arasında kesin bir ayrılık olarak alınmağa başlanmıştır. Kant'ın, «güzel'i amaçsız bir amaçlılık» olarak tanımlaması bunun en belirgin örneğidir.

Bir edebiyat profesörümüz, bir radyo konuşmasında, aşağı yukarı şöyle söylüyordu: «sanatın, ilkel sanatın, başlangıçta bir yarar özelliği taşıdığı doğruydu. O çağlar için doğaldı bu belki. Ama zamanla sanat, yararlılıkla bütün ilişkilerini kaybetti, bugünkü yetkin düzeye ulaştı. Bugün sanatın bir yarar sağlamasını istemek, o ilkel sanata dönüş olur.»

Idealist düşüncenin, günümüzde daha da çarpılmış biçimde süren bir uzantısından başka bir şey değildir bu. Sanatı, insanın yaratıcı eyleminin doğal bir uzantısı, ayrılmaz bir parçası, ama belli bir özerklik kazanmış bir ucu olarak göremeyen bu kafaların, hukuku da, din'i de insanî faaliyetten apayrı birer olgu olarak görmemeleri için bir neden yoktur artık.

Soru 66 : Tarihsel karakterine rağmen sanatı ebedî bir değer yapan şey nedir?

Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirilmesine Katkı'da:

(1) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 21

«... güçlük, Yunan sanatı ve epiğinin toplumsal gelişmenin belirli şekilleriyle ilgili olduğu fikrini kavramakta değildir. Asıl güçlük, bu eski sanat şekillerinin niçin hâlâ bir estetik tad alma kaynağı olabildiklerini ve bazı bakımlardan erişilmez standart ve örnek olarak kaldıklarını anlamaktadır» (1) derken bu soruyu ortaya atmış oluyordu. Sanat yapıtları tarihin belli bir döneminde, belli bir yerdeki yaşama, mücadele koşullarını, o dönem ve o yere özgü istekleri, umutları, acıları, sevinçleri dile getirdiğine göre, o dönem geçtikten çok sonra bile o sanat yapıtlarının hâlâ canlı ve «güzel» olarak kalmalarını nasıl açıklayabiliriz?

Lefebvre'in dediği gibi «marksçı sanat kuramında kendini gösteren açık bir çelişki midir bu: bir yandan genel olarak üst yapıların, özellikle sanatın, son çözümde ekonomik ve toplumsal koşullarla açıklandığını ve onların ortadan kalkmasıyle kaybolduğunu ileri sürüp, öte yandan, gerçekten önemli ve 'güzel' sanat yapıtlarının, içinde yaratıldıkları koşullardan sonra da yaşadıklarını söylemek?» (2)

Henri Arvon'un, sorunun tümüne yaklaşışı ise daha ilginç ve yapıcı:

«Marksçı estetik, diyalektikten, geçici ile ebedî, tarihsel değerle mutlak değer, görece hakikatle tümel hakikat arasındaki güç hatta olanaksız birliği kurmasını isterken onu yüce ve kesin bir denemeye sokmaktadır. Bunun içindir ki, 'sanat bilimi' marksçı öğreti içinde ayrıcalıklı bir yer işgal etmeğe çağrılıyora benzemektedir.» (3)

Idealist düşünce için bu soruyu cevaplandırmak çok kolaydır: sanat yapıtları, ebedî hakikatlere bağlı oldukları için zamanlarından sonra da yaşamaları çok doğaldır. Böy-

(1) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 24
(2) Lefebvre, Contribution... s. 64
(3) H. Arvon, Esthétique Marxiste, s. 6

lece idealist düşünce, her zaman olduğu gibi, sorunun kendisini ortadan kaldırarak çözer sorunu (4).

Ama çözülecek sorun, sanat yapıtlarını tarihsel koşullarından çok uzak ve başka zamanlarda hâlâ var eden şeyin ne olduğunu bulmaktır. Özlerinin zenginliği mi? Biçimlerinin ulaşılmaz yetkinliği mi?

Marx'ın bulduğu karşılık şu:

«İnsanlığın, en güzel gelişmeyi sağladığı toplumsal çocukluğu, geri gelmeyecek bir çağın sürekli çekiciliğini neden ortaya koymasın? Geri kalmış çocuklar vardır, erken gelişmiş çocuklar vardır. Eski ulusların çoğu bu ikinci kümeye girer. Yunanlılar normal çocuklardı. Sanatlarının bizim için çekici olması, bu sanatı yaratan toplum düzeninin ilkelliğiyle çatışmıyor. Tersine bu çekicilik o ilkelliğin bir sonucu oluyor; sanatın o gelişmemiş toplumsal koşullar altında ortaya çıktığını, ancak o koşullar altında ortaya çıkabileceğini, bu koşulların ise hiç bir zaman geri gelmeyeceğini gösteriyor.» (5)

Bugün Shakespeare'i, Moliére'i, Bach'ı, Mozart'ı, hâlâ capcanlı yaşayan sayısız şairi, ressamı nasıl değerlendireceğiz o zaman?

Marx'ın Yunan sanatı konusunda verdiği kanıtların, bugün sorunu çözmeğe yetmeyeceği birçok marksçı eleştirmen ve estetikçi tarafından kabul edilmektedir. Örneğin Fischer, «Bugün eski Yunanlıların, öbür uluslarla karşılaştırıldığında 'normal çocuklar' sayılabileceğini kuşkuyla karşılayabiliriz. Gerçekten Marx da, Engels de değişik zamanlarda Yunanlıların işten hoşlanmayışlarına, kadınları aşağı görmelerine, yalnız yosmalara ve oğlanlara cinsel sevgi göstermelerine dikkatimizi çekerek Yunan dünyasının pürüzlü yanlarını belirtmişlerdir. O günden bu yana Yunan

(4) Lefebvre, a.g.e. s. 67

(5) Sanatın Gerekliliği'nde, s. 10

güzelliğinin, dinginliğinin, uyumunun su götürür pek çok yanı olduğunu öğrendik. Winckelmann'ın, Goethe'nin, Hegel'in eski uygarlıklarla ilgili pek az düşüncesini paylaşıyoruz bugün. Arkeoloji, etnoloji ve kültür alanlarındaki yeni buluşlar Yunan sanatını 'çocukluğumuzun' bir parçası saymamıza engel oluyor. Tersine, Yunan sanatında oldukça geç olgun bir dönemi görüyor, bu sanatın doruğuna eriştiği Perikles çağında ise yozlaşma ve bozulma belirtileri sezinliyoruz. Ünlü Phidias'dan sonra gelen yontucuların bir zamanlar klasik diye övülen nice yapıtları, sayısız yiğitler, koşucular, disk atıcılar, araba sürücüleri, bugün Mısır, Mikene yapıtları ile karşılaştırdığımızda boş, anlamsız geliyor bize,» demektedir (6).

Fischer, asıl, «Marx'ın gelişmemiş toplumsal bir dönemin zamanla koşullanmış sanatını **insanlığın bir anı** olarak görmesi bu sanatın, tarihsel anın ötesinde bir etkisi, sürekli bir çekiciliği olabileceğini koşullandırmada tanıması»nın önemli olduğunu eklemektedir. Bizim için önemli olan, aynı yazıda Marx'ın «Bildiğimiz gibi sanatın en yüksek gelişmesinin belirli dönemleriyle ne genel toplum gelişmesinin, ne de toplum örgütünün maddi temeliyle iskelet yapısının doğrudan doğruya bir bağlantısı yoktur» derken sorunu birtakım düşünce kalıpları içinde değil, maddi gelişmeyle sanatsal üretim arasındaki oransızlığa dikkatimizi çekerek, sanat yapıtlarının kalıcı değerleri ve estetik bir yaşamları olduğu temelinde çözmeğe çağırmasıdır.

Sanat yapıtlarındaki bu kalıcı değerin ve estetik yaşamın kaynağı nerededir?

Marcel Bréazu, **Estetik Değer** adlı yazısında bu konuda **şunları söylemektedir:**

«Marx ve Engels, daha önce, sömürü üzerine kurulmuş olan çeşitli düzenlerde, bu sömürünün yarattığı koşulların

(6) a.g.e. s. 10-11

bu farklı düzenlerin toplumsal bilincinde yansıyacağını, bu düzenlerin, çeşitliliklerine ve değişikliklerine rağmen birtakım ortak yansıma biçimleri çerçevesinde hareket edeceğini göstermişti. Özgürlük özlemi; yoksulluğu ortadan kaldırma isteği; omuz omuza dövüşenler arasındaki dayanışma; baskıya, alçaklığa, haksızlığa karşı duyulan kin; özsaygıya, gönül yüceliğine, yürekliliğe duyulan sevgi; aşağılık, alçak ve bayağı kimselerden nefret... bütün bunlar, bütün düzenlerdeki insanlarca ortak olan ve değerlendirilmesi yapılan toplumsal idealin oluşumuna katılan duygulardır.

«Ama hepsi bu kadar değil. Kökleri bazan insanın biyolojik doğasında olan, analık sevgisi, erkekle kadın arasındaki sevgi, dostluk, kıskançlık gibi daha derin insanî duyguların, değişik toplumsal düzenlerin sınırlarını aşan bir gerçeklikleri vardır. Ahlâkî ve estetik değerlendirmenin saptanmasında varlıklarından nasıl soyutlayabiliriz bunları? Bununla birlikte, bu insanî sürekliliklerin bir çağdan ötekine, bir toplumsal sınıftan ötekine, farklı bir görünüme girdiklerini de unutamayız.» (7)

Belki de her alandan çok sanatta önemli olan **geçmişin mirası,** hep bu kalıcı estetik değerler üzerine kurulmuştur. Geçmişin sanat yapıtları, genç sanatçılar için bir yandan kazanılmış bir ustalığı, varılmış bir aşamayı belirlerken, bir yandan da hiç bir zaman vazgeçilemeyecek değerleri içinde taşır.

Dokuzuncu Senfoni'nin, içinde taşıdığı, kardeşliğe, sevince, insana güven'e övgü havasıyla bugün hem bir işçi dayanışma türküsüne (bir Amerikan işçi türküsü), hem toplumlarındaki kalıplaşmaya başkaldıran gençlerin pop müziğine ezgi olarak kaynaklık etmesi bu bakımdan anlamlı değil midir?

---

(7) La Valeur Esthétique, Recherches Internationales, sayı 38

Soru 67 : Toplumsal gelişim, en sonunda sanatı gereksiz mi kılacaktır?

«Sanatın, üreticiler toplumunun bu yararsız lüksünün ortadan kaldırılmasına mı, yoksa sanatçı yaratışın bugüne dek eşi görülmemiş bir gelişimine doğru mu gidiyoruz? Toplumculuk engelliyor mu sanatın özgürlüğünü, yoksa tersine ona en güzel çalışma koşulları mı sunuyor? Rusya' daki Proletkült taraftarları gibi, sanatın sonunun geldiğini; göklere çıkarılan emeğin ve sanayinin sanatı ortadan silip süpüreceğini; güzel'in yararlı karşısında silinip gideceğini ilân eden sözde marksçı 'put-kırıcılar'ın zamanı geçti artık bugün. Ama bu safdil düşünce zaman zaman çeşitli biçimler altında yeniden ortaya çıkıyor: özellikle, yeniyi kurmak için eskileri toptan yadsıma yönelimdeki genç kafalarda» (1) diyor André Gisselbrecht.

Aldous Huxley, Yeni Dünya'da, kuşkusuz, «put-kırıcılar»dan esinlenerek ve toplumcu düzenle inceden inceye alay etmek için toplumcu düzende sanatın yararsızlaşacağını, hatta üretimi aksaksız yürütmek görevindeki yöneticilerin kafalarını bulandıracak, eskimiş, zararlı bir faaliyet olarak görüleceğini ileri sürer.

Oysa toplumcu düzenden önce kapitalist düzenin sanattan korkmağa, onu zararlı bir uğraş diye görmeğe başladığı apaçık değil midir günümüzde?

Fischer, yukardakilerden daha ciddi, daha elle tutulur, bir sav ileri sürüyor: «Ressam Mondrian... sanatın bugün gerçekliğin yoksunu olduğu bir dengenin yerini tuttuğuna, gerçekliğin giderek sanatın yerini alacağına inanıyordu. 'Hayat dengeye kavuştukça sanat ortadan kalkacaktır'».

Sanatın kökeninin, amacının ne olduğu sorununu ince-

(1) Recherches Internationales, sayı 38

lerken söylediğimiz şeyler anımsandığında; sanatın, insanın doğayla ilişkilerinde, doğaya egemen olma çabasında; hem daha insanî bir doğa hem daha insanlaşmış bir insan yaratma çabasında en büyük yardımcı olduğu anımsandığında, Mondrian'a hak verecekler çıkacaktır. İnsanlığın tüm doğa güçlerine egemen olduğu, insanın insanı sömürüsünün temelinden önlendiği insanca bir dünya yaratıldığı; insanın tüm yetenekleriyle gelişme olanağına kavuştuğu; insanların yerine otomatların çalıştığı; insan emeğine çok az iş düştüğü, dolayısıyla çalışmanın bir yük değil bir zevk haline geldiği; zamanın ve uzaklığın da artık sorun olmaktan çıktığı, uzay gezilerine başlandığı bir dünyada insan sanata niçin gereksinim duysun artık? Sanatın, çözümünde yardımcı olacağı hangi sorun, hangi çelişki kalacak ki, sanat varlığını sürdürsün?

«Sanat insanlığın çocukluğundan ve ergenlik çağından kalma bir şey değil mi? Artık olgunluğa eriştiğimize göre sanatsız yapamaz mıyız?» (2)

Önce şunu belirtmemiz gerekir ki, insanlık henüz bu düzeye erişmiş değil. Dünyamız, henüz, bütün düşman güçlerin silindiği, insanın önünde aydınlık geleceğe uzanan dümdüz bir yolun açıldığı bir dünya değil. Bu durumda sanata daha uzun süre çok iş düşecektir. Daha uzun süre şiirler «eleştirecek», yüreklendirecektir insanları.

Öyleyse, henüz gelmemiş bir zamanı düşünerek, varolacağı sanılan bir tehlikeden söz etmek niye? Utopialarla uğraşmak olmaz mı bu? Fischer şu karşılığı veriyor buna: «Marxçılık herhangi bir ülküsel Utopia'yı bilimin olanca ağırbaşlılığı ile yadsır; oysa Marxçılığın parıltılı bir izdüşümüdür Utopia. Öyleyse gelecek günlerin düşünü kurarken insanların çalışmaktan bitkin düşmediği, bugünün derdi, yarının ödeviyle kaygılanmadığı, sanatla 'içli-dışlı'

(2) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 237

olacak kadar boş zamanı olduğu bir dünyayı canlandırabiliriz kafamızda.» (3).

Bugün böyle bir dünyayı kafamızda canlandırmamız Utopia olmaz elbet. Utopia olacak bir şey varsa, o da, böyle bir dünyada hayatın tümden dengeye kavuşacağı, bütün çelişkilerin çözüleceği, çelişkisiz bir yaşama ulaşacağımız gibi diyalektiğe ters düşen bir düşüncedir

Yarının toplumu, yarının insanı kuşkusuz bugünkünden farklı olacaktır. Yaşam tarzıyla, düşünüşüye, özlemleri, doygunluğu, gönül yüceliğiyle bambaşka bir insan. Insanlar, toplumlar arası ilişkiler bugünkünden bambaşka olacaktır. Bütün bunlara karşın yarının toplumunun, yarının insanının çelişkilerden arınmış, nasıl olduğu bilinmeyen bir yaşam süreceğini de varsayamayız. Çünkü çelişkisiz bir gelişme bilimsel düşünceye ters düşer Yarının toplumu ve insanı daha da ileriye doğru gelişimini, bugünden bilemiyeceğimiz çelişmeler ve çatışmalar sürecinde sürdürecektir:

«Insan ölümlü, bu yüzden de sınırlı olduğu için, kendisini her zaman çevresindeki sonsuz gerçekliğin parçası olarak görecek ve bu gerçeklikle boğuşacaktır. Hem sınırlı bir 'ben' hem de bir bütünün parçası olmak gibi bir çelişmeyle sık sık karşıya gelecektir... bireyin kavuşabileceği en yüksek bilinçlilik derecesi bile 'ben'in bütünlüğünü yeniden yaratmağa, bir tek insanın bütün insanlığı kapsamasına yetmez. Nasıl, bir 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 değiştirilebile-

(3) a.g.e., s. 240

ceğini, denetlenebileceğini, bir oyuna dönüştürülebileceğini göstermiş olur...

«Sanat insanın kendini öbür insanlarla, doğayla ve dünyayla özdeş görmesinin, varolan ve varolacak olan her şeyle birlikte duymasının ve yaşamasının aracı ise, görevi de insanın gelişmesine koşut olarak gelişecektir. Başlangıçta sadece sınırlı sayıda varlıkları ve olayları kapsayan özdeşleşme süreci daha şimdiden tanınmayacak ölçüde genişlemiş, zamanla insanı bütün insanlıkla, bütün dünyayla birleştirecek bir doğrultuya yönelmiştir.» (4)

Fischer, insanlığın bu derece yükselmiş bir düzeyde sanatının, egemen insanın hayatını, özgürlüğünü, sevincini ve canlılığını yansıtabilen bir komedyaya dayalı; ağır, dar görüşlü ve iç kapayıcı olan her şeyi coşkuyla bir yana iten; gerçekliğin hayal gücüyle nerdeyse hiç ağırlığı kalmamışcasına damıtıldığı: nesnelerin yer çekiminden kurtulmuş, hiçlikle sonsuzluk arasında bir denge sağladığı; ne korkunun olduğundan az gösterildiği, ne de nedenlerinin yadsındığı, buna karşılık her şeyin sevince yakın bir sevimliliğe büründüğü bir sanat olacağını hayal etmektedir.

Sanat izleyicisinin henüz sanatçı düzeyine yaklaşamadığı, yaratma yeteneğinin her insanda gelişim olanağı bulamadığı, sanat alıcısının sanatçıyı hâlâ yücelerde bir yerde gördüğü, yaratıcılık sorunlarının hâlâ çok az sayıda belli kişileri uğraştırdığı, dolayısıyla sanat alanında çoğunluğun yaratıcı gücünün kendisini gösteremediği bir toplumun verilerine dayalı sınırlı kestirmeler sayabiliriz bunları. Bundan da çok özlemlerimiz, umutlarımız...

«Yaratıcılık kaynaklarının daha çok sayıda insanda kendini göstereceği, sanatçılık yaşantısının bir ayrıcalık değil, özgür ve çalışan insanın doğal bir niteliği olacağı; toplumsal deha'ya kavuştuğumuz dönemin» sanatının kendi

(4) a.g.e., s. 244

özünü, kendi biçimini, kendi gelişim yasalarını da birlikte getireceğini söyleyebiliriz bugünden.

Soru 68 : Sanat yapıtlarının yorumu zaman içinde değişebilir mi?

Çoğunluk sanat izleyicisi ve sıradan sanatçı için bir sanat yapıtı, çağının ve çevresinin hem tarihsel hem de güncel koşullarıyle sınırlıdır. Bir sanat yapıtından kendisinin de bildiği birtakım gerçeklikleri, örneğin «kendisini olduğu gibi anlatmasını» bekleyen bir okuyucu için olsun; sanatı, gününü ve çevresini aynen yansıtmak olarak alan sözde sanatçılar için olsun sanat yapıtının geleceğe dönük olması diye bir sorun yoktur. Usta olmayan bir gözün çektiği, an'ı yansıtmaktan öte bir amaç taşımayan fotoğraflara benzer bu yapıtlar, albümlerde, zarflarda, kutularda sararmış, yaşayan gerçekliğini yitirmiş olarak durup dururlar.

Oysa her soylu sanat yapıtı, yaratıldığı zamanın ve yerin koşullarını aşar; ya çok güçlü, zamanla değişmeyen bir gerçekliği dile getirdiği için, ya da değişen zamanla yeni yorumlar kazandığı için yaşamasını sürdürür.

Bir sanat yapıtının zaman içinde değişik yorumlar kazanabilmesi, önce, yukarda da söylediğimiz gibi, özünün geleceğe açık, zamanının güncel koşullarını aşıyor olması ile mümkündür. Fischer, **Sanatın Gerekliliği**'nde, El Greco'nun **Toledo Üzerinde Fırtına** adlı tablosunun iki ayrı kişi tarafından iki ayrı biçimde (iyimser ya da karanlık, korkulu) yorumlanabileceğini gösterdikten sonra bir sanat yapıtının, yalnızca, yaratıcısının o yapıtla anlatmak istediği şeyle sınırlanamıyacağını, ondan öte de bir anlam kazanabileceğini söyleyerek şu soruları sorar:

«Bir sanat yapıtı, bir dönemin, bir kişiliğin havasını özümlemiştir. Ama bu hava yüzyıllardan sonra da değiş-

meksizin kalabilir mi? Başka bir dünyada yapıtın kendisi de başkalaşmaz mı? Ilerdeki kuşakların yargısı çoğu zaman çağdaşların yargısından daha doğru değil midir? Kendi gücünde geleceğin belirsiz bir önsezisi olan şey birden, şaşırtıcasına bugünün gerçeğini yansıtmaz mı? Bir resmin sanatsal niteliği nesnel olarak tartışılabilir, ama anlamı değişik yorumlara açıktır. Bir on altıncı yüzyıl El Greco'su vardır; sonra, uzun bir süre, böyle biri yoktu; bugün bir yirminci yüzyıl El Greco'su var. Biz her zaman bize gereken bir şey ararız, bir sanat yapıtı ise hiç bir zaman kendi başına birşey değildir Her zaman bir seyirciyle karşılıklı bir ilişki kurmak zorundadır. Bir yapıtın anlamını çözeriz; ama aynı zamanda kendimiz de ona bir anlam katarız.

«Resmin anlamı ne olursa olsun (birçok sanat yapıtları zamanın akışı ile değişik şekilde yorumlanabilir), bu anlam her zaman konudan (yani 'bir kentin üzerine kümelenen fırtına bulutları'ndan) fazla bir şeydir.» (1)

Kuşaktan kuşağa değişen düşünceler dünyaya bakış tarzları da gerçek bir sanat yapıtının anlamını değiştirebilir, onda, yaratıcının bile aklına gelmeyen şeyler bulabilir. Çağın, değişen insan ilişkilerinin sanat yapıtını zenginleştirmesi, ona yeni boyutlar kazandırmasıdır bu.

Aragon, Alfred Jarry'nin ÜBÜ'sünün bugün (1960'larda) nasıl kendi gençliğinde olduğundan ayrı bir şekilde yorumlandığını anlatır: «Bu eser, yazarının aklından bile geçmeyen daha sonraki dış şartlardan ötürü, gerçek bir yankı kazanmış, eserin ufku yüz kat genişlemiştir.» der (2).

Hamlet'in değişik toplumlar ve hatta değişik kişilerce ayrı ayrı yorumlanması; Donkişot'un, günümüzde artık yalnızca yıkılmakta olan soylular sınıfının gülünçlüğünü, sahte

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 150-151

(2) Gerçekçilik Açısından Picasso, Önsöz.

değerlerini alaya alan bir yapıt olarak değil, tek başına da kalsa, korkunç güçlere (yel değirmenlerine) karşı da olsa doğruya, haklıya, güzele olan inancını savunma yürekliliği olarak da yorumlanabileceğinin ileri sürülmesi (3); Engels'in yorumuyla Balzac'ın romanlarının yeni bir anlam kazanması... bütün bunlar çok boyutlu, zamana dayanırlık nitelikleri olan gerçek sanat yapıtlarının nasıl değişik yorumlara açık olduğunun kanıtıdır.

Bir de, yaratıldığı zamanın dar görüşlü, kısır, dogmatik sanat anlayışı nedeniyle (bu sanat anlayışının belli bir dogmatik dünya görüşünden geldiğini söylemeye gerek var mı?) anlaşılamayan, bir sis perdesiyle örtülen sanat yapıtlarının, zamanla, düşüncelerdeki bulanıklık geçince ortaya çıkan değerleri var. Bunun en güzel örneği, bir zamanlar «hasta bir hayal gücünün, karanlık ve karamsar bir dünya görüşünün ürünü» sayılan Kafka'nın yapıtlarının, 1960'lardan sonra, Kafka'nın dünyasıyle tarihsel bir gerçeklik arasındaki benzerliklerin seçilmeğe başlamasıyle gerçek yorumuna kavuşmuş olmasıdır.

Soru 69 : Sanatlarda bir organizasyondan söz edilebilir mi?

Hegel'in sanatları nasıl sınıflandırdığını görmüştük. «Hegel'e göre, **sanat tarihi,** biçimle öz arasındaki ilişkilerin tarihinden: öz'ün kendiyle olan ilişkilerinden ortaya çıkan bir tarihten, yani bu özü meydana getiren Idea'nın iç devinimının tarihinden başka bir şey olamazdı. **'Sanat biçimleri,** Idea ile dile getirilen şey arasındaki çeşitlli tipten ilişkilere, Idea'nın kendisinden çıkan ve böylece bize Este-

(3) Nâzım'ın bu yorumu için bkz. Oğlum, Canım Evlâdım, Memedim, s. 128, De Yayınevi, 1968.

tiği bölümlere ayırmanın gerçek ilkesini sağlayan ilişkilere uygun düşer.'»(1)

Hegel'In, sanatları Simgesel, Klasik ve Romantik olarak üç döneme; nesnel (mimarî, heykel ve resim) ve öznel (müzik ve şiir) olarak iki sınıfa ayırması kendi felsefesinin bir yansısından başka bir şey değildir ve ancak kendi felsefesi içinde geçerli sayılabilir. Daha sonraları, çeşitli temellerden hareketle sanatları sınıflandırma tarzlarının gelişmiş olması da bunu göstermektedir. Örneğin klasik sistemler, uzaysal sanatlar ile zamansal sanatlar arasında bir ayrım yaparak mimarî, heykel ve resmi plastik sanatlardan, dansı, müziği ve şiirî ritmik sanatlardan sayar ve hepsinin üzerine **Yedinci Sanatı:** sinema sanatını yerleştirir (2).

Alain, sanatları, **toplum sanatları** ve **tek sanatlar** diye iki gruba ayırıp dans ve süslenmeyi birinci sıraya, şiiri ve güzel söz söylemeyi (belâgat) ikinci sıraya, müziği üçüncü, tiyatroyu dördüncü, mimarîyi beşinci, heykeli altıncı, resml ve deseni yedinci sıraya kor, düz yazıya ise en son yeri verir.

Charles Lalo ise, tüm sanatları, Dinleme, Görme, Hareket, Oyun, Yapı, Dil ve Nefis Hazlarının (sensualité) yapıları ve üst yapıları olarak yedi grupta toplar: genel olarak müzik; resim, desen, gravür, baskı; bale, danslar, folklör, akrobasi, fıskıyeler ve ışıklı çağlayanlar; tiyatro, sessiz sinema, çizgi film, Opera, opera-komik, operet; mimarî, heykel, bahçe sanatları; şiir, düzyazı, manzum düzyazı; aşk sanatı, gastronomi, parfümeri vb.

Sanatları, insanın beş duyusuna seslenişlerine göre sınıflandırmaya çalışan fakat Lalo'nun yaptığı gibi tad ve koku alma duyusunun gerçek bir sanata olanak vermediğini ileri sürenler de vardır (3).

---

(1) L'Esthétique de Hegel, B. Teyssédre, s. 51

(2) Denis Huisman, l'Esthétique, s. 111, Press Uni. de France, 1971

(3) a.g.e., s. 112-114

Ne var ki, sanatların kaynağını ve sanatın yaratıcısı insanın gelişimini dikkate almayan sınıflandırma girişimleri eksik, keyfî ve yapma olmaktan kurtulamaz.

«Toplumda, her yerde nesnel gerçeklik, insanî güçlerin gerçekliği ve sonuç olarak onun kendi güçlerinin gerçekliği olur. Nesneler, insan için, bizzat kendinin nesnelleşmesi olur, kendi bireyliğini gösteren ve gerçekleştiren nesneler... Bu kendinin olması olgusu doğaya bağlıdır... Göze göre nesne, kulağa göre nesnenin aynı değildir; göz nesnesi de kulak nesnesinden başkadır.» (Marx) (4)

«Estetik gereksinimin, artistik faaliyetin kaynağı işte insan gelişiminin bu derin, bu temel akışındadır... Çeşitli sanat biçimleri nereden gelmektedir? Ne güzel'e ulaşmanın çeşitli tarzlarından, ne beğeni yargısının çeşitli kategorilerinden (hoş, ilginç, güzel, yüce), ne de Idea'nın çeşitli cisimleşme tarzlarından. **Duyu**lardan gelmektedir... Başlangıç olarak, büyük bir anlam zenginliği taşıyabilecek ne kadar duyusal faaliyet varsa o kadar da sanat vardır: resim, müzik, heykel, dans, vb.» (5)

Doğayla ilişkileri içinde yalnız doğayı değil kendi kendini de insanîleştiren insan, toplu yaşamı içinde temel güçlerinden biri olan sanatları da yaratmıştır. George Thomson, dans, müzik, şiir sanatlarının, insanın toplumsal gelişimiyle birlikte bir tek sanat olarak başladığını, bu sanatların kaynağının, toplu çalışmaya koyulan insan gövdelerinin ritimli hareketleri olduğunu söylemektedir: «Bu hareketlerin iki öğesi vardı: gövdesel ve sözlü. Birincisi dansın tohumunu taşıyordu, ikincisi dilin. Dil, ritmi belirtmek için çıkarılan belirsiz sesler biçiminde başlayıp şiirsel ve konuşulan dile dönüştü. İnsan sesinde ayrılan belirsiz gürültüler araçların vuruşuyla elde edilerek çalgısal müziğin çekirdeğini ortaya çıkardı.

(4) H. Lefebvre, Contribution... , s. 46.
(5) a.g.e., s. 47

«Bizim anladığımız anlamdaki şiirin gerçekleşmesi için atılan ilk adım, dansın bir yana bırakılmasıydı. Böylece türkü ortaya çıktı. Türküde şiir müziğin özü, müzik de şiirin biçimidir. Daha sonra bu ikisi de birbirinden ayrıldı. Şiir, türküden aldığı biçimi kendi mantığının özüne göre yalınlaştırarak korudu, ritim yapısı şiirin biçimi oldu. Şiir, ritim düzenine bağlı olmaksızın kendi iç bütünlüğü olan bir hikâye anlatır. Böylece, daha sonraları şiirden düzyazı ile yazılmış hikâyeler ve romanlar doğmuş oldu. Bunlarda şiir dilinin yerini konuşma dili almış, ayrıca, konu uyumlu ve dengeli bir biçim gerektirmiyorsa, ritim de kullanılmaz olmuştu.

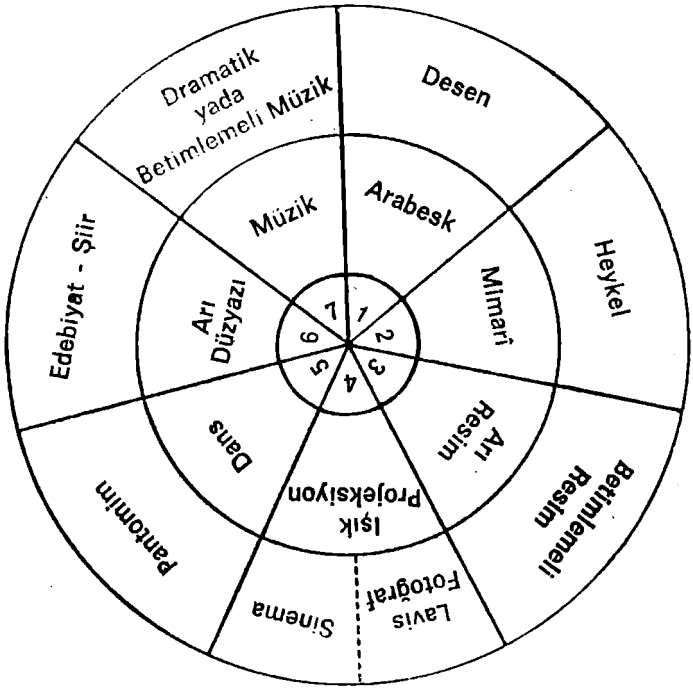
«Bu arada salt çalgısal bir müzik türü gelişti. Senfoni, romanın bir karşıtlamasıdır. Roman ritimsiz sözcüklerse, senfoni de sözsüz ritimdir. Bu, elbette, roman biçimden, müzik de özden yoksundur, anlamına gelmez. Romana biçimini, anlatılan olayların sıralanışı verir; senfoninin, ve genellikle klasik müziğin özünü ise halk türkülerinden ve danslarından alınan havalarda, bunlarla ilgili sözlerde aramak gerekir. Ne var ki, bu müzik türü özellikle sözlerden bu denli uzaklaştığı için incelediğimiz ritim ilkelerini görülmemiş ölçüde geliştirmiştir. Bu ilkeler böylece müzik sanatının özel gelişme alanı sayılmağa başlamıştır. Biz 'müziksel biçim' diyoruz buna. Ama müzik duygusuyla incelediğimiz zaman, şiirde - şiirin yalnız ritim düzeninde değil, özünde - bu ilkelerin kalıntılarını görebiliriz.»(6)

Durmadan gelişen yaşam, insanın önüne yeni faaliyet alanları açmakta, insan yetilerinin bugüne kadar görmediği bir çeşitlilik içinde gelişmesini, açılmasını sağlamaktadır. insanın sanat yetileri, yedinci sanat olan sinemada duracak mıdır? Güçlü fotoğraf makineleriyle birlikte sinemadan ayrı bir fotoğraf sanatı ortaya çıkmamış mıdır daha

(6) G. Thomson, Marksizm ve Şiir, s. 27-28

şimdiden? Bir afiş sanatının varlığından kim şüphelenebilir bugün? Televizyon da bazı yeni sanatların ortaya çıkışını kolaylaştırmayacak mıdır? Çizgi film bunlardan biri olarak sırada değil midir?

Bütün bu gelişimin bir sonucu olarak sanatları bir sisteme, bir organizasyona sokmak zorlaşmaktadır. Örneğin, uzaysal sanatlar - zamansal sanatlar diye bir ayrım kandırıcı olmamaktadır. Aşağıdaki şekilde inandırıcı bir sanat sıralamasını verdiğimiz Etienne Souriau, bu ayrıma şöyle karşı gelmektedir: «Plastik sanatlarda da, zamansal sanat-



1. ÇIZGI; 2. HACİM; 3. RENK;
4. IŞIKLILIK; 5. HAREKET; 6. SÖZ; 7. MÜZIK

lardaki kadar temel bir zaman öğesi vardır; öte yandan ritmik sanatlar da uzaysal sanatlar kadar uzaysaldır. Örneğin, uzay önemlidir şiirde: Guillaume Apollinaire'in **Calligrammes**'ının basımı o kadar önemlidir ki, bu olmadan, şiirler anlaşılmaz... Zaman mimarîde, resimde de temeldir...» ([7])

E. Souriau, küçük sanatlar ve büyük sanatlar, uzaysal sanatlar ve zamansal sanatlar, görsel sanatlar ve işitsel sanatlar, tad ya da koku sanatları gibi en küçük bir ayrımın yapılamayacağı bir uygunluk düşüncesine göre sıralamaktadır sanatları. Sınıflandırması, ne başı ne de sonu olan (zorunlu olarak dairesel) devamlı bir sisteme dayanmaktadır; bu sistemde sanatlar, yalnızca ilk ya da ikinci derecelerine göre birbirinden ayrılmaktadır ([8]).

Soru 70 : Öz ve Biçim sorunu yalnızca sanatlara ilişkin bir sorun mudur?

Öz ve biçim sorunu: öz ile biçim arasındaki ilişkilerin incelenmesi, birbiri üzerine olan etkilerinin araştırılması, özün mü biçimin mi etkin ve egemen öğe olduğu, yalnızca sanat alanında, estetikte değil, başka başka kavramlar altında da olsa, felsefede, doğa bilimlerinde, ekonomide vb. daima tartışılan bir konudur.

Önce sözün mü (kelâm), yoksa maddenin mi var olduğu tartışması bir biçim-öz tartışmasından başka bir şey midir?

Tanrının mı insanları yarattığı, insanların mı tanrı düşüncesini yarattığı tartışması da sonunda gelip öz-biçim konusuna dayanmaz mı?

([7]) Denis Huisman, a.g.e., s. 111 - 112
([8]) a.g.e., s. 116

Canlı varlıkların oluşumu, gelişim ve yaşam koşulları; toplumsal yaşamda alt yapı - üst yapı ilişkileri, üretim güçleriyle üretim ilişkileri arasındaki bağıntı, söz konusu alanlara göre değişen adlar ve kavramlar altında, ama özünde hep aynı kalan, zıtlar arasındaki diyalektik bir ilişkiden: bir öz-biçim çatışmasından başka bir şey değildir.

Giderek iki temel dünya görüşü arasındaki, idealizm ile maddecilik arasındaki ayrılığın temelinde de aynı zıtlığın yattığını söyleyebiliriz: biçimlerin, nesnelerin özündeki değişikliklerden ortaya çıktığını, biçim değişikliklerinin, canlı kalabilmenin temel koşulu olduğu düşüncesi, maddenin tek gerçek olduğunu, düşünce, irade ve duygu da dahil her şeyin madde ile açıklanabileceğini söyleyen maddeci düşünceye ne derece uygunsa; buna karşılık, nesnelerin yetkin bir biçime, bir mutlak idea'ya ulaşmak eğiliminde olduğu, bu yüzden etkin olduğu düşüncesi de, düşüncenin, kavrayıcı aklın dışında bir gerçekliğin olmadığını, aklın dışında bir maddenin var olup olmadığının bilinmeyeceğini ileri süren idealizme o derece uygun bir düşüncedir.

Aynı tartışmaların, aynı zıtlığın giderek insan etkinliğinin, insan yaratıcılığının en özgün alanı olan sanata da yansıması kaçınılmazdır. Ancak, biçim-öz sorununun, sanat yapıtının yorumuna yansıyış şekline geçmeden önce iki temel dünya görüşünün aynı sorunu genel planda nasıl ele aldığını görelim.

Soru 71 : Idealist düşünceye göre Öz ve Biçim sorunu nasıl ele alınmaktadır?

Platon'a göre, duyularımızla algıladığımız aldatıcı duyular dünyasının üstünde, ancak akılla kavranabilen bir idea'lar dünyası vardır. Duyusal dünyanın aldatıcı olmasına karşılık Idea'lar dünyası gerçektir. Duyusal dünya bu

Idea'lar dünyasının yansısından, gölgesinden başka bir şey değildir; Demiurgos'un, Idea'ların ya da **hiç değişmeyen biçimlerin** bir takliti olarak yarattığı evrendir bu. Sanatçı, bu en yetkin, hiç değişmeyen biçimlere, idea'lara ulaşmak özleminde, bir zamanlar içinde bulunup da sonradan yeryüzüne atıldığı bu Idea'lar dünyasının anısını bir türlü aklından silemeyen, boyuna yeniden ona yükselmeğe çalışan esrik kişidir. Platon için sanatın ilk ilkesi, Iyi'nin ve Güzel'in de ilkeleri olan **ölçü** fikridir.

«Biçimle, her şeyin özünü ve ilk cevherini (essence) kastediyorum» diyen Aristoteles, «... evreni, madde ve form açısından, kademeleşmiş bir bütün olarak görür. Bir alt derecede olan varlık, kendisinin üstündeki derecede (kademede) bulunan varlık için bir 'madde'dir ama kendi altındakine göre 'form'dur. Meselâ, inşaat kerestesi eve göre maddedir (ev, onun formudur), ama ağaca göre formdur.»(1)

Skolastik felsefenin ünlü düşünürü Aquino'lu Thomas; «duyularla kavradığımız evrenin kendi kendine yeten, sürüp giden bireyler topluluğu olduğunu; bireyliğinde değişmez olan her tözün (substance) bu değişmezliğini yapısından gelen bir unsura borçlu olduğunu; bu temel unsurun ise tözel suret (forme substantielle) olduğunu; bir töze esas birliğini veren şeyin suret (form) olduğunu; suretlerin, tıpkı sonradan gelişecek bir tohum gibi, maddede gizli bir güç (potentia) olarak bulunduklarını, dolayısıyle dünyada her olup biten şeyin belli bir ereğe göre Tanrı tarafından belirlenip başlatıldığını» söyler (2).

«Idea, kendinde ve kendisi için hakikattir - kavramın ve nesnelliğin mutlak birliğidir» diyen Hegel, biçim ve özün ayrılmaz şekilde birleşik yapısı üzerinde ısrarla durur; hegelci estetikte idea görünüşünü alır bu yapı. Sanat, teme-

(1) **S. Hilâv, Felsefe El Kitabı, s. 51-52**

(2) Bkz. S. K. Yetkin, Estetik Doktrinler, s. 55

linde güzellik'i amaçlamaktadır, bu ise hakikatin ifade edilme yollarından biridir. Dolayısıyle Hegel'e göre Güzellik, «Idea'nın duyumsal görünüşü ya da gösterilişi» olmaktadır.

Böylece, idealist ve metafizik düşünceye göre **biçim,** Idea, Tanrı, Güzellik adları altında belirlenen yetkinlik olmakta, bu yetkinliğe sahip olmayan maddi varlık ise buna ulaşmak için çalışmaktadır. Sanat yaratıları da bu çabaların en üstünlerinden biridir.

Biçimcilik kuramında, çağdaş idealist estetikçilerde bu düşünceleri daha da incelmiş bir duruma gelmiş olarak görmemek, tanımamak olanaksızdır. Bir sanat yapıtında, sanat-dışı öğelerden, yani dış dünyayı, gerçek yaşamı anımsatan izlerden kendimizi kurtardığımız sürece «biçim»in yetkinliğine varacağımızı söylemek, gerçek insanî faaliyetin ayrılmaz bir parçası olan sanat olgusunu, ayakları yerden kesilmiş bir yücelik duygusuna, kendilerinin (biçimcilerin) bile tanımlayamadıkları bir «anlamlı biçim»e (significant form) yükselmek olarak almakla birdir.

Soru 72 : Maddeci dünya görüşüne göre Öz ve Biçim sorunu nasıl ele alınmalıdır?

E. Fischer, Öz ve Biçim'in sanat yapıtlarında hangi ilişkiler içinde göründüklerini incelemeden önce, «doğayı inceleyip doğal varlıkların 'biçim'inin ne demek olduğunu ve her maddenin [idealistlerce ileri sürüldüğü gibi] kendi kesin biçimine yönelip yönelmediğini» daha doğrusu böyle kesin bir biçimin olup olmadığını araştırmak için önce cansız varlıklardan kristalleri ele alır. Çünkü «cansız varlıklar içinde en yetkin biçimin kristallerde olduğu» sanılmaktadır. Bu tür cansız varlıklarda, Tanrı ya da Doğa gibi yaratıcı bir gücün önceden tasarlayıp bilinçli bir şe-

kilde meydana getirdiği yetkin bir biçim midir söz konusu olan, «yoksa kendine özgü nitelikleri olan maddenin atomları mı belirler billursu biçimi?»

Fischer, modern kristalografinin son buluşlarından örnekler verir ve «belli kimyasal bir bileşimin billursu yapısının o bileşimin atomlarının niteliklerine dayanarak önceden kestirilebileceğini; maddenin belli koşullar altında düzensiz bir durumdan düzenli bir duruma geçebileceğini ya da bunun tersinin olabileceğini; madde biçim değiştirdiği zaman atomlarının oldukça değişik bir yapıya göre yeniden düzenlendiğini» söyleyerek şu sonuca varır: «Demek ki, bir kristal, son biçimini almış bir nesne, katı bir biçim 'kavramı'nın cisimleşmesi değil, maddenin durumundaki sürekli değişmelerin geçici bir sonucudur.»

Doğanın ve gerçekliğin birbiriyle çatışan iki temel eğilimi: madde parçacıklarının değişmeyen bir hızla sonsuzluğa kaçma yönsemesi olan «iteleme» ile birleşme, kümeleşme, enerjinin yığışma yönsemesi olan çekim olmaksızın, «bu iki yönsemenin sürekli çatışması ve bu çatışmanın madde ile enerji arasında sağlanan belli bir dengeyle durmadan giderilmesi olmaksızın gerçeklik de olamaz, çünkü **gerçeklik varlıkla yokluk arasındaki kesinlikten uzak gerilim içinde varlığın da, yokluğun da gerçek dışı olduğu, yalnız aralarındaki etkilenişin, oluşumun gerçek olduğu bir durumdur.**»

«... Biçim dediğimiz şey sadece maddenin belli bir kümelenişi, belirli bir düzenlenişi ve belirli bir dengeye oturuşudur; biçim, temel tutucu yönsemeyi, maddenin bir süre için dural bir duruma geçmesini açıklayan bir sözdür. Oysa öz, kimi zaman belirsiz, kimi zaman büyük bir devinim içinde durmadan değişir: biçimle çatışır, biçimin sınırlarını yıkar, yarattığı yeni biçimler içinde değişmiş bir öz olarak, bir süre için, yeniden dengeyi sağlamış olur.

«Biçim, belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya

çıkışıdır. Özün ayrılmaz özellikleri, devinim ve değişimdir.» (1)

Değişmez ve mutlak bir biçimin olmadığı, özdeki değişimlere ve değiştirimlere uygun olarak biçimin de değişmesi olgusu, canlı varlıklarda: insanlarda, hayvanlarda, bitkilerde daha belirgin olarak, gözlenebilir. Tüm canlı varlıkların yaşam süreci, yaşam-ölüm çelişkisi bunun en güzel örneğidir. Yaşam, yumurtanın döllenmesinden başlayarak ölüme, belirli süreçlerde belirli koşulların sağladığı biçim değişikliklerinin tümden yıkılışı ve yeniden doğaya karışması demek olan ölüme kadar sayısız durağın, sayısız denge durumlarının bir toplamıdır. Beslenme, iklim ve yer koşullarının sonucu metabolizmanın değiştirilmesiyle canlı varlıkların yapılarında meydana gelen değişiklikler doğada kolayca izlenebildiği gibi yapay olarak da yaratılabilir. Kuzey ırklarının sarı saçlı, açık renk gözlü olmalarının çok soğuk ve karlı iklim koşullarının bir sonucu olduğu; sıcak iklimlerde çocukların soğuk iklimlere oranla bedenen çok çabuk olgunlaştıkları bilimce saptanmış gerçeklerdir. Bitkilerin sulama, gübreleme koşullarının değiştirilmesiyle büyümelerinin, çiçek açma, yemiş verme süreçlerinin değiştirilebileceği hatta yeni türlerinin yaratılacağı gerçeği, bilinmeyen bir şey değildir. Kıraç, kireçli toprakta, sulama olanağından yoksun yetişen domates fidanlarının, kendilerini tümden yok edecek koşullara karşı direnmelerinin bir sonucu olarak çok fazla çekirdekli domates verdikleri; verimli toprakta, uygun gübre ve sulama olanaklarıyla yetişen domateslerin ise çok az çekirdekli olduğu gözlenmiştir. Bütün bunlar, canlı varlıklarda «dış dünya koşullarının değişik yollardan özümlenerek iç koşullara dönüştürülmesi» sonucu değişen özle birlikte dış

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 126-136

biçimlerin de değiştiğini ve süregiden mutlak bir biçimin olmadığını anlatır bize.

Toplumsal yaşamda öz ve biçim ilişkileri ise bütün karmaşık dış görünüşüne karşın maddeci tarih görüşü ile oldukça açık bir şekilde çözümlenebilir. Marx'ın şu sözlerini ele alalım:

«Bir toplumun maddesel üretim güçleri, gelişmelerinin belli bir döneminde, var olan üretim ilişkileriyle, ya da — aynı şeyi türel bir deyişle söylersek — daha önce içinde çalıştıkları mülkiyet ilişkileriyle çatışır. Bu ilişkiler üretim güçlerinin gelişme biçimleri olmaktan çıkıp o gelilşmenin engelleri olur. Bunun üzerine toplumsal devrim dönemi gelmiş demektir.» (²)

Toplumsal yaşamın sürdürülmesi için duyulan maddi ve tinsel gereksinimlerle bunların üretilmesi toplumun ekonomik temelini (özü) meydana getirir. Üretim güçlerinin tarihsel ve yerel durumu, üretim süreci içinde, insanlar arasında kendine uygun üretim ilişkilerinin oluşmasına neden olur. Var olan üretim ilişkileri ekonomik temele uygun bir üst yapı (biçim) oluştururlar: toplumun üretim temelinde örgütlenmesi, hukuk, düşünce sistemleri, sanat vb. tek sözcükle ideolojiler.

Üretimin ve üretim güçlerinin devamlı gelişimi ise kaçınılmaz bir olgudur. Bu gelişen üretim ve üretim güçleri var olan kalıplar, biçimler içine sığmaz olur. Egemen sınıflar ise gelişmiş üretim güçlerini eski kalıplar, biçimler yani eski üretim ilişkileri içinde tutmak isterler. Üretim güçleriyle üretim ilişkileri arasında ortaya çıkan bu çatışmanın tarihsel çözümü sonucunda yeni üretim ilişkileri, yeni üst yapı ürünleri doğar. Yani toplumun yeni özü yeni toplumsal biçimlerin ortaya çıkmasını zorunlu kılar.

Ancak burada bütün ayrıntılarından sıyrılmış kaba bir

(²) K. Marx, Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı

iskeletini elde etmek için çok şematik, çok basit olarak verdiğimiz bu ilişkiler aslında çok karmaşıktır. Alt yapı - Üst yapı ilişkilerini incelediğimiz soruda da söylediğimiz gibi hiç bir zaman bu kadar mekanik, bu kadar soyut bir düzen içinde yürümez bu ilişkiler. Toplumsal yaşamın gelişimi çok daha karmaşık bir karşılıklı etkilenmeler sürecinden geçer. Üst yapı ürünleri hiç bir zaman yukarda verdiğimiz şekilde edilgin değildir. Alt yapıyı devamlı etkilerler. Değişmeye, dağılmaya karşı koyan biçimin doğal direncidir bu. Engels'in dediği gibi:

«Siyasal, türel, düşünsel, dinsel, yazınsal ve sanatsal gelişmeler, vb. hep ekonomik gelişme temeline dayanır. Ama ayrıca, hepsi birbirini olduğu gibi ekonomik temeli de etkiler. Ekonomik durum, kendi dışındaki her şey edilgin olup, tek başına etkin olan bir **ilk neden** değildir. Ekonomik gerekliliğin temelinde, en sonunda her zaman belirleyici etken olan karşılıklı bir eylem vardır.» (3)

Buradan, marksçı estetiğin sanatlarda Öz ve Biçim sorununu nasıl ele aldığına geçebiliriz artık.

Soru 73 : Sanatlarda Öz ve Biçim Sorunu nasıl ele alınmalıdır?

Sanatı, toplumsal yaşamın, insanın dünyadaki etkinliğinin vazgeçilmez ve ayrılmaz bir parçası sayan marksçı estetiğin, özü egemen öğe, biçimi ise özdeki değişikliklere göre değişen bir öğe olarak tanımlaması kadar doğal bir şey olamaz. «O halde marksçı estetik, zorunlu olarak, bir öz estetiğidir» diyor Henri Arvon.

«Her öz, kendi biçimini kendi yaratır.» Ancak burada üzerinde önemle durulması gereken bir nokta vardır. Sa-

(3) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 138'de

natla ilgili yazılarda, sanat tartışmalarında sık sık kullanılan bu cümle, giderek, mekanik maddeciler tarafından bir «dogma» haline getirilmiştir. Tıpkı üst yapı kurumlarının ve ürünlerinin alt yapının, ekonominin edilgin bir yansısı, mekanik bir sonucu oluşu gibi biçim de, sanatçı yaratışta, canlı öğe olan özün tamamen edilgin bir yansısı olarak anlaşılır olmuştur çoğunca. Ekim Devriminin ilk yıllarındaki, çoğunluğuyle başarısız ve aşırı görüldüğü için sonradan terkedilen, eski biçimleri toptan yadsıyıp «yeni devrimci öze devrimci bir biçim arama» çabalarından, günümüzün biçimi hiçe sayma, sanat yapıtını salt özüyle yorumlama gibi kaba sanat anlayışlarına kadar bütün girişimlerde hep bu mekanik görüş yatar. Biçimle öz arasındaki diyalektik çatışmayı anlamaktan uzak bu görüşlere göre biçim, özün üzerine zorla giydirilmiş, her yanı patlayan dar bir elbiseye, ya da özentisizce içine sokulduğu, her yanı sarkan bir çuvala döner. Yanlış, bir kez daha, maddeci yöntemin kullanılışını bilmemekten gelmektedir. Engels'in dediği gibi: «Sorunu maddeci açıdan çözümleme çabanıza gelince, size hemen şunu söyleyeyim ki, tarihî araştırmalarda ondan bir kılavuz olarak faydalanma yerine, onu, üzerine tarihî olguların dikildiği hazır bir kalıp olarak uygularsanız, maddeci yöntem tersine döner.» (1)

Her öz kendi biçimini kendi yaratır, dendi ya, her sanatçının bütün işi-gücü, seçtiği öze uygun biçimler aramaktır o halde. Sorunun, tersine dönerek nasıl bir biçimcilik haline geldiği, ayrıca biçimi sanatçının rastgele seçimine bırakıp nasıl keyfiliğe dönüştüğü açıktır.

Ya da daha önce devrimci sanatçıların kullandıkları biçimler, kalıp gibi bütün devrimci özlere uyacaktır. Veya bu biçimleri kullanan sanatçılarla, bu biçimlerin içine oturtulmuş özler, **kendiliğinden** devrimci olacaktır. Mekanik

(1) F. Engels, Paul Ernest'e Mektup, Sanat ve Edebiyat, s. 63

düşünüşün zorunlu sonuçları olan bu türlü soyutlamaları istediğimiz kadar çoğaltabiliriz, ama sanatlarda öz ve biçim sorununu yine de doğru olarak anlamış, anlatmış olmayız. Sorun, giderek, biçim deyince **kalıp,** öz deyince **söz** haline dönüşmektedir. Yani bir ucuyla **biçimciliğe,** bir ucuyla **doğalcılığa** varmaktadır.

Oysa, marksçı estetik, yeniden canlandırılmış bir gerçeklik içinde öz ve biçimin diyalektik ilişkisini öne çıkarmakla sanatı iki tehlikeden korumak amacına yönelmiştir: «özü biçimden ayıran bir doğalcılık ile biçim uğruna özden vazgeçen bir biçimcilik tehlikesi.» (2)

Ne özü olayın hikâyesinde; tablonun boyutsuz yüzeyinde açık ya da kapalı gösterilen şekillerin asıllarına benzeyişlerinde; müziğin, şarkının sözlerinde; şiirin sözcüklerinin doğrudan, alışılmış anlamlarında arayan bir **öz** anlayışı; ne de biçimi, nazım türlerinde, klasik, modern ya da öncü akımlar gibi yetersiz sınıflandırmaların akademik kalıplarında, çok sesli, eş sesli müzik gibi kaba ayırımlarda arayan bir **biçim** anlayışı.

Özün dinamik değişirliğine karşılık biçimin tutucu olma eğilimini de gözden uzak tutmadan; özün de, biçimin de en sonunda toplumsal yaşamın somut verilerine sıkı sıkıya bağlı olduğunu unutmadan; aralarındaki diyalektik ilişkiyi kolaya, kalıplaşmaya yani mekanizme kaçmadan araştırmak, bulmak gerekir. Gerçek sanatçıların yaratılarını, gerçek sanat yapıtlarının yaratılma süreçlerini belirleyen canlı, somut, kişisel ve toplumsal yaşamın doğrudan kendisinden gelen olgulardır; donmuş, soyut düşüncelerle, uydurmaca kalıplarla açıklanamaz onlar.

---

(2) H. Arvon, L'Esthétique Marxiste

Soru 74 : Sanat yapıtlarında Öz deyince ne anlarız?

Her şeyden önce öz ve biçim kavramlarını dar kalıplar içinde anlamamak gerekir. Dilimizde konu, öz, içerik, anlam sözcüklerinin çoğu kez birbirine karıştırılarak kullanıldığını da düşünürsek sorunun o kadar basit olmadığı daha iyi anlaşılmış olur.

Bir sanat yapıtının konusu mudur, öz ya da içerik dediğimiz şey?

Aynı konuları değişik anlayışlarla işleyen ayrı sanatçıların olduğu düşünülürse, konunun öz demek olmadığını hemen görürüz. Örneğin, edebiyatımızda, köy enstitüleri gibi bir toplumsal olgunun, Kemal Tahir'in **Bozkırdaki Çekirdek** adlı romanındaki anlatılışı ile diğer köy kökenli romancıların romanlarında anlatılışı arasında, birbirinin tam zıddı iki ayrı anlam taşıyacak kadar değişik verildiği görülür. Aynı konunun iki ayrı romancı tarafından birbirine ters iki anlam içerisinde verilmesi, toplumsal bir olguya yanaşma tarzlarındaki, anlayışlarındaki, dünya görüşlerindeki ayrılıklardan gelmektedir.

Bu ayrılık çok özel kişisel nedenlerden de gelebilir, ama sonuçta yine söz konusu olan, kişisel ya da toplumsal bir durumun çağa göre yorumudur, ortaya konulmasıdır.

«Konu tek başına belli bir biçimi belirlemez; öz ve biçim, ya da anlam ve biçim diyalektik bir ilişkiyle birbirine bağlıdır. Konu ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına yükselebiir, çünkü öz yalnız **neyin sunulduğu** değil, **nasıl** sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derece toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir,» diyen Fischer, konuyu resimden alarak şöyle bir örnek veriyor: «'Hasat' gibi bir konu sevimli bir kır yaşantısı, kalıplaşmış bir günlük yaşayış resmi, insanlık dışı bir sıkıntı ya da insanın doğa üzerindeki zaferi olarak işlenebilir: her şey sanatçının görüşüne, yönetici sınıfın sözcüsü gibi mi, duygulu bir

tatil ressamı mı, öfkeli bir köylü mü, yoksa devrimci bir toplumcu gibi mi konuştuğuna bağlıdır.» (1)

Burada bir şey akla gelebilir: konular, belli sanatçı yeteneklerine sahip iki sanatçı, ama ayrı dünya görüşüne sahip iki sanatçı tarafından ayrı anlamlarda yorumlanıp işlenebilir mi? İşlenirse ne olur? Konunun nesnel gerçekliği zedelenmiş, giderek sanatın gerçekliğin değiştirilmesine katkısı havada kalmış olmaz mı? Burada başa dönerek şunu söyleyeceğiz: biçimin seçimi nasıl yalnızca sanatçıya bağlı keyfî bir iş değilse, ele alınan konunun, toplumsal ya da kişisel bir olgunun anlamı, yorumlanışı da tek başına sanatçıya kalmış bir şey değildir. Daha çok çağının koşulları, felsefî, ekonomik, politik düşünceleri doğrultusunda olacaktır zorunluk olarak. Örneğin, bugün Charles Dickens'vari yoksullara acıma, acındırma edebiyatının inandırıcı olamayacağı gerçeği, burjuvazinin, Dickens'in zamanındaki ezilen sınıfa tepeden bakan yükseliş halinde bir sınıf olma niteliğini yitirmiş, bu niteliğin artık emekçi sınıfına geçmiş olması gibi bir tarihsel olguya dayanmaktadır. Bugün, çaresiz, acınası değil, kendi kaderine egemen, kendi tarihini kendisi yapacak güce sahip, yıldızı parlayan bir sınıftır bir zamanın ezilen emekçileri. Acınacak, acındığı için desteklenecek bir sınıf değil, haklı olduğu için yanında yer alınması gereken bir sınıf. Ancak bu doğrultudaki bir yorum ve ele alış, bu yöndeki bir anlam sağlam bir öz yaratabilir bir sanat yapıtına. Tarihin doğru yönde yorumlanması gereği buna zorlar sanatçıyı.

Şiirimizde, Kurtuluş Savaşı için yazılmış destanlar ya da tek tek şiirler içinde en anlamlısının, sanat değeri bakımından en kalıcısının, Nâzım'ın Kuvâyı Milliye Destanı oluşu, Nâzım'ın şair ustalığının yanında, büyük ölçüde, bu savaşın emperyalizme karşı verilen bir halk kurtuluş sava-

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 141

şı olma niteliğini anlamasına bağlanabilir. Kişisel kahramanlıkların değil, tarih önünde haklı bir halkın kahramanlığıdır Kurtuluş Savaşının gerçek tarihsel özü:

«onlar ki toprakta karınca,
suda balık,
havada kuş kadar
çokturlar,
korkak,
cesur,
câhil,
hakîm
ve çocukturlar
ve kahreden
yaratan ki onlardır,
kitabımızda yalnız onların maceraları vardır...»

Bir **konunun,** tarihsel verilere uygun, tarihin işleyişi doğrultusunda alınmadıkça, yani gerçek **anlamını** kazanmadıkça **öz** katına yükselemediğini görmüş olduk. Ancak bu sürecin: konunun doğru bir anlam kazanıp öz durumuna geliş sürecinin, sanatçı yönünden bir biçim çabasıyle tamamlanabileceğini, bir sanat yapıtı gerçekliğini kazanabildiğini görelim şimdi.

Soru 75 : Sanat yapıtlarının yaratılışında Biçimin önemi nedir?

Garaudy, Fransız ressamı Edouard Pignon'un resmini yorumlarken şöyle der:

«Pignon, ister horoz döğüşlerini, ister yelkenli gemileri, ister zeytin ağaçlarını, ister kuzey rüzgârından dalgaları, ister şövalyeleri, ister maden işçilerini, ister yasemin toplayan kadınları, ister buğday dövenleri çizsin, daima bir

kavga ressamıdır. Kendisi kavgaya katıldığı gibi bizi de sokar kavganın içine.» (1).

Sanat yapıtlarında belirleyici öğe olmakla birlikte özün tek başına bir artistik etki yaratamayacağına, artistik etkinin özün gerektirdiği biçimleniş sonucunda ortaya çıktığına güzel bir kanıttır yukarda verdiğimiz örnek. Bir sanat yapıtında biçim bu derece gerekli olmasaydı hiç bir özen gösterilmeden anlatılan olaylar dizisinin hikâye, biraz daha uzunlarının roman etkisi yapması; bir tuval üzerine rastgele vurulan renklerin bir resim yapıtı meydana getirmesi; söz diziminin keyfî bozulması ve satırların bölünerek alt alta yazılmasının ise bir şiir yaratması beklenebilirdi. Tıpkı, tuğlanın, harcın, taşın, tahtanın, bir ev düşüncesine yönelik olmayan rastgele üst üste yığılmasının bir ev, bir yapı meydana getiremeyeceği gibi sanatta da salt öze bağlı bir kullanım da bir yapıt meydana getirmez.

Romanda ya da hikâyede anlatılan olayların, okuyucuda yaratılmak istenen duygusal etkiye, canlandırılmak istenen coşkuya, özleme, hınca vb. uygun olarak belli biçimde ayıklanışı, belli bir sıraya ve düzene konuşu, çarpıcı görünümler altında, şaşırtıcı başlangıçlarla, sonlarla verilişi, bir tek sözcükle roman ya da hikayenin yapısı onun biçimini verir bize.

Şiirde biçim, her şeyden önce, yaratılan, şiire özgü dille kendini gösterir. Konuşma ya da yazı dilinden ayrı; dilbilgisi kurallarıyle, söz dizimiyle, hatta bir dereceye kadar sözcüklerin taşıdıkları anlamla pek ilgisi olmayan; imgelerle, mecazlarla, yinelemelerle, sözcüklerin kendi aralarında kurulan ilişkilerle açıklanabilen bir dil. Bu dili meydana getiren öğelerden herhangi birini bozduğumuz zaman, diyelim anlamı başka sözcüklerle anlatmağa kalktığımız zaman kurulan yapı bozulur, şiir kaybolur.

(1) R. Garaudy, Gerçekçilik Açısından Picasso, s. 133

Sinemada, sinemaya özgü anlatım dili bulma çabası da verilmek istenen şeyi en yalın, en kısa yoldan ve en etkili olarak verecek bir biçime ulaşma çabasından başka şey değildir. «Filmin söz hazinesi (vocabulary), çekilmiş basit görüntüdür; filmin grameri ve söz-dizimi (syntax), çekimlerin bir düzene sokulduğu kesme, birleştirme ya da kurgu süreçleridir. Tek tek çekimlerin, tek sözcüklerinki gibi anlamı vardır, fakat dikkatle düzenlenmiş bir seri çekim, sözcüklerden kurulu bir cümle gibi iletir anlamı. Yanan bir evin, ağlayan bir kadının, hemen tepede uçan bir uçağın çekimlerinin her birinin basit birer içeriği (özü) vardır, fakat uçak/ev/kadın sırasıyla düzenlenirse, her üçü bir söyleyiş, bir anlatım meydana getirir.» (2)

Toplumsal yaşantıda biçime aynı zamanda bir gereksinimden — bir şey olmak, bir şeye yaramak, bir işlev görmek gereksiniminden — doğan denemelerle, bilgi ve ustalık birikimleriyle zenginleşen, yetkinliğe ulaşan bir çaba gözüyle de bakılabilir. Şiir, insanların kafasında en başından beri bir şiir biçimi varolduğu için değil, bir gereksinim, insanı şiir biçiminde söz söylemeğe zorladığı, götürdüğü için ortaya çıkmış bir türdür. Caudwell, etnolojik araştırmaların, saklanmağa değer sözlerin, iklime dair atasözlerinin, çiftçi bilgeliklerinin, büyü sözlerinin ya da daha ince ayin ve din ustalıklarının, bütün ırklarda, bütün çağlarda yüceltilmiş bir dille — şiirle — yazılmış olduğunu gösterdiğini, söyler.

Fischer: «Toplumsal bir nesnenin, bir çalışma ürününün biçimi doğrudan doğruya o nesnenin işlevine bağlıdır,» der. «Ilkel insan kendi işini görmek için bir taşa, bir tahta ya da kemik parçasına biçim vermişti: başka bir deyişle, biçim toplumsal bir amacın belirtisidir. Birtakım şeylerin

(2) Robert Richardson, Literature and Film, s. 65, Indiana University Press, 1969

benzerlerini yapma yolunda sayısız deneyler, sonunda belli bir alandaki yaşantıların bütününü kapsayan değişmez biçimler yarattı. Belli bir çömlek biçimi ortaya çıkmadan binlerce yıl önce, çömlekler bir amaç için, bir iş görmek için yapılırdı, bir biçimi gerçekleştirmek için değil. Sonunda, hem örnek olarak, hem de kalıp olarak özellikle yararlı ve kullanışlı bir biçim üzerinde karar verildi ve daha ölçülü bir üretime geçildi. **Somutlaşmış toplumsal yaşamdır biçim.»** (3)

Aynı şekilde, şiirde, edebiyatta, resimde, müzikte biçim endişesi, yaratılan şeyin bir sanat yapıtı olarak işlevini yerine getirmesi gereksiniminden, yani bir şiir, bir edebiyat yapıtı, bir resim, bir müzik yapıtı olma zorunluluğundan doğar. Karmakarışık sesler topluluğu, ilkel toplumda insanların ortak çalışmasını düzenleyemeyeceği için yani bir işlev göremeyeceği için müzik de sayılmazdı. Aristoteles'in dediği gibi, bir oyunun, arıtma (katharsis) işlevini yerine getirebilmesi için, yani bir tiyatro yapıtı olabilmesi için, olayların en ince ayrıntılarına kadar düpedüz anlatım olmaktan kurtulup «uygun bir şekilde birbirleriyle bağlanması», ayıklanması, belli bir düzen içinde verilebilmesi gerekir. Bu ise, en uygun biçimi arama çabasından başka bir şey değildir.

Öz ve Biçim, böylece, diyalektik bir çatışma sonucunda sanat yapıtını meydana getirmiş olur. Sanat yapıtının bu iki öğesinden birine verilecek fazla önem, biri adına bozulacak denge sanatın yoksullaşması, giderek kaybolması sonucunu doğurur. Gerek öz adına biçimden vazgeçen: resimde, «betimlenen nesnenin anlamı içinde bir şeyler arayan»; şiirde, «sözcüklerle iş gördüğünü» şiirsel bir yapı yaratma zorunluluğunu unutup yalnızca anlatılan duygularla yetinen çabaların vardığı **doğalcılık;** gerekse, bi-

(3) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 164-165

çimi öne alıp, tabloda, «bir yüzey üzerinde toplanmış ve düzenlenmiş renkler»den başka bir şey görmeyen; şiirde ise, Mallarmé'nin dediği gibi «şiir sözcüklerle kurulur, düşünceler ya da duygularla değil» anlayışını ileri süren **biçimcilik,** estetik duyguyla, estetik yaşantıyla birlikte sanatın da tümden kaybolduğu iki zıt kutuptur.

Soru 76 : Müzikte Öz ve Biçim sorunu nasıl ele alınır?

Taşıdığı öz bakımından, sözcüklerin anlamına ya da nesnelerin, olayların görüntüsüne dayanmayan, bu nedenle bütün sanatlardan daha soyut ve daha biçimsel görünen müzik sanatında özün ve biçimin araştırılması, aralarındaki ilişkilerin saptanması özel bir dikkat ve uzmanlık ister. İngiliz müzisyeni ve müzikolögu Tom Russel, «Müzik konusunda fikir yürütmenin, özellikle, sözcüklerle düşünmeye alışık olan kimseler için kolay bir iş olmadığını» söylüyor.

Müzikte öz ve biçim sorununa yaklaşmanın en sağlam yolu, sanıyoruz ki, İngiliz bestecisi Alan Bush'ın sorduğu «Müzik neyi anlatır, neyi dile getirir?» sorusuyle işe başlamaktır. Bir yanda, çoğunluğu besteci, müzisyen olan ve müziğin ne olursa olsun bir şey anlattığını yadsıyanlar var. Öte yanda ise, müziğin insan duygularını dile getirdiğini söyleyen fakat bunun nasıl mümkün olduğuna değgin açık düşünceleri olmayanlar var.

Çok yaygın bir kanı olarak müziğin özü sayılan **insan duyguları** üzerinde yazılanları, söylenenleri kısaca görürsek, konuya daha bir yakından bakmış olacağız. Klasik çok sesli dönemin en büyük müzik kuramcısı Zarlino (1517 - 1590) «hüzünlü uyum», «neşeli uyum» terimlerini kullanır ve müzikte dile getirilen düşünceler söz konusu olunca bunların neşeli ya da hüzünlü, ağır ya da hafif, utangaç ya da tutkulu olarak ele alınabileceklerini, amaca uygun

bir melodiye varabilmek için içeriğin konularına benzer bir uyum ve ritim seçme zorunluluğundan söz eder: «Aynı şekilde, eğer herhangi bir sözcük, şikâyet, acı, yürek sızısı, iç çekmesi, gözyaşları ve buna benzer şeyler dile getiriyorsa uyum, hüzünle dolu olacaktır,» der.

Rameau (1683-1764) **Traité de l'Harmonie** adlı yapıtında Zarlino ile aynı şeyi söylemektedir: «Hüzünlü, cansız, yumuşak, hoş, neşeli ve çarpıcı uyumlar ve bu tutkuların dile getirilmesi için uyumların birbiri ardı sıra gelişleri vardır...»

XX. Yüzyılın müzik kuramcılarından besteci Paul Hindemith, **Bestecinin Dünyası** adlı yapıtında müziği «besteci ile onun müziğinin alıcısı, yoğaltıcısı arasında bir bildiri (communication) biçimi» olarak tanımlar ve bestecinin, kendi duygularını değil, dinleyicinin duyduğunu sandığı duyguları dile getirdiğini söyleyerek şu sonuca ulaşır: «Müziğin doğurduğu karşı tepkiler duygular değil, duyguların imgeleri, anılarıdır.»

Müziğin bir bildiri biçimi olduğu tanımında Hindemith'le birleşen Ralph Vaugan Williams, «Bestecinin görevi **le mot juste**'ü (tam sözcüğü) bulmaktır. Bu sözcüğün daha önce bin defa söylenmiş olmasının pek önemi yoktur, yeter ki, tam söylenmesi gerektiği anda söylenmiş olsun,» der.

Gustave Mahler, «müziğe konulan şeyin, daima, **bütün insan:** duyan, düşünen, arzu eden, acı çeken insan» olduğunu söyler.

Biçimciler dışında bütün müzik kuramcılarının ve müzisyenlerin desteklediklerı görüşe göre müzikte **öz,** insan duyguları olmuş oluyor. Müzik, bu duyguları nasıl dile getirir? Müziğin kendine özgü bir dili var mıdır? Varsa, diğer sanat dillerinden farkı nedir bu dilin?

Deryck Cooke, 1959'da yayımlanmış olan, **Müziğin Dili** adlı incelemesinde, müziğin belirsiz, genel bir anlamı

değil, kesin bir anlamı olan bir dil olduğunu yazmaktadır. Müziğin diliyle konuşulan dil arasında açık farklar vardır: müzik, kavramlar değil yalnızca duygular taşır; bu dilin öyle karmaşık bir yapısı vardır ki, öğeleri: melodi dizisi, ritim ve uyum, konuşma dilinde olanaksız olan birçok farklı biçimlerde birbiriyle birleşebilir, karşılıklı olarak birbirini değiştirebilir.

Müzik diline, insanın duyguları temelinden hareketle bir tanım, bir açıklama bulmağa çalışan Alan Bush ise şöyle yazmaktadır:

«Müzik sanatı, organik bir tür olarak, insanın kulakları ve bir sesi olduğu için vardır... Sesimizi kullanırken, az ya da çok büyük bir coşku, bir tahrik durumunda bulunuşumuza göre, tınlar yükselir, iner, çıkar, hacimce değişir. Bunun nedeni, daha büyük coşku durumundayken, kaslarımızın geriliminin artması ve istemsiz olarak ses tellerinin gerilimine uygun bir kesilme meydana getirmesidir. Ayrıca, akciğerler tarafından hızla dışarı atılan hava, ses tellerine çarpınca, öteki nefesli çalgılarda olduğu gibi yükseklikte bir artış yaratır. (Burada sesin istemsiz olarak kulanılışından söz ediyoruz; kontrollu coşku ve tahrik anlarında ise, alçak tonlarda, fısıldamada, yoğun bir coşkuyla yüklü sözcükler çıkarma olanağı vardır, doğal olarak.)

«Ister sesli ister âletli olsun, müzik, yükseklik, hacim ve süre bakımından değişik derecelerdeki tonların birbiri arkasından gelmelerinden oluşur.»

Sanatın, etrafımızı çevreleyen gerçek dünyadaki olayların ya da insan bilincindeki iç olayların etkin bir yansısı olduğunu ileri süren marksçı sanat kuramını anımsayacak olursak, müzikte özü insan duygularının oluşturduğunu anlamak kolaylaşacaktır. Ancak bu yansıtmanın edilgin bir kopya ya da taklit olmadığını, sanatçının bu dış ve iç olaylara bir tepkisi olduğunu bir kez daha hatırlamak gerekir. Goethe'nin bir cümlesi bu düşünceye daha bir açıklık getiriyor:

«Müzikte, gök gürültüsünü taklit etmek sanat değildir, fakat bende gök gürültüsünü dinlerken duyduğum duyguyu uyandırmayı amaçlayan müzisyen çok yüksek bir değer kazanır.» (1)

Soru 77 : Anlatımcılık kuramı nedir?

Yansıtma kuramı için birinci derecede önemli olan şey, sanatçının anlattığı, yansıttığı dünya idi. Ölçüt, bu dünyayı ne denli iyi yansıtabileceğiydi sanatçının.

Anlatımcılık (expressionism) kuramında ise önemli olan, birey olarak sanatçıdır; dış dünyanın nesneleri, olayları ya da bu olaylara değgin soyut düşüncelerimiz değil, sanatçının kendi duygularını dışa vurmasıdır. Duyguların anlatımıdır sanat.

Rönesansla, burjuva sınıfının ortaya çıkışı ve güçlenmesiyle birlikte bireyin önem kazanmağa başlaması, romantizm akımında sanatçının kendi kişiliğinin farkına varması, toplum içinde «özgür» bir kişi olduğunu anlamasıyle sonuçlanır. Dış dünyadan çok kendi iç dünyası önem kazanmağa başlar. Anlatımcılık kuramının kökleri buradadır.

XIX. ve XX. Yüzyıllarda edebiyat ve resim sanatlarında büyük yankılar uyandıran anlatımcılık, gerçek kuramcılarını bir yanda Benedetto Croce ile R.G. Collingwood'da, öte yanda L. Tolstoy'da bulur.

Anlatımcılık kuramına göre sanatçı yaratış, duyguların anlatımıdır, dedik. Yalnız buradaki duygu sözcüğü, genel duygu, bütün insanlardaki ortak duygu değil, sanatçının tek başına duyduğu, belki de bütün yaşamı boyunca bir daha aynı şekilde duyamayacağı türden bir duygudur. Ge-

(1) Yukarda verilen alıntılar için bkz: Alan Bush - Tom Russel, Ce qu'exprime La Musique, Recherches Internationales, sayı 38

nelleştirilmiş, sınıflandırılmış ve değişmeyen bir nitelik kazanmış soyut bir duygu değil, kişisel, geçici, her sanat yapıtında ayrı ayrı dile gelen somut bir duygu.

Dolayısıyle sanatçı daha önceden bildiği bir duyguyu değil, bir sezgiyi, bir izlenimi dile getirdiği için **anlatımdan önce duygu yoktur. Sezgiyi** ve **anlatımı** bir ve aynı şey sayan Croce, bunun, «dile getirmeyi, anlatmayı bilemediği düşünceleri, çizmeyi, tuval üzerine dökmeyi bilemediği büyük resim hayalleri olan kimselere gülen normal sağduyu» ilkesi olduğunu söyler. Gerçek sanat eserinde duygu, sanat diliyle anlatıldığı zaman, sanat yapıtının içinde tek ve somut olarak ortaya çıkar:

«Ölüm korkusu genel bir şeydir, bunu anlatan birçok şiir vardır, ve her birinde — eğer gerçek sanat eseri iseler — bu duygu farklıdır, bir bireyliğe sahiptir, tek ve somuttur. Duygunun sözcüklerle anlatımı yapılmadıkça bu somutluk kazanılamaz. Gerçek bir yaratmada ne eser ne de duygu birbirinden önce vardır; bunların her ikisi, birlikte aynı eylemde oluşur: anlatım eyleminde.» (1)

Sanatçının anlattığı duygu, anlatımın sonuna: sanat yapıtının yaratılışına kadar bilinemeyeceği için sanatçı, insanlara şu ya da bu duyguyu duyurmak amacıyla yapıt yaratmaz. Sözde-sanat ile gerçek-sanat arasındaki fark da buradadır. Sözde-sanat, «eğlendirme», «etkileme» ve «öğretme» amaçlarıyle, daha önce bilinen birtakım duyguları sanat izleyicisine duyurmak için çalışır. Bununsa gerçek yaratma işiyle, duyguların dile getirilmesiyle ilgisi yoktur. Cinsel aşk romanları ,polis ve macera romanları, korku ve acıma edebiyatı, «eğlendirme»ye; dinî, politik edebiyat, marşlar «etkileme»ye; edebî değeri olan düşün yapıtları (Platon, Çiçero, Erasmus, Voltaire...vb.) ise «öğretme»ğe yönelik sözde-sanat yapıtlarıdır. Croce, «**La Poesia** adlı ki-

(1) Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, s. 83

tabında (1936) sanat katına ulaşamamış bu çeşit eserleri, gerçek sanat anlamında kullandığı 'poesia'dan ayırarak 'edebiyat' diye isimlendirdikten sonra bunların hiç değilse bir kısmının yararlı olduğuna ve medeniyet içinde büyük rolü olduğuna işaret» eder (²).

Böylece, anlatım kuramında, «muhayyile ile elde edilen, sezgisel olan, tikel bir görüntü şeklinde beliren» sanata özgü bilgi ile «akıl ile elde edilen, mantıksal olan ve evrensel olarak bilinen bilimsel bilginin» bir ilişkisi yoktur. «Madem ki sanatçı duygusunu dile çevirmek çabasındadır, ve bunu yaparken bireyselliğini yakalamış olur, öyleyse dile çevirilenin genellikten ve evrensellikten kurtulması şarttır. Sanat, felsefe ve bilim gibi doğrudan doğruya kavramlarla çalışamaz, önermeler de sürmez ortaya.» (³)

Sanat yapıtlarında kavramlar, düşünceler, yargılar bulunabilir, fakat yapıtın içinde erimiş, duygu anlatımına dönüşmüş durumda.

Yalnızca lirik şiir alanında bütünüyle olumlanacak bir kuram olan anlatımcılığın bütün sanat yaratılarını kapsayamayacağı açıktır. Sanatçı, kendisinin duymadığı ama iyi bildiği, değerli bulduğu için başkalarına da duyurmak istediği duyguları anlatmak amacıyla da sanat yapıtı yaratabilir.

Ayrıca, anlatımcılık kuramcılarının, sanatçının başkalarından öğrendiği, başkalarıyle paylaştığı için sanat planından dışarı çıkarmak istedikleri fikirler gibi duygular da içinde yaşanılan toplumun tarihsel varlığından kazanılmış, başkalarıyle de paylaşılan şeylerdir. Halk şiirlerinden en özgün şairlerimizin yaratılarına kadar Türk şiirini sarmış olan hüzün duygusu; Fransız yapıtlarına özgü ince, duygusal espri; Rus müziğinin, romanının içine sinmiş kalın,

(²) a.g.e., s. 86
(³) a.g.e., s. 87

yoğun, kederle karışık ciddiyet havası, tek tek sanatçıların yarattığı bir duygu değil, yüzyılların oluşturduğu, nerdeyse ulusal bir özelliktir. Bütün bunların dışındaki çok dar «kişiye özgü» duyguları, yalnızca bunların anlatımını sanat saymak ise bir kuramın kapsamını daraltan, onu hiçe indiren çok bireyci bir görüş olur. İnsan, sanatçı da olsa, yaşadığı toplumdan, çevreden ne duygu, ne yaratı bakımlarından soyutlanamaz.

Anlatımcılık kuramının bir başka yorumunu Tolstoy'un «İletim Kuramı»»nda göreceğiz.

Soru 78 : Tolstoy'un «İletim Kuramı» ve Anlatımcılık içindeki yeri nedir?

Tolstoy'un, **Sanat Nedir?** adlı incelemesinde sanatı nasıl tanımladığını görmüştük: Sanat, sanatçının daha önce yaşamış olduğu bir duyguyu, hareketler, çizgiler, renkler, sesler ya da sözcüklerde dile gelmiş biçimlerle başkalarında da uyandırmak, aynı duyguyu onlara da yaşatmaktır.

Tolstoy , sanatı, sanatçının duygularını dile getirmesi diye anlarken Croce'nin, Collingwood'un anlatımcılığı ile birleşiyor görünüyorsa da, aynı duyguyu başkalarında da uyandırmayı sanat yapıtının temel amacı saymakla ondan ayrılmış oluyor. Tolstoy için, sanat yapıtında dile getirilen duygunun başkalarına da aktarılması, ulaştırılması, bulaşması (infection) vazgeçilemez, temel bir ölçüttür.

«Sanat, üç koşulun sonucu olarak, az ya da çok [başkalarına da] bulaşır:

(i) İletilen duygunun kişiye özgülüğünün azlığı ya da çokluğu;

(ii) Bu duygunun iletilişinin az ya da çok açık oluşu;

(iii) Sanatçının içtenliği, yani ilettiği duyguyu az ya da çok kuvvetli olarak kendinde duyuşu.

Ve daha ilerde şunu ekler: Bulaşım, sanatın yalnızca kesin bir belirtisi değildir, bu bulaşımın derecesi sanat değerinin tek standartıdır.» (1)

Özetleyecek olursak, iletilen duygu ne kadar çok kişiye -özgü ise, ne kadar açık olarak dile getirilmişse ve sanatçı bu duygusunu ne kadar kuvvetle duymuşsa, o duygu o kadar çok kişiye iletilmiş, bulaşmış olur ve sonuç olarak sanat değeri yükselmiş olur.

Daha ilk bakışta karşı çıkılacak birçok noktaları içinde taşıyor bu görüş. Örneğin, I. A. Richards, «anlatılacak duygu ne kadar özelse, sanat izleyicisinin üzerinde o kadar büyük etki yapar» düşüncesinin tamamen gerçek dışı olduğunu söyler ve sindirim bozukluğu çekenlerin, amatör psikanalizcilerin, balık avcılarının, golf oyuncularının anlatacak o kadar dikkate değer şeyleri olduğu halde bizim onları dinlemeğe katlanamayacağımızı belirtir.

Duyguların açık olarak nasıl dile getirileceği ise daha karmaşık bir sorun. Ancak, Tolstoy bunu, anlatılan duygunun seslenebildiği kalabalıkla ölçer. Sanat yapıtı ne kadar çok kişi tarafından anlaşılmış ise o derece sanat adına yaraşır olur. Bu yüzden sanat değeri taşıdığı halde büyük kütlelere değil de belli bir azınlığa seslenen yapıtları sanat olarak saymaz. «Anlaşılmaz dediği zaman ölçüt olarak Rus köylüsünü kullanır Tolstoy» (2)

Ne var ki, aktarılan, iletilen duyguların niteliği de önemlidir Tolstoy için: bunların ya herkesçe anlaşılabilecek basit duygular (acıma, neşe, vb.), ya da kardeşlik aşılayan, insanları saf, basit bir Hıristiyanlık içinde birliğe çağıran duygular olması gerekir. «Zamanımızın dinî anlayışı, bir tek

(1) Tolstoy, **What is Art?** XV. Bölüm, I.A. Richards'ın, Principles of Literary Criticism'den, s. 186-187

(2) Berna Moran, Edebiyat Kuramları... s. 101

toplumu seçmez, aksine, istisnasız bütün insanların birleşmesini ister.» (3).

Tolstoy'un bu ölçütlerle, insanlık tarihi boyunca yaratılmış sanat yapıtlarından hangilerini değerli; hangilerini değersiz saydığını ve bir bakıma da ölçüsünün ne derece geçerli olduğunu anlayabilmek için yalnızca şunu söylememiz yeter sanırım: «Tolstoy kendi eserlerine karşı da aynı kesin ölçüyü kullanmaktan geri kalmaz ve **Savaş ve Barış** dahil bütün eserlerini sahte sanat listesine katar. Ancak iki hikâyesinin istenilen nitelikte olduğuna inanır: **Tanrı Hakikati Görür ve Kafkas Mahpusu.**» (4)

Yukarda verdiğimiz özetten de anlaşılacağı gibi Tolstoy'un İletim Kuramı, dinî ve halkçı inançları yönünde değiştirimlere uğramış çeşitli kuramları içermektedir. Sanatın, sanatçının duygularını dile getirme aracı olduğunu söylerken, dış dünyaya boş veren katkısız bir anlatımcı; sanatın, duygulandırdığı kimseleri duygu yoluyla eğitmesi gerektiğini ileri sürerken bir yansıtmacı; mutlu bir azınlığa değil, yoksul halk tabakalarına seslenmesi gerektiğinden söz ederken bir halkçı, popülist; her türlü duygunun değil, yalnızca kardeşlik ve saf bir din duygusunun iletilmesini isterken dindar bir Platon'cu olmaktadır.

Soru 79 : Anlatımcılık kuramının resim sanatındaki görünümü nedir, temsilcileri kimlerdir?

Paul Raabe, Alman Anlatımcı okulunun doğuş ve gelişimini anlatırken bazı önemli noktalara dikkati çekmektedir:

«Düşün ve sanat akımları içinde Anlatımcılık, yirminci yüzyıl Alman sanatının en önemli, Alman karakterine en

(3) a.g.e., s. 102
(4) a.g.e., s. 100 - 101

uygun düşen çıkış noktasıdır. 1910 - 1920 yılları arasına rastlayan bu akım, Birinci Dünya Savaşının Avrupayı yakıp kavurarak, yıkıntıları arasına Ondokuzuncu yüzyıl düşüncesini gömmesinden önce, Alman Imparatorluğu'nun ekonomik gelişim ve refah devresinde yeşermiştir. Genç sanatçılar, Ondokuzuncu yüzyılın güven dolu, rahat düşlerini silip süpüren bu yıkıntıyı önceden sezinlemişler ve yeni bir toplum düzeninin yollarını aramağa koyulmuşlardır. Babaların bıraktığı dünyaya sırt çevirme, gelenekleri küçümseme ve kavga tutkusu bu gençleri bağlayan eş yönler olmuştur. 1905 tarihlerinde Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner ve Karl Schmidt-Rottluff «Die Brücke» (Köprü) diye adlandırdıkları ilk sanat topluluğunu kurdular. Içten taşan bir yaratma gücüyle, çok renkli, yeni, doğayı değişik bir açıdan resmeden yağlıboya tablolar, Japon etkisini taşıyan, öze önem veren tahta oymalarla Almanya'da modern sanatın doğuşunun habercileri oldular. 1910'dan sonra başka ressam toplulukları ortaya çıktı: Münih'te Franz Marc, Kandinsky, August Macke başta olmak üzere 'Blauen Reiter' (Mavi Binici) topluluğu, Berlin'de 'Die Neue Secession' (Yeni Çıkış), Hervath Walden'ın ardından giden 'Sturm -Künstler' (Fırtına Sanatçı) ve 1918'de Berlin'de 'Novembergruppe' (Kasım Grubu) toplulukları...» (1)

Ondokuzuncu yüzyıl düşünce ve sanat kalıplarını yıkmak isteğinden yola çıkan genç sanatçılar, savaş patlayınca savaşa karşı şiir, bildiri, düzyazı ve oyunlarla daha bir güçlendiler; daha iyi bir geleceğe ve yeni bir dünyaya olan inançları insancıl bir boyuta ulaştı. Georg Heym ve George Trakl, Gottfried Benn ve Franz Kafka, Alfred Döblin ve Bertolt Brecht, bu dönemin şair ve edebiyatçılarındandır. Modern resmin klasikleri: Wasilij Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger ve Max Beckman da bu dönemde görülmüşlerdir.

(1) Paul Raabe, Alman Ekspresyonizmi, 1963, çev. Sevgi Nutku

«Bu genç sanatçıların, başarısını kendi başkaldırıları sonucu saydıkları 1918 devriminden sonra burjuvalar, anlatımcılığın son devirlerini seyrettiler. Şiirin sessiz dizelerine karşılık tiyatro sahnelerinde acı çeken insanlığın çığlığını duyurmak, seyircilerin başına kakmak daha etkili oluyordu. Ama 1910 gençliği olgunlaşmıştı. 1920 gençliği ise ağabeylerinin heyecanına katılmıyordu. Anlatımcılık ve onun ülkücü hayalleri, katı gerçek karşısında dağılmağa başlamıştı. Yirmi yıllarının gençleri yaşadıkları çağı şüpheci ve alaycı bir bakışla seyrediyorlardı. Anlatımcı sanatçıların yaptıklarının tersine, insanlık trajedileri yerine komediler yazılmaya başladı. Ezgi ve şarkılar yerine satir ve şansonlar... Anlatımcılık, yerini Yeni Maddeciliğe bıraktı.» (2)

Resim sanatında, «öyle sanıyorum ki belki sadece şu üç yol vardır: realizm, idealizm ve ekspresyonizm» diyen Herbert Read, Anlatımcılık akımının resimdeki temsilcilerini daha geniş zaman ve yer boyutları içinde şöyle vermektedir:

«Ekspresyonist sanat, tanımı bakımından ferdiyetçidir ve belirtileri, devirlere ve memleketlere sıkısıkıya bağlanamaz. Bir dereceye kadar Kuzey ırkının özelliğidir, çünkü Kuzey ırkları daha çok kendi içlerine dönüktürler. Fakat diğer yandan saf bir akdenizli olan El Greco ifadeci bir sanatçıdır ve tropik Afrika'nın zencilerinin sanatından daha ifadeci bir sanat bulunamaz. Ispanya'da da ifadeci sanatçı çoktur (meselâ heykelci Morales'in eserleri). Italya'da da örnekler bulmak güç olmaz. Fakat en önemli tiplere Kuzey'de rastlanır - en önemli örnek Colmarda Grünewald'ın Isenheim mihrabıdır. Brueghel gibi bir sanatçı ekspresyonizm ile realizm arasında gidip gelir, fakat Bosch ve onun izinden giden bazıları kesin olarak ifadecidir.

(2) a.g.y.

«Modern sanatta ekspresyonizm, kübizm ve diğer 'abstre' akımlardan tamamen ayrı başlı başına bir akımdır. Van Gogh da tek başına modern ekspresyonizmin kurucusu sayılabilir, fakat belki de verimli Alman okulunun doğmasına yol açan Edvard Munch bu bakımdan en etkili sanatçıdır. Şimdi çok gözden düşmüş bulunan bu okula Emil Nolde, Christian Rohlfs, Max Beckman ve Karl Schmidt-Rottluff gibi kudretli sanatçılar katılmıştı. Fransadaki iki önemli temsilcisi Georges Rouault ve Marcel Gromaire'dir. Avusturya'da Oskar Kokoschka ve Rus olarak da Marc Chagall diğer örneklerdir. Belçika'da da değerince tanınmamış olan diğer bir ifadeci akım vardır (Constante Permeke, Gustave de Smet, Frits Van den Berghe ve Floris Jespers) (3).

Soru 80 : Biçimcilik kuramı nedir?

Sanatlarda, özellikle resim, heykel ve müzik sanatlarında «taklit» kuramının tam karşıtı olarak ortaya çıkan biçimcilik (formalizm) kuramı, yüzyılımızın en tartışılan kuramlarından biridir.

Sanat kuramlarından her birinin ne tek başına mutlak doğru, ne de bütünüyle yanlış olmadığı; her birinin sanat olgusunu bir yanıyla açıkladığı düşünülürse, biçimciliğin sanat alanına neler getirdiği, sanat alanından neler götürdüğü göz önüne alınmaksızın yapılacak yorumlar ve tartışmaların sorunu bir çıkmaza sürükleyeceği açıktır. Gerçekten de böyle olmuştur bugüne dek. Biçimcilik konusundaki tartışmalar kısır bir alana gelip saplanmıştır. Özellikle modern reslm sanatındaki bütün akımlar, bütün sanatçılar biçimciler tarafından bu kurama mal edilmeğe çalışı-

(3) H. Read, Sanatın Anlamı, s. 158 - 159

lırken, sanat olayına ya salt politik yönden ya da sanatla ilgisi olmayan sanat-dışı ölçütlerle yanaşanlar kendi sınırlı beğenilerinin dışına taşan her sanatçıyı, anlayamadıkları her sanat yapıtını biçimcilikle suçlamaktadırlar. Biçimcilerin, bir başka deyimiyle «katkısız sanat» (pure art) taraftarlarının, «resimlerim bir kavga aracıdır» diyen Picasso'yu rahatlıkla kendilerinden saymaları: Zdanov'un tüm modern resmi ve müziği yozlaşmış sanat anlamında biçimcilikle suçlaması; Lukacs'ın 1930'larda Brecht'e biçimciliği yakıştırması, yukarda sözünü ettiğimiz karmaşanın en göze çarpan örneklerinden bir ikisidir. Biçimcilerin neler söyledikleri iyice anlaşılmadan, savlarının yanlış ve doğru tarafları ortaya konmadan, toplumsal pratikteki yeri belirtilmeden yapılacak her tartışma, her iki yönden de, kurulaların yanında yaşların da yakıldığı toptan bir yadsımayla bitecektir.

Öyleyse, biçimcilik kuramını, en tanınmış iki kuramcısının: Clive Bell ile Roger Fry'ın sözlerinden izleyelim önce (1):

Bell ile Fry, çoğunluğun, sanatta, «gerçek yaşam»dan nesnelerin bir betimlemesini aradığını, bir resim karşısında «gerçek yaşam»a gösterilen davranışı gösterdiğini, bir resme bir fotoğraf gibi baktığını görerek şöyle söylerler: «Bir sanat yapıtı karşısında, katkısız biçimin vereceği coşkuyu gereği gibi duyamayanlar ya da hiç duymayanlar şaşkınlığa düşerler. Bir konserdeki sağır insanlara benzer bunlar...»

Ve Bell, biçimcilerin kampanyasını şöyle açıklar: «Kalabalığı, sanatta eğitim değil coşkunluk, yücelme aramağa yöneltebilir miyiz?»

Çünkü gerçek yaşamdan şeyleri ve olayları gösteren,

(1) Clive Bell ile Roger Fry'dan yapılacak alıntıların tümü için bkz. Jerome Stolnitz, **Aesthetics and Philosophies of Art Criticism**, s. 134-156

hikâyeler anlatan, birtakım durumlar sunan resimler, sahici bir estetik yaşantı getirmedikleri için «güzel sanat» sayılamazlar. Bu türlü yapıtlara duyduğumuz ilgi, gösterdiği kişi ya da olaya, hikâyeye dayandığından katkısız sanat değildir bunlar. Fry, «sanatçı, betimlediği nesneler hakkındaki ortak düşüncelere bağlı kaldığı sürece sanatı bütünüyle özgür ve katkısız olamaz» der.

Gerçek sanat nedir o halde? «Güzel sanat (şimdilik yalnızca görsel sanatlardan söz ediyoruz), resim ve heykel gibi aracıların (medium), estetik bakımdan değerli bir biçimsel kalıp içinde düzenlenmiş ayırdedici öğeleri» ile tanımlanır. Fry, bu öğeleri, çizgi, kütle, ışık ve gölge, renk olarak sıralar. Bu öğeler birbiriyle öyle bir ilişki içinde düzenlenir ki, artık bir sanat yapıtı olma hakkını alan resim ya da heykel «anlamlı bir biçim» (significant form) kazanır. Kayıtsız, tarafsız seyircide estetik coşku uyandıran da bu biçimsel ilişki, bu «anlamlı biçim»dir. Bu coşku, «kendine özgü» bir coşkudur, yaşamın coşkularından tamamen farklıdır. Biçimi kavrayabilmek, dolayısıyle bu coşkuyu duyurabilmek için «yaşamdan hiç bir şey, ne düşüncelerin ve olayların bilgisi, ne yaşamın coşkularıyla yakınlık gibi şeyleri yardımımıza çağırmak zorunda değiliz. Yalnızca bir biçim ve renk duyusuna, üç boyutlu uzay bilgisine sahip olmamız yeter» der Bell.

Bu ünlü biçimcilerin, özellikle Fry'ın yaptığı resim eleştirilerinde hemen göze çarpan şey, resmin betimsel yanının, betimlediği şeylerin tümden dikkate alınmayışıdır. Örneğin, Corregio'nun **Jupiter and Antiope** adlı tablosunun eleştirisinde şöyle der Roger Fry:

«... figür, resim planına diagonal bir biçimde yerde uzanmakta; göz, figürün yüzey çizgilerini izlerken hızla geriye, arkadaki ormanın derinliklerine çekilir; öte yandan Jupiter figürünün bunu dengeleyen bir diagonal hareketi bizi bir ciņs spiral hareketle geriye getirir, böylece, asi-

metrik fakat kendi içinde ritmik anlatım kapanmış, tamamlanmış olur.»

Biçimciler, betimsel bir yapıtın da, aynı zamanda biçimsel ve plastik değer taşıyorsa bir sanat yapıtı olabileceğini kabul ederler. Ancak, yapıtın değerlendirilmesinde, resimde «anlamlı biçim»in olup olmadığını belirtmek için konu ya tamamen bir kenara bırakılır ya da görmeksizin bakılır ona: «Betimsel bir biçimin bir değeri var ise bu bir biçim olduğundandır, bir betimleme olduğundan değil. Bir sanat yapıtındaki betimsel öge zararlı olabilir de, olamaz da; daima konu dışıdır,» der Bell. Yani bir tabloda insanlar ya da nesneler çizilmişse, «biz onlara sanki herhangi bir şeyin betimlemesi değillermiş gibi bakacağız.» Bunlar, çizgi, kütle ve renk paternleri olarak görülmelidirler resimde.

Özetleyecek olursak, biçimcilik kuramı, sanat yapıtlarında değerlendirilecek tek şeyin, yapıtın kendisinden gelen, kendisinde olan biçimsel öğe olduğunu; bunun dışındaki şeylerin ise (dış dünya betimlemeleri, resmin hikâye yanı, gerçek yaşamla ilgili şeyler) bizim sanat yapıtının asıl değerini görmemize engel olan, değerlendirmede hiç hesaba katılmaması gereken şeyler olduğunu ileri sürmektedir. Bir sanat yapıtından beklenen estetik bir duygu uyandırmak görevi, çizgi, kütle, ışık ve gölge, renk gibi öğelerin uyumu içinde düzenlenişleri sonucunda ortaya çıkan «anlamlı biçim» (significant form) tarafından yerine getirilir. Dolayısıyle, sanatla, sanatın dışındaki insanî yaşantı arasında hiç bir ilişki yoktur. Sanatın kendine özgü bir dünyası vardır; yaşamı yansıtmak ya da ondan birtakım şeyler almak gibi bir şey söz konusu değildir; sanat, gerçek yaşamdan, dış dünyadan tamamen bağımsız ve kendi kendine yeter olmalıdır. Resimse renk, çizgi, kütle vb. öğelerden; heykelse kütle, hacim vb. öğelerden kurulu bir dünya...

Soru 81 : Biçimcilik kuramının eleştirisi nasıl yapılmalıdır?

Biçimcilik kuramı, seçkin tabaka aydınları ve sanatın kendisinden çok kuramsal yanı ile ilgilenenler arasında daima iyi kabul görmüş bir kuramdır. Örneğin, yansıtma kuramı, içinde çok daha fazla hayatî gerçek taşıdığı halde, bu seçkin tabaka aydınları tarafından sanattan pek anlamayan (!) kültürsüz tabakaya bırakılır da, biçimcilik kuramı, sanata verdiği yüce, nerdeyse ulaşılmaz yer nedeniyle daha bir incelikle ele alınır. Daha önce de söylediğimiz gibi, modern sanat denilen, izlenimcilik, anlatımcılık, kübizm vb. gibi son yüzyıl sanat tarihini zenginleştiren akımlar, tümüyle yansıtmacılık kuramının -bu demek, kaba (!) bir sanat anlayışının- karşıtı olarak biçimciliğe mal edilmeğe çalışılır. Çok taraf tutan bir davranış sonucu, sanat yapıtlarının oluşumunda öz'e biçimden öncelikli bir yer veren düşünce kuşkuyla, kimi zaman da küçük görülerek karşılanırken, biçim'i tek öğe saymak gibi tümüyle yanlış bir görüşe hoşgörüyle yaklaşılır. Bu konuda son bir örnek isterseniz şu cümleyi birlikte okuyalım:

«Estetik dışı meziyetleri hesaba katan ahlâkçıları ve Marksistleri bir yana bırakalım. Onlar, biliyoruz ki, içeriğin sosyal, politik veya ahlâki bakımdan değerli olmasını, eserin iyi sayılması için şart koşuyorlar.» (1)

Biçimcilerin öz, içerik ve biçim ilişkileri sorununu incelemeğe daha başlarken «Marksistleri bir yana bırakalım» diyen, bunu, Lukacs'a, Fischer'e, Garaudy'ye, Brecht'e, Aragon'a, Goldmann'a rağmen diyebilen B. Moran'ın, marksçı sanat anlayışının öz ve biçim sorununa bakış tarzını **bildiğine** inanmak zordur. Marksçı sanat anlayışının, sanatlarda biçim öğesini hiçe saydığını söyleyerek biçimcilik ku-

(1) Berna Moran, Edebiyat Kuramları... s. 172

ramının eleştirilmesini marksçı görüşün dışında aramağa kalkmak, kuramın tarihi, toplumsal yanını, dolayısıyle esas yönünü daha baştan gözden kaçırmak olur:

«Bu, özü bir yana bırakma, biçimi tek önemli şeymiş gibi önemseme eğilimi, kapitalist düzendeki huzursuz aydınların çoğunu etkilemiş ve sanat alanında 'biçimcilik' olayını yaratmıştır. Bu gerçekten sanatçının yaratma yöntemleriyle ilgili bir sorun değildir (çünkü yeni anlatım yolları için girişilen deneylere kimsenin bir diyeceği olmaz); bu 'biçimcilik'in, bir toplumsal biçimin artık çağına uymadığını, bir yönetici sınıfın süresini doldurduğunu yansıtan bir olay olması gibi daha derin ve daha genel bir sorundur.» (2)

Biçimcilik kuramının asıl tarihsel anlamı budur: Sanatı insandan, yaşamın kendisinden, canlı gerçeklikten uzaklaştırarak, artık eskimiş ve değiştirilmesi gereken bir gerçekliğin önüne «biçim»den bir perde çekmektir. Sanatı ilk görevinden: dünyanın ve toplumsal yaşamın değiştirilmesine katkıda bulunmak görevinden uzaklaştırıp boş bir çaba durumuna indirmektir. Iskender'in karşısında bir torba mercimeği bir iğne deliğinden atarak geçiren adamın ustalığı gibi bir ustalık beklemektir sanatçıdan.

Sanatçı yaratışa katılan biçim öğesiyle, sanatı salt biçimler yaratma çabasına indirgemek çabası demek olan biçimciliğin birbirinden ayırdedilmesi gerekir. Hiç bir gerçek sanatçı biçimin önemini küçümsemez. Ama biçimciliğin de nasıl bir tuzak olduğunu bilir sanat için:

«Sanatta biçime ve biçimin gelişmesine önem vermenin gerekmediğini söylemek, saçmalamaktan başka bir şey değildir. Biçimsel yenilikler getirmeden edebiyat yeni toplum katlarına yeni konular ve yeni görüşler de getiremez. Evlerimizi Elizabeth çağındaki evlerden değişik biçimde yapıyoruz, oyunlarımızı kuruşumuz da değişik. Shakespe-

(2) Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 140

are'in oyun kurma yönteminde direnseydik, Birinci Dnya Savaşı'nın nedenlerini, söz gelimi, bir bireyin (Kaiser Wilhelm) kendi üstünlüğünü gerçekleştirme isteğine, bu isteği de bir kolunun öbüründen kısa olmasına bağlayacaktık. Bu da saçma bir şey olacaktıı. Asıl biçimcilik bu olacaktı: belli bir yapı yöntemini korumak için, değişen bir dünyanın getirdiği yeni görüş açısını benimsememek için direnmiş olacaktık. Böyle olunca, yeni konuları eski biçimlere sokmaya kalkmak, yeni biçimlere sokmaya kalkmak kadar biçimciliktir... İnsanlığın gözüne atılan tozu silmesinin önemli bir şey olduğu bir dönemde düzmece birtakım yeniliklere karşı çıkmak gerektiği de açıkça ortadadır. Gene açıkça ortadadır ki, artık geçmişe dönemeyiz, bu yüzden gerçek yeniliklere doğru ilerlemek zorundayız. Ne büyük yenilikler hazırlanıyor çevremizde... sanatçılar nasıl çizecekler bu yenilikleri sanatın eski anlatım araçlarıyle?» diyor Bertolt Brecht (3).

Sanatın gerçeklikle bağlarını koparmak, gerçek yaşamın ve insanî gerçekliklerin sanat akımları, sanat yapıtları üzerindeki etkisini «olumsuz», «katkılı» etki diyerek yadsımak ve mutlak bir biçim kavramına bağlanmak giderek çeşitli sanat okullarının ortaya çıkışlarındaki tarihsel ve toplumsal nedenleri görememeğe götürecektir. Bir XX. yüzyıl resmiyle bir Rönesans resmi arasındaki kesin ayrımı, yalnızca çizgilerin, renklerin uyumundaki, düzenlenişindeki değişikliklerle açıklamak, fakat bu değişiklikleri zorunlu kılan, biçimcilerin nefret ettikleri, insan gerçeğindeki, dünyaya bakıştaki tarihsel değişimleri görmemek çıkmazların en derinine götürecektir insanı. Gerek Bell'in gerekse Fry'ın «anlamlı biçim» kavramına bir açıklık getirememeleri, anlamını açıklayamamaları (4) ancak gerçeklikten bu bilinçli uzaklaşmaya verilebilir.

(3) a. g. e. s. 122-123

(4) J. Stolnitz, Art Critlclsm..., s. 144-148

Biçimciliğin en güçlü bir kuram görünümünde olduğu resim sanatında bile gerçek sanatçılar ve sanat akımları, gerçekleştirdikleriyle kuramı yalanlamaktadırlar. Resimde anlatımcılık, izlenimcilik akımının, çağının gerçeklikleriyle ilgisi olmadığını; bir Van Gogh'un, bir Matisse'in ya da Picasso'nun çağının sağlam gerçeğini yansıtmadığını söylemek olanağı var mıdır? Bir resmin sanat değerini, anlattığı ya da betimlediği hikâyede, nesnelerde değil, artistik niteliklerinde aramak başka şeydir, o resmin yapılışını zorunlu kılan tarihsel gerçekliği tümden yadsımak başka şey. **Guernica,** elbette Ispanya Iç Savaşının somut olaylarını anlatan tarihî bir resim olarak değerlendirilemez. Artistik değeri elbette sanata özgü ölçütlerle değerlendirilecektir. Ama bu, Ispanyol faşizminin Ispanya halkına ettiklerini görmemezlikten gelmeğe de götürmeyecektir insanı, biçimcilerin yaptığı gibi. Çünkü Ispanya Iç Savaşı olmasaydı, **Guernica** diye bir tablosu da olmazdı Picasso'nun. Hatta Picasso'nun o dönemi de olmazdı: «Savaşın resmini yapmadım. Çünkü bir fotoğrafçı gibi konu aramağa çıkan ressamlardan değilim ben. Ama o zaman yaptığım tablolarda savaşın olduğu da şüphesiz. Ilerde, belki de bir tarihçi, benim sanatımın savaşın etkisi altında değişmiş olduğunu gösterecektir» diyor Picasso (5).

Sanatın yaratılarında biçim ve özden herhangi birini tutarak tek yanlı bir yoruma gitmek zorunlu olarak ötekinin de kaybolmasına yol açacaktır. Ne biçim kaygısıyle özden çıkarılacak öz, ne de öz kaygısıyle önemsenmeyen biçim, gerçek sanat yapıtı yaratmağa yetecektir. En sağlıklı yaklaşım, biçimle öz arasındaki diyalektik çelişkinin aşılması yoluyle, yeni özü açıklayacak yeni anlatım biçimlerine varmak şeklinde olacaktır.

(5) Gerçekçilik Açısından Picasso, s. 114

Soru 82 : Biçimcilik kuramının görsel sanatlar dışındaki sanatlar karşısında durumu nedir?

Biçimcilik kuramını tanıtmağa çalışırken yalnızca resim ve heykel sanatlarından, görsel sanatlardan söz ettik. Oysa biçimcilikten yalnızca görsel sanatlarda değil edebiyatta, müzikte de söz edildiğine göre kuram bu sanatlara nasıl bir ölçütle yanaşmaktadır? Bir edebiyat yapıtında kullanılan sözcüklere, bir resimdeki çizgiler ya da renkler gibi bakılamayacağına; bir roman ya da şiiri, sözcüklerin yapıt içindeki dizilişinin, düzenlenişinin meydana getirdiği biçimlerin araştırılması için, salt bu amaçla okuyamayacağımıza; sözcüklerin zorunlu olarak dış yaşamla, gerçek yaşamla sıkı ilişkileri olduğuna göre, «biçimcilik» kuramının edebiyat sanatları karşısındaki durumu ne olmaktadır?

Dış dünyanın, gerçek yaşamın izleri, belirtileri edebiyat yapıtlarında bir resimdekinden daha zorunlu, daha yadsımasız bir şekilde varolduğuna göre, -yoksa anlamlarından boşaltılmış sözcüklerin yapısını, düzenlenişlerini araştırmak gibi bir soyutluğa, anlamsızlığa düşülür- yapıtın değerlendirilmesinde bunların da hesaba katılması onun katkısızlığını etkilemeyecek midir?

Bell, bu nedenle edebiyatın hiç bir zaman katkısız sanat sayılamayacağını ileri sürer. Ne kadar büyük olursa olsun, bir şiiri değerlendirmemiz zorunlu bir biçimde «katkılı» (impure) olacaktır, çünkü «biçim, entelektüel bir özün ağırlığı altındadır; bu öz ise, yaşamın coşkularına karışmış, bu coşkulara dayanan bir düşünsel durumdur.» (1) Sonuç olarak Bell, biçimcilik kuramının edebiyat yapıtında bulunan sanat değerini açıklayamayacağını; edebiyat, «soyut biçim»i kullanmadığı için resimden tümüyle farklı bir sanat olduğunu kabul eder.

(1) Jerome Stolnitz, Art Criticism..., s. 142-153

Fry ise biçimcilik kuramının bütün sanatları kapsayabileceğini ileri sürer. Çünkü herhangi bir sanat yapıtında önemli olan, biçimsel yapıdır. Resimde tek başına, diğerlerinden yalıtılmış bir tek renge değil renkler arasındaki ilişkilere tepki gösteririz. Aynı şekilde, trajedide önemli olan şey de, çizilen, anlatılan olayların coşkusal yoğunluğu değil, bunların yavaş yavaş açılmalarının kaçınılmazlığı karşısında duyulan canlı duygudur (2).

Her tür sanat yapıtı, yansıttığı, anlattığı, ilettiği çıplak özden başka bir şey, yeniden yaratılmış bir şey olduğu için, ve bunu belli bir biçim-öz kaynaşması yoluyle gerçekleştirdiği için Fry'ın edebiyat sanatlarında da biçimsel bir öğe arama çabası, Bell'in, edebiyat sanatlarının biçimcilik kuramıyle açıklanamaz olduğu savından daha doğru bir yol gibi görünmektedir. Biçim-Öz sorunu ile ilgili sorularda tüm sanat türlerinde biçim ve özün nasıl birbirinden ayrılmaz öğeler olduğunu, birbiriyle olan diyalektik ilişkiyi daha ayrıntılı olarak göreceğimiz için burada daha çok biçimcilik kuramına yaklaşan görüşlere yer vermekle yetineceğiz.

Sanat için Sanat görüşü, özündeki, burjuva düzenin her türlü insanî ilişkiyle birlikte sanat ürününü de bir meta düzeyine indirmesine karşı çıkışla, Baudelaire gibi bir sanatçı yaratmıştır. Bu durumuyla sanat için sanat görüşünü, sırtını soyut bir biçime dayamış en uç bir biçimcilik anlayışıyla bir tutamayız. Çünkü biçimcilerin sanat dışı saydıkları dış dünyaya, gerçek yaşama değgin şeyler, bir başkaldırı biçiminde Baudelaire'in şiirini yapar. Oysa Théophile Gautier'de başlayıp, Mallarmé'de en uç noktasına erişen, yaşamdan, gerçeklerden kaçma ve **arı şiir**'in cam fanusu içine sığınma eğilimiyle şiir de biçimciliğin dar ve kısır kalıplarında sıkışmış, kalmış olur.

(2) a. g. e. s. 142

«Mallarmé'nin lirik şiiri yalnızlığın tümüyle belirmesidir. Bu şiir ne Hıristiyan, ne humanist, ne de edebî gelenekten bir şey ister. Yaşanan günden etkilenmeğe karşıdır. **Okurla arasına bir boşluk** koyar ve kendisine insanlaşma olanağı tanımaz.» ([3])

Mallarmé ise kendi şiirini şöyle açıklıyordu:

«Alacakaranlıkta bulutlar, yıldızlar neyse, benim şiirim de odur başkalarının gözünde: bir işe yaramaz... Gerçeği çıkar at türkünden, bayağıdır çünkü... Şairin yapacağı tek şey sözünü 'hiç bir zaman'a çevirerek anlaşılmadan çalışmaktır.» ([4])

«Bu **arı şiirde** (poésie pure), bu her türlü gerçekten ayıklanmış şiirde, Baudelaire'in başkaldırışından hiç bir şey kalmamıştır; karşı çıkış sessiz bir geri çekilişe dönmüştür; Baudelaire'in o 'eski kaptan'ı, ölümü çağırışında, hiçliğe atılışında bir yeniye ve bilinmeyene yönelme olmasına karşılık, Mallarmé'nin sanatında belli belirsiz bir hiçlik ve karmaşık süslerle karşılaşırız. Novalis'in sözünü ettiği 'düş ülkesi' de gitmiş yerini masalsı yaratıkların bile yaşayamayacağı buz soğukluğunda bir dünya almıştır.» ([5])

Öte yandan, «şiirini, okur üzerindeki etkisi saf bir güzellik duygusu olacak derecede arınmış bir hale sokmak isteyen» Edgar Allan Poe; «sözcüklerden kurulan düzende ses ve anlamın ayrılmaz hale gelmesini, düzyazıya çevrilememesini isteyen» ([6]) Paul Valéry gibi şairlerde de bu biçimcilik çabasını görürüz.

Dadacılar, anlamsız hecelerle şiir yazarlardı; bir torbanın içinden harfler ve sözcükler çekilmek yoluyle şiir yazma çabaları da görülmüştür. Biçimciliğin en aşırı uygulanışlarıdır bunlar. Ve başarıya ulaşamaz hiç biri. Çünkü

([3]) Hugo Friedrich, Modern Şiirin Yapısı, Sanatın Gereklilği, s. 73

([4]) a. g. e. s. 74

([5]) Fischer, Sanatın Gereklilği, s. 74

([6]) B. Moran, Edeblyat Kuramları... s. 162-163

şiirdeki, şiire özgü bir yolla verilen anlamı, Bell'in «ağır bir yük» saydığı şeyi atmak olanaksızdır, şiirin ölümünü de birlikte getirir. Şiiri, resim gibi hele müzik gibi soyut bir alana sürüklemek, onu şiir olmaktan çıkarır.

Müzik, biçimciler için şiirden, belki resimden de elverişli bir alandır.

Bell ve Fry, müziği «katkısız» görsel sanatlara benzetirler durmadan; Fry'ın eleştirilerinde müzik sözlüğünden alınma «ritim», «uyum» gibi sözcükler kullanması hiç de bir rastlantı değildir. Çünkü biçimciler, müziği **en üstün düzeyde** «katkısız» sanat olarak alırlar. Bununla, ondokuzuncu yüzyıl boyunca sürmüş olan ve Walter Pater'in ünlü sözlerinde anlatımını bulan bir inancı devam ettirirler: «Her sanat, daima, müziğin durumuna yükselmeyi amaçlar.» Müzik nesneleri 'taklit etmez' ya da 'hikâye anlatmaz,; yapamaz bunu. Onun ortamı, resmin ya da edebiyatın aksine, izin vermez buna. Müzikten duyulacak coşkular, sevgi, nefret, korku vb. insanî coşkular değil, düzenlenmiş, bir biçime sokulmuş seslerin yarattığı estetik coşkular olacaktır ([7]).

Soru 83: Müzikte biçimcilik sorunu nasıl açıklanabilir?

Birçok düşünürün ve estetikçinin, müziği taklit kuramına en az uygun, dolayısıyle en soyut sanat olarak tanımladığını gördük. Müzikte, ne sözsel sanatlarda olduğu gibi düşünce ve eylemlerle dolaysız bir bağ kuracak sözcükler, ne de görsel sanatlarda olduğu gibi şekiller, çizgiler ve renkler yoluyle dolaysız çağrışımlar ve benzetmeler yapma olanağı olduğundan biçimciliğe en yakın sanat

([7]) J. Stolnitz, a.g.e. s. 142

olarak görünür müzik. Biçimciler, bütün sanatların varmayı amaçladığı salt soyut bir biçim olarak bakarlar müziğe: özün karışmalarından kurtulmuş, tanrısal bir yüceliğe erişmiş bir soyutluk.

Eduard Hanslick, 1854'te yayımlanan **Vom Musikalisch-Schönen** (Müzikte Güzel) adlı yapıtında şunu atar ortaya: «Bestecinin işlemesi, biçim vermesi gereken ham madde... müzik notalarının tüm ıskalası (echelle) ve onların melodiler, uyumlar ve ritimlerdeki sonsuz çeşitliliğe uyma yetenekleridir... Bütün bunlarla dile getirilmek istenen nedir, sorusuna verilecek karşılık şu olacaktır: müzikal düşünceler. Oysa müzikal bir düşünce kendinde bir erektir, duyguları ve düşünceleri temsil etme aracı değil.» (1)

Ateş Kuşu, Petruşka, Ilkbahar Ayini gibi müziklerin bestecisi olan Stravinsky, ne kadar garip görünürse görünsün biçimcilerin yanında yer alır. 1935 yılında yazdığı Yaşam Öyküsünde şöyle der: «Müzik, yapısı gereği, duyguları, düşünceleri, psikolojik durumları ya da bir doğa olayını dile getirmekte güçsüzdür.»

1948'de ise aynı şeyi şöyle ifade eder: «Gerçekte, müzikten, duyguları dile getirmesini, dramatik durumları açıklamasını, hatta doğayı taklit etmesini beklerken olanaksız bir şey istemiş olmuyor muyuz ondan?» Stravinsky'ye göre müzik «ses ve zaman terimleriyle düşünme birimidir... Müzik birleştiren bir şeydir... Müzik, sonunda, insan kardeşlerimizle - ve Yüce Varlık'la bir inan birliği biçimi olarak açıklar kendini.» (2)

Görülüyor ki müziğin, insan duygularının, insanın ya da toplumun bir durumunun, davranışının dile getirilmesi olduğunun kesinlikle yadsınmasıyla biçimciliğin alanı içine girilmiş olmaktadır. Müziğin de bütün öteki sanat yapıt-

(1) Alan Bush, Ce qu'exprime la Musique, Recherches International, s. 38'de.

(2) a. g. y

ları gibi bir biçim yaratma sürecinden geçerek sanat yapıtı durumuna yükseldiğini söylemek başkadır; bu biçimi, müziğin ereği olarak almak başkadır. Bir bakıma, müziği müzik yapan, yani insan duygularını dile getiren bir sanat yapan şey bu biçimsel çabadır.

«Müzikte biçimsel öge çok önemli olduğu için, 'biçimsellik' tehlikesi her zaman vardır. Ama müzik sanatların en biçimseli ve soyutu olduğu için birtakım yapıtları ve eğilimleri sağlam nedenlere dayanmadan 'biçimsel' olarak suçlamaktan da kaçınmalıyız: bu noktaya dikkat etmezsek, çok sesli barok müziğinde, Bach'ın piyano yapıtlarında, hatta Mozart'ın, Beethoven'in ve Brahms'ın birtakım yapıtlarında biçimselliğin izlerini aramaya kalkarız» diyen Fischer müzikte biçimselliğin, 1) salt gösteriş için ustalık, yani müzikte herhangi bir yapı sorununu çözümlemeyi düşünmeksizin, dinleyicileri parlak bir teknik ve coşkunlukla etkileme kaygısı; 2) Kaba öykünme, eski örneklere köle gibi bağlı kalma, düzeni bozuk bir dünyada iç bulandırıcı uyum ve tatlılıkta havalar, jet uçaklarının gürültüsünü duyurmamağa çalışan romantik pastoral ezgiler; 3) Her türlü sıcaklığı ve duyguyu müzikten uzaklaştırarak salt biçimin somutlaşmasına varmak diye tanımlanabileceğini söyler ([3]).

Soru 84 : «Sanat, Sanat İçindir» kuramı nedir?

I. A. Richards, **Edebiyat Eleştirisinin ilkeleri** adlı yapıtında, «kesinlikle ve ardında zararlar bırakarak modası geçmiş» ([1]) bir kuram diye niteler onu. Plehanov, **Sanat ve Sosyalizm** adıyle dilimize çevrilen kitabında, tarihsel görünümü içinde ele alır bu kuramı ve somut örneklerle açık-

([3]) Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 212-213

([1]) I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, s. 74

lamağa çalışır. E. Fischer **Sanatın Gerekliliği**'nde, C. Caudwell **Yanılsama ve Gerçeklik**'te daha titiz bir dikkatle, kuramın temelini **Marx**'ın «mal-fetişizmi»ne bağlarlar.

Bütün bu incelemelerde ortak öğe, bir sanat olayının, bir sanat kuramının tarihî toplumsal nedenlerini, gelişme koşullarını ve ulaştığı sonuçları bilimsel bir dikkatle gözlemek, yine bilimsel veriler halinde ortaya koymaktır.

Oysa yukarda saydığımız incelemelerin çoğu uzun süredir ülkemizde bilinmesine rağmen, «sanat sanat içindir» kuramı bilerek ya da bilmeyerek yanlış yorumlamalara uğramakta, yanlış suçlamalara destek olarak kullanılmaktadır. Özellikle, sanatçı yaratışı politikanın, hem de güncel politikanın emrinde bağımlı bir uğraş derekesine indirmek isteyen, çoğu sanatçı yeteneğinden yoksun başarısız kişiler; sanat yapıtlarında, kısır bilgilerinin, daha doğrusu bilgisizliklerinin, sığ coşkularının olumlamasını görmek isteyen kişiler, kurgusu, örgüsü, biçimi kendi sınırlı sanat anlayışlarının dışına çıkan her sanat yapıtını, her sanatçıyı «sanat için sanat» yapma suçuyla suçlamayı nerdeyse geçerli bir yöntem haline getirmişlerdir. Giderek, gerçek sanat yapıtlarının, gerçek sanat uğraşısının suç sayıldığı, «sanat çabası göstermeksizin sanat yapma» gibi acayip bir anlayış, resmî sanat görüşü haline getirilmek istenmektedir. Ülkede sanatçı yaratışın köklerini kurutmağa, geride sanat yerine nutuklardan, kopyacı sanat yapıtlarından meydana gelmiş bir çöl ortamı yaratmağa dönük bu yanlış ve zararlı, sığ görüşten kurtulmanın tek yolu, neyin ne olduğunun iyice öğrenilmesi; sanatçılığın bir «esinlenme», bir «sezgi», bir «bilgi» sorunu değil, kendi yasaları, kuralları, başka uğraş ve çalışma alanlarıyle sıkı ilişkileri içinde başlı başına bir uğraş olduğunun akıllardan çıkarılmamasıdır.

Bir sanat yapıtının değerlendirilmesinde doğal olarak çağının ve ülkesinin koşulları içinde oluşmuş yaratı ölçüt-

lerinin kullanılmasının (tıpkı bilimsel verilerin değerlendirilmesinde sanat ölçütlerinin değil de bilimsel ölçütlerin kullanılması gibi), «sanat yapıtının, gerçek dünyanın ne bir parçası, ne de kopyası değil, kendi başına, bağımsız, tam ve özerk bir dünya olması gerektiğini» ileri süren «sanat, sanat içindir» kuramıyle uzak yakın hiç bir ilişkisi yoktur.

Plehanov, Puşkin'in, I. Nikola'nın Dekabristler olayından sonra başlayan baskı döneminde «sanat, sanat içindir» görüşünü benimsemiş olduğunu; Théophile Gautier, Baudelaire, Théodore de Banville gibi fransız romantiklerinin, «burjuva ölçülülüğüne ve konformizmine», «bankerler, sarraflar, noterler, tüccarlar, esnaflar...vb.» den oluşan burjuva sınıfının bayağılığına düşmanlıklarının ve «sanatı faydalı yapmak, onu, o kadar hor ve hakir gördükleri bu burjuvaların hizmetine sokmak» istemeyişlerinin onları «sanat için sanat» görüşüne götürdüğünü belirttikten sonra şu sonuca varır:

«Sanatçılarda ve artistik yaratışla yakından ilgilenen kimselerde 'sanat, sanat içindir' görüşünü benimsemek temayülünün doğup kuvvetlenmesine sebep, bu kimselerle onları saran çevre arasında bulunan çaresiz uyuşmazlıktır.» (2)

Gerek Caudwell, gerekse Fischer, romantizm akımının içinde bir akım olarak kabul ettikleri «sanat için sanat» görüşünü «mal-fetişizmi»ne, «üretim için üretim» ilkesine bağlarlar; uyuşmazlık içinde bulunduğu toplumsal koşullardan kaçmak yerine onlarla alay etmeği, «tiksintisini gerçeklikle dile getirmeği» yeğleyen, «burjuva okura tepeden bakarak onu insan yerine koymayan», onu «rahatsız etmenin soylu tadından söz eden Baudelaire»i akımın temsilcisi sayarlar:

(2) Plehanov, Sanat ve Sosyalizm, s. 29

«**Sanat için sanat** — temelde gerçekçi olan büyük şair Baudelaire'in benimsediği tutum — da burjuva sınıfının kaba yararcılığına, karanlık işlerle uğraşmasına bir karşı çıkıştı. Her şeyin satın alınabilir meta haline geldiği bir dünyada sanatçının 'meta' üretmeme kararından doğan bir tutumdu bu.» (3)

Herkesin, «kendilerini demir sertliğiyle ortaya koysalar bile yine de anlaşılmaz olan yasalara göre işleyen bir pazar için körükörüne üretim yaptığı; malın, toplumsal yaşam üzerindeki etkisinin ölçülemez ya da görülemez olduğu kapitalist üretimde insan kendi toplumsal ilişkilerinin kontrolünü yitirmiştir... şair, varlıklarından habersiz olduğu, toplumsal yaşamları, varoluş tarzları kendisine yabancı insanlar için yazmaktadır artık. Pazar, onun için kör, yabancı, edilgen 'kamu'dur.»

«Bu, Marx'ın 'mal-fetişizmi' dediği şeye yol açar. Kolektif şenlikte o kadar açık olan sanat olayının toplumsal özelliği kaybolur. (...) sanat eseri de toplumun içindeki toplumsal gerçeklenişi 'pazar' ya da 'kamu' ile perdelenir perdelenmez, şaire, nesnel bir şeymiş gibi görünür... sanat uyartısı nesnelleşir, bir mal olur.» (4)

Öte yandan, sanat yapıtının bu «mal» haline dönüşü, her şeyin sağladığı yararla ölçülür olması, basit gereksinimlerin bol üretimle kolayca sağlanır olma alışkanlığı, sanatçının çalışmasına duyulan saygıyı da azaltmıştır. Sanatçıya, özellikle şaire «boş işlerle uğraşan bir insan» gözüyle bakılmaktadır:

«Şair (ise) yazarların en ustasıdır. Onun sanatı, herhangi bir sanatçıdan, en yüksek derecede bir ustalık ister; gelişmiş bir kapitalizmde insanların büyük çoğunluğunun istemediği şey ise bu teknik ustalıktı işte. Şair, artık alçı-

(3) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 17
(4) C. Caudwell, Yanılsama ve Gerçeklik, s. 101-109

dan kalıpların kullanıldığı bir çağda, bir ortaçağ taş yontucusu kadar modası geçmiş bir ustadır. Toplumun alttan alta proleterleştirilmesi arttıkça, insanların bir zorlama haline gelmiş olan çalışma koşulları, onları yavanlığı ve sığlığı her gün biraz daha özgürlüksüzlüklerine alıştırmağa yarayan seri üretim bir 'basit sanat'ı arar hale getirir. Şair bir 'bilgiç' olur, ustalığına ihtiyaç duyulmayan bir insan olur. Şiir okumak, ortalama insan için çok sıkıntılı, belâlı bir şey haline gelir.»

«Yaşamanın koşulları yüzünden şairin tepkisi... sanat ustalığını toplumsal işleve **karşı,** 'sanat'ı yaşam'a karşı koymak» olur. Giderek «sanat yapıtı, kendi içinde ve kendisi için değerlendirilir hale gelir.» ([5])

Fischer, Baudelaire'in sanatındaki romantik karşı çıkış öğesiyle keskin suçlamanın kaybolduğunu, Mallarmé'nin «her türlü gerçekten ayıklanmış, karşı çıkışın sessiz bir geriye çekilişe döndüğü arı şiirinde» başkaldırıştan hiç bir şey kalmadığını söyler: «Zaman geçtikçe olumsuz öğe daha ağır basar. **Sanat için sanat** Mallarmé'nin can veren ezgilerinde, Heredia'nın ince lirizminde ve dar bir hayranlar çevresine çekilip bayağı yığınlara karşı seçkin kişileri yükselten Stefan Georg'ın soylu tiksintisinde doruğuna varır.» ([6])

Soru 85 : Romantizm akımı nedir?

Hemen her dilde, yaşamın gerçeklerinden kaçışı, bir düşünceler, duygular ve düşler dünyasına sığınış anlamını taşıyan romantizm, aslında «kapitalist burjuva düzenine, 'yitirilmiş düşler' düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağı-

([5]) a.g.e.
([6]) E. Fischer, a.g.e., s. 74

lığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma haraketiydi.» (Fischer)

XVIII. yüzyılda başlayıp XIX. yüzyılda en üst noktasına erişen toplumsal yaşamdaki kaynaşmanın, devrimleşmenin sanattaki yansısıdır romantizm. Yaşamın maddi koşulları hızla değişmektedir. Artık ortadan silinmeğe yüz tutmuş olan soyluluğun yerini, önemi hergün artmakta olan zenginlik almaktadır. Ticaret ve sanayi yoluyle zenginleşen yeni bir sınıf toplumun egemen güçleri, yönetici güçleri olmakla kalmayıp yeni bir soylu sınıf yaratmağa doğru gitmektedir. Bir yandan sanayinin ve zenginleşmenin getirdiği koşullar içinde eğitime ve öğrenmeye açık bir aydın sınıf gelişirken, öte yandan işçi sınıfının yaşama ve çalışma koşulları her gün daha kötüleşmektedir.

Sanat ve edebiyat bir eğlence aracı olmaktan kurtulmuş, sanatçı, yaşamını sürdürmesi için emek ürününü serbest pazarda satmak zorunda olan özgür bir insan olmuştur. Kalemiyle yaşamak olanak içindedir artık. Sanatçılık, yazarlık, toplumsal yaşamda bağımsız bir varlık kazanmıştır. Buna karşılık her şeyin maddi zenginliğe, açıkgözlüğe, açgözlülüğe dayandığı bu çelişmeli ve hızla gelişen süreç içersinde kendini yalnız ve korku içinde hissetmektedir sanatçı. Bir yandan özgürlüğünü, öte yandan yitişini bulduğu yeni yaşam koşulları tedirgin etmektedir onu. Burjuva sınıfının karşısında güçlenmekte olan emekçi sınıfla bağ kuramamıştır henüz.

Romantizm, içinde yaşanılan çağın çelişkilerinin iyice anlaşılamamasının, kapitalist düzenin bütünüyle kavranamamasının sonucu olarak son derece karmaşık bir hareket olmuştur. Başlangıçta, edebiyatta ve felsefedeki gözüpekliğin yanında dinde ve politikada tutucu ve gelenekçi yazar ve sanatçılara rastlanır. Örneğin Almanya'da sanatçıların burjuva düzenin karşısına çıkışları, bir geçmiş zamana özlem duygusuyle sonuçlanırken, Italya'da daha çok

milli duygularla besleniyor, «Doğu Avrupa'da ise derebeyliğe karşı açıkça bir başkaldırma» niteliğine bürünüyordu. Özellikle 1830'lardan sonra ateşli bir toplumsal reformlar yandaşlığı, hatta katolik dinine karşı dinsel bir inançsızlık havası esmeğe başlıyordu.

Bununla birlikte, klasiklerle olan savaşları içinde ilkeleri oldukça belirgin bir romantik akım oluştu. **Tutku**nun güzelliği ve yüceliği baş ilkeydi. Yaşama anlamını veren şeydi **tutku.** Özgür olmalıydı; toplumun, hatta ahlâkın çelişkileri ya da ön yargıları bu tutkuyu baskı altına almağa çalıştığında sanatçı yalnızca bu toplumun ve ahlâk kurallarının üstüne çıkmak hakkına değil bu toplumu ve ahlâk kurallarını yargılamak, kendi ahlâkını, içinde yaşadığı kendi dünyasını yaratmak hakkına da sahipti. Edebiyatta bu tutkunun dile getirilişini sınırlayacak hiç bir kural olamazdı (1).

Ernst Fischer, «çeşitli ülkelerde değişik biçimlerde ortaya çıkmış olmasına rağmen» romantik akımın genel özelliklerini şöyle sıralıyor:

«Romantizmin belirli birtakım özellikleri vardı: sanatçının kendini özdeş göremediği bir dünyadaki iç tedirginliği, yeni bir toplumsal birlik özlemi doğuran güvensizlik ve ayrı kalmışlık duygusu, halkla, halkın türküleri ve efsaneleriyle ilgilenme ('halk' sanatçının kafasında nerdeyse gizemsel birlik niteliğini taşıyan bir kavramdı), ve bireyin kayıtsız şartsız eşsizliği, sınırsız Byron-öznelliğini övme. Bütün bağları bir yana iten, bir yandan kendini burjuva düzeninin düşmanı sayarken, bir yandan da -bilinçli olmadan- burjuvaların 'pazar için üretim' ilkesini tanıyan 'özgür' yazar, ilk olarak Romantizmle birlikte ortaya çıktı.» (2)

Romantizm belli bir ülkeye özgü bir sanat ve düşün-

(1) Daniel Mornet, Histoire de la Littérature et de la Pensée Françaises.

(2) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 58-59

ce akımı olmaktan çok ulusal ruhun ve kültürün bilincine varılması, daha geniş halk kütlelerini ilgi çevresi içine alması bakımlarından ortak bir Avrupa ya da dünya akımıdır. Burjuvazinin, kapitalist düzenin pazar ekonomisi esprisi içinde dünyaya açılması, ulusları birbirine bağımlı duruma getirmesiyle birlikte «tek tek ulusların ussal yaratıları şimdi ortak mülkiyet olmuştur. Ulusal tek yanlılık ve dar kafalılık gün geçtikçe gerçekleşmez oluyor, sayısız yerel ve ulusal edebiyattan bir dünya edebiyatı doğuyor» diyordu Marx. Walter Scott'tan, Byron'dan, Goethe'den, Schiller'den, Hoffmann'dan, Stendhal'den, Balzac'tan, Hugo'dan, Manzoni'den oluşan bir dünya edebiyatı.

Soru 86 : Doğalcılık akımı nedir?

Ikinci Imparatorluk Döneminde Bir Ailenin Doğal ve Toplumsal Tarihi: Zola'nın bir seri romanına verdiği toplu addır bu. Bir ailenin yaşamı, **doğal** ve **toplumsal** yönden incelenmesi gereken bir tarihtir onun için. Zola, Claude Bernard'ın **Deneysel Hekimliğin Incelenmesine Giriş** adlı kitabına dayanarak kuramcılığını yaptığı doğalcılık akımının asıl Balzac, Stendhal ve Flaubert'le başladığını yazar (1) «Biri bir fizyolog, öteki bir psikolog olan Balzac'la Stendhal» doğalcılığın kaynakları, Flaubert ise «natüralizmin eksik olan yanını tamamlayan» bir sanatçıydı.

Zola, Natüralizm, Deneysel Roman yazılarında doğalcılığın kurallarını koymağa çalışırken, doğalcı romancının romanla yapacağı şeyin, bilginlerin bilimle yaptıkları anketten farklı bir şey olmadığını; ne uydurmanın ne de anlatmanın değil, «insanı masanın üstüne yatırıp parçalamanın,

(1) E. Zola Romanda Natüralizm, Deneysel Roman, Türk Dili Dergisi, Roman Özel sayısı I, s. 693-701, çev. Fehmi Baldaş

vücuduyle beyninde olup bitenleri açığa çıkarmanın» söz konusu olduğunu söyler:

«Naturalist romanın doğa üzerinde, yaratıklarla nesneler üzerinde açılmış bir anket olduğunu söylemiştim. Demek oluyor ki, okurların ilgisini çekmek için güzel bir şekilde uydurulduktan sonra bazı kurallar gereğince işlenmiş masalları ele almıyor bu çeşit roman. Onda hayal gücünün de bir işi yok; olayın açıklanması, düğümlenip bağlanması ile ilgilenmeyen romancı için entrikanın da hiç bir değeri yok; demem o demek ki, gerçekten bir şey kısmak ya da gerçeğe bir şey katmak için işin içine karışmaz o; önceden tasarladığı bir düşününün gerekçelerine göre kafadan uydurma bir çatı kurmaz o. Doğanın her şeye yeteceği düşüncesiyle yola çıkar; hiç bir yanını yontmadan, değiştirmeden, olduğu gibi kabullenir doğayı; doğa, kendisiyle birlikte bir başlangıç, bir orta, bir de son getirecek kadar güzel ve büyüktür. Bir serüven tasarladıktan sonra onu karmakarışık bir şekle sokacak, heyecan verici sahneler uydurarak iyi ya da kötü bir sonuca varacak yerde, tutar hayattan, yaptıklarını, düşündüklerini hiç değiştirmeden olduğu gibi aktardığımız bir insanın ya da bir grup insanın hikâyesini alırız olur biter. Yapıt böylece bir tutanak halini alır, başka bir şey değil; bu çeşit bir romanın bütün değeri, gözlemin doğru ve yerinde olmasında, analizin az çok derinlere girmiş olmasında, olguların lojik bir şekilde birbirine zincirlenmiş olmasındadır.» (2)

Flaubert de bilimsel roman yazmak ister. Flaubert'e göre bir roman son derece nesnel olmalı, olayları bir aynanın tarafsızlığıyla yansıtmalıdır. Gerçekliği betimlemek için ona bakmak yetmez, ona yakından bakmak: bir doktor ya da bir doğabilimci kadar yakından bakmak ve dolaysız gözlemi belgelerle tamamlamak gerekir.

Gerçekten de Flaubert, hayal ürünü bir yapıtı yazmak

(2) a. g. y, s. 695

için bir arşivci gibi fişler tutar, bir coğrafyacı ya da yasa adamı gibi araştırmalar yapardı. Madame Bovary'deki olaylar, kişiler - kendisi her ne kadar tersini söylese de - gerçek olaylardır, yaşamış kişilerdir. En basit bir betimlemeyi, diyelim bir köy betimlemesini yapmak için o köyü mutlaka görmek, uzun uzun incelemek isterdi. **Salambo** romanını yazmadan önce Doğu'ya, Tunus'a geziler yapmış, belgeler toplamıştı. Çizmekle, resmetmekle yetinmezdi. Açıklamak da isterdi Flaubert. Bunun için felsefeden, tıptan, vb. yararlanırdı (3)

Romantizm gibi, izlenimcilik gibi Doğalcılık da burjuva topluma, kapitalist düzenin yarattığı düzensizliklere bir başkaldırmadır. Romantiklerle, Sanat için Sanat'çılarla kırlara, yabancı ülkelere, burjuva kabalığının, para canlılığının ulaşamadığı yerlere açılmış olan edebiyat, gerçekçilerle ve doğalcılarla kentlerin kalabalığına, fabrikalara, madenlere, yoksul yığınlar, acımasız, kaba burjuvalar arasına girmiştir. Düzenin pisliklerini, insanın ezilişini tek tek tablolar halinde, «gerçek blokundan çekip çıkartılmış mermerden sayfalar» (Zola) halinde vermektedir romancılar. Sanatçı kendi düşüncesini açıklamadan... gerçekliğin verilmesinde herhangi bir seçmeye gitmeden... olduğu gibi yansıtarak. «Hayata elverişli olmadığı için azota kızan, buna karşılık hayata elverişli bir nesne olduğu için de oksijene sevgi belirtileri gösteren bir kimyacı düşünebilir misiniz?» (4)

«Tanrı hiç düşüncesini açıklamış mıdır?» der Flaubert. «Önemli sanatın bilimsel olduğuna, kişisel olmadığına inanıyorum... Ne sevgi, ne nefret, ne acıma, ne de öfke istiyorum. Sanata doğruluğu getirmenin zamanı gelmedi mi?» (5)

---

(3) Daniel Mornet, a. g. e. s. 217

(4) Zola, Romanda Natüralizm.

(5) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 80

Bizim de Doğalcılar gibi yapmamız gerekseydi, kuramlarını ortaya serip, hiç bir yargıda bulunmaksızın öylece bırakmamız, «İşte Doğalcılık budur» dememiz gerekirdi. Oysa Zola'nın «Marx ile Engels'i bilmediğini, bu yüzden sınıf çatışmasından ya da toplumsal gelişme eğilimlerinden haberi olmadığını; sadece önceden belirli bir alınyazısından kurtulamayan, soya çekime ve çevreye bağlı, edilgin bir yaratık olarak insanı bildiğini; insanın onun için var olan koşulların öznesi olmaktan çok nesnesi olduğunu» (Fischer) bugün bilmemiz, Doğalcılığı pozitivizmin katı kalıpları içinde biçim değiştirmiş bir Gerçekçilik olarak tanımlamamızı zorunlu kılmaktadır. Yaşamının son yıllarında Zola'nın kendisinin de anladığı gibi, yazar, bilim adamının gösterdiği tarafsızlığı gösteremezdi. Toplumsal davranışda tarafsızlık da bir taraf tutmaydı. Nitekim, «görünüşteki tarafsızlığın sağı, solu, dükkâncısı, işçisiyle bütün olarak burjuva toplumuna karşı duyulan sınırsız bir tiksintiden öte gitmediğini», «sonucun, insanlar karşısında, insanlık karşısında tam bir düş kırıklığı» olduğunu söylüyor Fischer ([6]).

Zola'nın, romancının görevinin incelemek, olanı sergilemek olduğunu, gerisini yasacıların düşünüp düzeltmesi gerektiğini söylemesi hiç bir zaman - hele Zola için - görevden yan çizmek olarak değerlendirilemez. Olsa olsa, toplumsal olayların yasasını kavramaktaki bilinç noksanlığına, tarihsel bir yanlışa verilebilir. **Rougon Macquart**'ların, **Doktor Paskal**'ın, **Meyhane**'nin, **Hakikat**'in, **Emek**'in, **Jerminal**'in yazarı Zola, çağının karamsar bir destanını bırakmıştır geriye. Ama öz yararına biçimin harcandığı, öz-biçim birliğinin gerçekleşemediği kaba, taslak halinde bir destan. Doğalcıların üstünlük saydığı tarafsızlık, kişisel görüşlerini açıklamama yönelimi, sanat yaratısındaki öznelliği de ortadan kaldırdığı için yapıtlarını bir kuruluğa götürmüş-

([6]) a. g. e. s. 81

tür. Tipler, roman kişileri, ruhsal yaşamları olmayan, yalnızca yaşamlarının yüzeysel görünüşleriyle tanınan cansız varlıklardır.

Yukarda belirttiğimiz yanlışın, bilinç noksanlığının ise Doğalcıları sonunda nereye götürdüğünü biliyoruz bugün:

«Bütün bunları - burjuva sınıfının yozlaşmasını, halkın yoksulluğunu, emekçi sınıfının direnişini - Zola romanlarında bir çözüm umudu olmadan, silkip atılması gereken bir karabasan gibi anlattı. Işte doğalcılığın güçlü ve zayıf yanları korkunç toplumsal koşulların bu 'nesnel' betimlenişinde ve bu koşulların değişebileceğini göstermeme direnişindedir. Ikiliği burada ortaya çıkmaktadır. Belli bir süreden sonra doğalcılığın ya kendini aşarak toplumculuğa dönüşmeye ya da kaderciliğe, simgeciliğe, gizemciliğe, dinciliğe ve tepkiciliğe dönüşüp ortadan kalkmaya karar vermesi gerekir. Zola birinci yolu seçti; arkadaşlarından pek çoğu da ikinci yolu.» (*)

Soru 87 : Izlenimcilik nedir?

Edebiyatta Doğalcılığın, felsefedeyse Olguculuğun (pozitivizm) çağdaşı olan, resimdeki Izlenimcilik (Empresyonizm) akımı, resmî sanat anlayışına, akademizme karşı çıkıştır. Yapmacığa, kopyacılığa, gözü sulu duygululuğa, kapalı oda resmine, içtensizliğe bir karşı çıkış.

XIX. Yüzyılın son çeyreğindeki «boş klasikliği, özünü çoktan yitirmiş eski aşırma biçimleri, ısmarlama ülkücülüğü, arada bir ustaca göğüs ve bacak gösterme, göz yaşartma yoluyla giriştiği duygu sömürücülüğüyle çökmekte olan burjuva düzeninin en iğrenç ürünlerinden biri... düpedüz 'esnaflıkla' düzmece bir 'kibarlığın' oynaştığı bu düzende yalanlardan, boş sözlerden, klasik ve Rönesans

(*) a. g. e. s. 83

geleneklerine iki yüzlü övgülerden yapılan bir sanat» (1) olarak tanımlanan akademik sanata karşı gelmenin ilk belirtisi, doğaya çıkmak, insanların arasına katılmak, Doğalcılık gibi sanatçının etrafını çeviren eşyaları, görüntüleri, canlı insanları hiç bir ayrım gözetmeksizin ele almaktır.

Burjuva sınıfı devrimci niteliğini çoktan yitirmiştir. İkinci İmparatorluğun son on yılında (1860-1870) Saray, sanatçılar üzerinde dayanılmaz bir diktatörlük kurmuştur; ondan sonraki üç çeyrek yüzyıl, plastik sanatlar alanında Fransa'nın yüzünü ağartacak olan genç ressamları klasik ekollerin konularına, savaş ressamlarının bayağılığına, begenisizliğine ya da gerçekliğin idilik ülkücülüğüne çağırmakta, bu buyruğa uymayanların resimlerini salonlarda sergilemelerini yasaklamaktadır.

İzlenimcilik adı da, Claude Monet'nin, resimleri salonlara kabul edilmeyen ressamların 1874'te Salon de Refusés'de açtıkları sergide sergilenen, İmpression, Soleil Levant (İzlenim, Doğan Güneş) adlı resminden gelmektedir.

Manet, Degas, Renoir, Monet, Pissarro, Cézanne, Whistler vb. yalnızca İmparatorluğun bu buyruğunu nefretle, bazan da gürültüyle reddetmekle kalmayıp açık bir savaşa girdiler onunla.

Manet, pitoresk temalarından kendini kurtararak «Kırda Öğle Yemeği» ve «Maximilien'in Kurşuna Dizilmesi»yle gürültiü kopardı.

Degas, Ortaçağ savaşçılarını çizmekten vazgeçip gününün insanlarına ve sahnelerine verdi kendini.

Renoir doğayı ele aldı. Monet, Pissarro Paris çevresini dolaşıp unutulmaz görüntüler çiziyorlardı.

Cézanne ise ışığın çözümlemesine, portrenin bileşimini araştırmağa çevirmişti yüzünü.

Ancak bu savaşta bütün bu ressamların öncüsü, Manet'nin, Cézanne'ın, Monet'nin hayranlık duyduğu «gerçek-

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 75

çi» Courbet idi. Aragon'un dediği gibi «Courbet'nin ortaya çıkışı, işçi sınıfının uyanışına denk geliyordu; bu sınıfın henüz formüle edilmemiş, yeni yeni belirmeğe başlamış olan düşünceleri, felsefesi ilk fantastik yansısını bu ressamda bulmuştur.» (2)

Ne var ki, bir «doğa ve halk ressamı» olan mücadeleci Courbet'den ayrılıyordu Izlenimciler. Daha çok, parçalanmış, dağılmak üzere olan bir dünyada bireyin bu dünyaya bakışının resmini veriyorlardı:

«Izlenimcilik, dünyayı ışık içinde eriterek, onu renklere bölerek, birtakım duyusal algılarmış gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi oldu. Yalnızlığına kapanan birey, kendi içine dönerek dünyayı birtakım sinir uyarıcıları, duyuşları, titreşen bir karışıklık, 'benim' yaşantım, 'benim' duyuşum olarak algılar. Resimde izlenimcilik, felsefede Olguculuğun karşılığıdır. Olguculuk da dünyanın, bireyin duyuları dışında var olan nesnel bir gerçeklik değil de sadece 'benim' yaşantım, 'benim' duyuşum olmasını öngörür. Izlenimciliğin başkaldırma öğesine başka bir öğe, kuşkucu, kaçak, savaşçı olmayan bir bireycilik öğesi karşı çıkar. Yalnız izlenimleriyle ilgilenen, dünyayı değiştirme kaygısı olmayan, bir kan damlasını sadece bir renk lekesi, bir bayrağı sadece buğday tarlasında açmış bir gelincik sayan bir gözlemcinin tutumudur bu.

«Işte bu yüzden Izlenimcilik, dünyanın parçalandığını, insansızlaştığını gösteren bir çökme belirtisiydi bir bakıma. Ama aynı zamanda, burjuva kapitalizminin 1871-1914 arasındaki 'kapalı dönemi'nde burjuva sanatının parlak bir doruğu, altın gözü, bereketli bir hasadı, sanatçının elindeki anlatım araçlarının sınırsız bir zenginleşmesiydi. Bu çatışmanın, bu iç çelişmenin iki yüzünü de görmek zorundayız. Izlenimciliğe haksızlık etmemek için, onun hem top-

(2) **Europe** dergisi, sayı 499 - 500, s. 228-229

lumla koşullu niteliğini tanımalı, hem de ölümsüz başarısı karşısında saygı duymalıyız.» ([3])

İzlenimciliği, «renklerin görsel karışımı», «renkleri resimde birbirinden ayırıp sonra yeniden birleştirmek» olarak tanımlıyor Cézanne. Gerçekten de İzlenimci resim anlayışı özellikle renk seçimi ve ışık sevgisiyle ayırt edilir. Atölyeden gün ışığına çıkan ressam, gün ışığının doğa ve eşyalar üzerinde yarattığı değişimleri an-an yakalamak ister. «Madem ki ressam dünyayı bir oluş ve hareket içinde görüyordu, o halde şekli bir tarafa bırakıp, değişik anların kaypak duyu ve izlenimlerine kendini bırakmalı, onları yakalamağa çalışmalı idi.» ([4])

Böyle olunca eşyalar kendi renklerini yitiriyor, değişiyor, ressamın eşyaların kendi renklerine bağımlılığı diye bir şey kalmıyordu. «İzlenimcilerde renk bağımsızlık kazanmaya, **eşyadan çok ressamın kendi rengi** olmaya başlıyor, resim bir zaman rengine bürünüyor.» «İzlenimcilerle resme tekrar renk giriyor, fakat eşyanın rengi olarak değil, tayf rengi olarak.» ([5])

Sanatçıyı düşünce ve duygularından sıyırarak yalnızca güçlü bir göz haline getiren; Seurat ve Signac'ın noktacılığıyla (pointillisme) statikliğe yönelmiş olan İzlenimcilik yavaş yavaş insandan bağımsız dış gerçeklikle bağlarını yitirmiş, gerçekliği çok dar kalıplar içine sıkıştıran bir sanat olacaktır. «Birçok post-Empresyonist resimler oyaları veya Çin fildişlerini hatırlatır» diyor Herbert Read. «Bütün bu eserleri sakin seyredemeyiz, çünkü oya yapanın döktüğü göz nurunu veya fildişi oymacının insanüstü sabrını düşünmekten kendimizi alamayız.» ([6])

([3]) E. Fischer, a.g.e., s. 79

([4]) M.Ş. İpşiroğlu - S. Eyüboğlu, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, s. 150

([5]) a.g.e., s. 151 - 152

([6]) H. Read, Sanatın Anlamı, s. 137

Bütün öznelciliğine, bireyci izlenime bağlılığına karşın İzlenimcilik, XX. yüzyıl resmini önemli ölçüde etkilemiş, bize «saf renklerle ne yapılabileceğini anlatmış, rengin ne olduğunu anlatmış, onun anlamını ve önemini belirtmiştir.»

Soru 88 : Gerçeklik sanat yapıtlarında nasıl yansır?

Yansıtma kuramını incelerken sanatın, dış gerçekliğin, dış dünyanın edilgin bir yansısı olmadığını görmüştük. İnsanın dünyada bulunuşu, dünyaya bakışı edilgin bir durum değil, etkin bir eylem olduğu için, bütün öteki insanî eylemler gibi sanat eylemi de bir ayna gibi yansıtmaya değil yeniden yaratmaya, ortaya yeni bir varlık koymaya dönüktür. Yaratıldıktan sonra, kendine özgü bir yaşamı, insanlar üzerinde bir etkisi olan, yani kendisi de yaşama karışan bir varlıktır sanat yapıtı.

Demek oluyor ki, sanat yapıtı hem yaşamın kendisinden çıkacak, hem de onun aynı olmayacak; ondan ayrı, onu bütünleyen bir şey olacak. Buradan, sanat yapıtındaki gerçekliğin, yaşamda, dış dünyada rastladığımız gerçeklik değil, yapıtın kendi gerçekliği olduğunu söyleyebiliriz. Hem, aynı gerçekliği tekrar edecek olduktan sonra sanat yapıtının ne gereği vardı?

«Ama gerçeklik, iç gerçekliktir. Süsler, bezekler, kılıklar, görünüm, eşya, kitaplardan alınmış parçalar, daha ne bileyim ben, şu, bu... gerçekliği meydana getirmez ki!

«Yaşamayı düşleyen bir kişiyi, Don Quijote'yi düşünün. Don Quijote'nin yaşayışında yel değirmenleri değil, devler gerçektir» diyor Unamuno (1). Bu örnekteki **yel değirmenleri,** çıplak, yüzeysel gerçeklik, **devler** ise sanatın gerçekliğidir.

(1) Miguel de Unamuno, Gerçekçilik Üzerine, Türk Dili, Roman Özel Sayısı I. Çev. B. Karasu

Serez'in esnaf çarşısına yağmurun yağışı, dolaysız, doğrudan bir gerçekliktir; «elleriyle yüzünü kapatmış, ağlayan Serez çarşısı» ise şiirin gerçekliğidir.

Adana'da görünce tanıyamadığım, şimdi belki de ölmüş olan Murtaza, yaşamın bir gerçek kişisiydi; Orhan Kemal'in yarattığı ve hâlâ yaşayan Murtaza ise romanın gerçekliğidir.

Sanat yapıtının bu canlılığı, ayrı bir varlık olarak yaşama katılma özelliği, sanatçının vermek istediği özü kavrayış derinliğiyle, öz-biçim diyalektiğini anlayış ve gerçekleştirişindeki başarıyla, yarattığı kişilerin, betimlediği olay ve görüntülerin kazandıkları gerçeklikle artar.

Sanat yapıtının, gerçekliği anlık görünüşleriyle, bir fotoğraf gibi aynen değil devinimi içinde vermesi zorunluluğu nereden gelmektedir? Sanat tekniklerine özgü bir kural mıdır bu, soyut bir yasa mıdır? Kesinlikle, hayır. Yaşamın, gerçekliğin kendisinden gelme bir zorunluluktur. Yaşamın kendisi dural değildir; anlık görünüşlerin ya da tek tek olayların üst üste yığılmasından oluşmuş bir gerçeklik değildir de ondan.

Fotoğraf gerçekçiliği ile artistik gerçekçiliği karşılaştıran Garaudy şu örneği veriyor:

«Nazi saldırısını, o hayvanca ve gayrıinsanî zaferin dehşetini, 1950 haziranında Royan'da çizilmiş o korkunç yüzlerden daha iyi hangi büyük tarihî kompozisyon yaratabilirdi? Fotoğraf gerçekçiliği kandırırdı insanı, çünkü o zaman uygun adımlarla giren ordu henüz yüze gülücü idi, dişlerini göstermemişti henüz.» (2)

Gerçekliği, devinimi içinde ele almak, öz ile onun görünüşü arasındaki diyalektiği kavramak demektir. Lukacs bu diyalektiği şöyle anlatıyor:

«Öz ve görünü (fenomen) arasındaki gerçek diyalek-

(2) R. Garaudy, Gerçekçilik Açısından Picasso, s. 115

tik, bu her iki öğenin de yalnız insan bilincine değil, aynı zamanda realitenin ürünü olan nesnel realite evrelerine de eşit biçimde dayanmasından doğar. Bununla birlikte — ki bu, diyalektik bilginin en önemli bir belitidir (aksiyon) — realitenin çeşitli evreleri vardır: Önce, yüzeyin kaçıcı olan, bir daha tekrar etmeyecek anın realitesi vardır. Bu diyalektik, tüm realiteyi öyle bir sarar ki, bu ilişkide görünüş ve gerçek, tekrar birbirlerini izafî kılarlar: ansal deneyim yüzeyinden hareket ederek daha derine gittiğimiz zamanki görünüşe öz halinde karşı koyan şey, yine çok daha derin araştırmalar sonucunda, ardında bir başka ve değişik öz sezilen görünüş olarak belirir. Ve bu böyle sonsuza dek sürüp gider.

«O halde gerçek sanat en yüksek derinliğe, en yüksek kavramaya yönelir ve her şeyi kapsayan realiteyi bütünlüğü içerisinde özümler. Mümkün olduğu kadar derine inerek, yüzeyin altında saklı evreleri (anları) araştırır, fakat bu evreleri, soyut bir biçimde birbirinden ayırarak ve görünülere (fenomenlere) karşı koyarak betimlemez. Tersine, bir yandan öz'ün görünü'ye geçerek onda kendisini göstermesini mümkün kılan bu diri diyalektik oluşumu, öte yandan, görününün, tüm devinimi içerisinde kendi özünü ortaya koymasını sağlayan, aynı oluşumun ilgili yönünü betimler. Diğer yandan bu evreler, içlerinde diyalektik bir devinim, sürekli bir geçişime sahip olmakla kalmazlar, aynı zamanda, kesintisiz bir sürecin anları olarak, sürekli ve karşılıklı bir etki tepki içindedirler. Yani gerçek sanat, her zaman, insan yaşantısının bütünlüğünü, onun devinimi, oluşumu ve evrimi içinde verir.» (3)

Gerçekçilik, dış dünyanın ve olayların basit bir betimlemesine indirgenemez, doğru; ama gerçekliği aynen yansıtmaktan kaçınma çabaları, onu ortadan kaldırmaya ka-

(3) G. Lukacs, Marks ve Engels'In Estetik Yazıları, Forum 1969, sayı 356, çev. B. Cömert - Z. Özcan

dar da gitmemelidir. Amaç, dünyayla, gerçekliklerle insanlar arasına bir perde çekip, gerisinde birtakım yapmacıklarla oyalanmak değil, gerçekliğin özünü daha derinden kavrayarak yeni bir dünyanın kuruluşuna katılmaktır; yok olana, yoksunluğu duyulana, gerçekleştirilmesi istenene gözleri açmaktır. Bu ise onu ortadan kaldırmakla değil, başka bir düzeyde yeniden kurmakla olur.

Soru 89 : Sanatlarda gerçekçilik kavramı üzerine çeşitli görüşlerden bazıları nelerdir?

Bugün birçok estetikçinin, eleştirmenin sanatta gerçekçilik kavramı üzerinde paylaştığı bir görüş var: Gerçekçilik, kapalı, çok anlamlı, değişik yönlerden incelenince değişik sonuçlara varılan bir kavramdır.

Bu konudaki belli başlı görüşleri şöyle verebiliriz:

Lukacs, «Her zaman olduğu gibi bugün de geçerli olan bir gerçek varsa, o da, gerçekçiliğin öbür üsluplar arasında bir üslup olmadığıdır; bütün üsluplar (hatta görünüşte gerçekçiliğe karşı olanlar bile) ya gerçekçilikten çıkarlar ya da önemli bir şekilde gerçekçiliğe bağlıdırlar» diyerek «her türlü edebiyatın belli ölçüde bir gerçekliği içermesi gerektiğini» ileri sürer ([1]).

Polonyalı estetikçi Stefan Morawski, **Le Réalisme Comme Catégorie Artistique** adlı incelemesine ([2]) «gerçekçilik kavramı, sanatla ilgili kavramlar içinde en belirsiz (çok anlamlı — polysemic) olanıdır» sözleriyle başlar. Morawski, bundan da öte, gerçekçilik kavramının, çeşitli estetik kuram taraftarlarınca, çeşitli okul ve akım önderlerince kimi zaman bir sancak, kimi zamansa gerçekçi yapıt ve kanı-

([1]) G. Lukacs, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, s. 54, Payel 1969, çev. Cevat Çapan

([2]) Recherches Internationales, sayı 38

ları gözden düşürmek için bir korkuluk olarak kullanılmış olduğuna dikkati çeker.

Roger Garaudy, Kıyısız Bir Gerçekçilik Üzerine adlı kitabında, «Gerçekçiliğin tanımlanmasının son derece karışık» bir iş olduğunu ileri sürerek bu kavramın dar, tarihsel kalıplar içinde tanımlanmasına karşı çıkar.

Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliğ**inde, «sanatta gerçekçilik kavramı, ne yazık ki esnek ve belirsizdir,» der.

İtalyan estetikçisi Carlo Salinari de Marksçı Sanat ve Eleştiri adlı yazısında aynı karışıklığı, aynı güçlüğü belirtir (3).

Brecht, «gerçekçiliğin kuru ve kesin bir ölçü ile değil, gerçek ile yapıt arasındaki ilişkilerle tanımlanabileceğini» (4) söyler.

Ispanyol romancı ve denemeci Miguel de Unamuno da aynı düşüncededir: «Edebiyat sanatında gerçekçilik adı verilen şeyden anlamı daha belirsiz bir nesne yoktur.» (5)

Gerçekçilik terimini, XIX. yüzyılda doğmuş özel bir artistik yönseme, bir yöntem olarak mı tanımlayacağız, yoksa bir artistik kategori, «sanatta gerçeğin betimlenmesi» gibi bir tutum olarak mı?

Gerçekçilik bir üslup mudur, yoksa bütün sanatların temelini oluşturan genel bir davranış mıdır?

Genel çizgileriyle bu iki noktada toplanabilecek olan tartışmalar bütün hızıyla sürüp gitmektedir dünya sanat çevrelerinde. Ancak, dikkati çeken nokta, tartışmalarda, genellikle iki ana yönsemeye indirilecek bu görüşlerin arasında kesin bir çizginin bulunmadığı, iki görüşün de sakıncalı, karıştırıcı yanları kadar belirleyici, açıklayıcı yanları olduğudur.

Bu nedenle, içlerinde hem doğruları, hem de birtakım

(3) Forum Dergisi, sayı 369

(4) Yeni Dergi, Mayıs 1968, sayı 44, s. 402

(5) Türk Dili, Roman Özel Sayısı I, s. 766

sakıncaları taşıyan, bu yüzden hiç duraksamadan yanında yer alma olanağı olmayan bu iki görüşü ayrı ayrı incelemekte yarar görüyoruz.

Soru 90 : Gerçekçilik genel bir tutum, artistik bir kategori midir?

Gerçekçiliği, belli bir tarihsel dönemde toplumsal koşulların ortaya çıkardığı özel bir artistik yönseme olarak tanımlamanın karşısında olanlar, bunun çok dar sınırlı bir tanımlama olacağını ileri sürüp, bu sınırların içine girmeyen, bu ölçütlere uymayan yapıtların ya da sanatçıların nereye konulacağını sormaktadırlar. Ta başından beri gerçeklikle, gerçeklerle uğraşmış olan yapıtların hangisine gerçekçi, hangisine değil diyeceğiz?

«Stendhal ile Balzac'tan, Courbet ve Répine'den, Tolstoy ve Martin du Gard'dan, Gorki ve Mayakovski'den, büyük bir gerçekçiliğin ölçütleri çıkarılabilir. Peki Kafkanın, Saint-John Perse'in ya da Picasso'nun eserleri bu ölçütlere uymazsa ne yapacağız? Onları gerçekçilikten, bu demek sanattan saymayacak mıyız? Yoksa tersine, gerçekçiliğin tanımını açmamız, genişletmemiz, yüzyılımızın karakteristik eserlerinin ışığında ona bütün bu yeni zenginlikleri geçmişin mirasına katmamıza imkân verecek yeni boyutlar bulmamız mı gereklidir?» diye soran Garaudy kendisinin bu ikinci yolu seçtiğini söyleyerek, «Sanatta gerçekçilik, özgürlüğün en yüksek şekli olan insanın insan tarafından devamlı yaratılışına katılmanın bilinçleşmesidir» der (1).

Yine Garaudy, Prag'daki Kafka Toplantısından (1963) sonra Alfred Kurella ile yaptığı tartışmada (2), Brecht'in

(1) R. Garaudy, Gerçekçilik Açısından Kafka, s. 96

(2) Bkz. Yeni Dergi, Mayıs 1968, sayı 44

gerçekçilik üzerine ilginç görüşlerini iletir:

«Brecht, Mayıs 1954'de **Neue Deutsche Literatur**'da yayımlanan bir makalesinde, bazı edebiyat eleştirmenlerinin gerçekçi burjuva romanından söz ederken 'gerçekçilik kavramını daralttıklarını' ve 'bir kitap, ancak geçen yüzyılın burjuva romanı gibi yazıldığı zaman gerçekçidir' sanmalarına endişe ile değinmiştir. Brecht, gerçekçiliğin kuru ve kesin bir ölçü ile değil, gerçek ile yapıt arasındaki ilişkilerle tanımlanabileceğini anımsatmakta, örnek olarak da alabildiğine hayalci bir edebiyat türünden bir metni **Anarşizmin Maskeleri**'ni göstermekte ve Shelley'in 1915 Manchester ayaklanmasının bastırılışı sırasında yazdığı bu görkemli baladı Almancaya çevirerek yazısını 'bu yazış şekli genellikle gerçekçilik adı verilen türe uymamaktadır, öyleyse gerçekçiliğin tanımını değiştirmeli, genişletip tamamlamalıdır' diye bitirmektedir.»

Gerçekçiliğin tanımını nereye kadar genişleteceğiz? Garaudy gibi «gerçekçi olmayan, yani kendi dışında ve kendinden bağımsız bir gerçeği vermeyen şey sanat eseri olamaz» demek onun sınırlarını belirsiz bir biçimde genişletmek olmaz mı? Gerçekçiliği, sözcük anlamına sıkı sıkıya bağlı kalarak «gerçekliğe ait olan şey» diye tanımlamak, her sanat yapıtının gerçekçi olduğu sonucuna götürecektir bizi, kendiliğinden. Morawski, Wladislaw Tatarkiewicz'in, betimleme sanatlarını tartışırken, bunların, nesnelerin görünüşlerini, yapılarını, özlerini, biçimlerinin güzelliği kadar psikolojik içeriklerini de betimleyebileceğine dikkati çektiğini yazmaktadır. «Bu anlamda — gerçekçilik kavramını, sanatın betimleme işlevine bağlama gibi alışılmış bir anlamda kullanırsak — figüratif olsun ya da olmasın her resim, her heykel bu tanımlardan birine ya da ötekine uygun olarak gerçekçi olacaktır» der ([3]).

([3]) S. Morawski, Le Réalisme comme Catégorie Artistique.

Sanat yapıtlarını, yaratıcılarının bulgularını başkalarına aktarmağa yarayan toplumsal ve kültürel bir yapının ürünleri olarak alan Morawski'nin bu tanımına göre sanat yapıtı, özü yansıtan bir işaret (signe) olmaktadır. Kategori terimini de, estetikteki anlamından daha dar bir anlamda, artistik işaretler, belirtiler arasında belli bir grubu: gerçekçi diye adlandırılabilecek grubu diğerlerinden ayırmayı olanaklı kılacak özel bir davranışı, özel bir çizgiyi düşünerek kullandığını söyleyen Morawski, gerçekçilik sözcüğünün tarihçesi hakkında özetle şunları yazmaktadır:

«Gerçekçilik sözcüğü, XIX. yüzyılda Fransa'da bu sanat akımının doğmasıyle birlikte ortaya çıkmıştır; ama artistik kategori olarak uzun zamandır vardı; tıpkı, estetiğin, sözcüğün Baumgarten tarafından ortaya atılmasından önce de var olduğu gibi. Aristoteles'in, Alberti'nin, Vinci'nin, Dürer'in, Diderot'nun, Lessing'in... vb. estetiğe değgin çeşitli yapıtları, çağlara ve kişiliklere verilecek farklılıklara rağmen, hepsinde ortak birtakım tezler içermektedir:

A — Sanat (figüratif sanat) özünden gelen bir bilgi işlevi (cognitive function) görür.

B — Bu öz ve bu işlev, doğal nesnelerde ve olaylarda bir **seçimi** ve betimlenen nesnelerin ve olayların bir **yoğunlaştırılmasını** gerektirir. Artistik sürecin diyalektik (özne-nesne) bir yapısı vardır; bu süreç sırasında sanatçı, sanatta daima **bireyleştirilmiş** olan gerçekliğin **özüne** iner.

C — Yaratıcılık sürecinin böyle yorumlanması, bizi hem — doğa ile sanatın ayrılığını ileri sürerek tam bir taklite varan — doğalcı anlayıştan, hem de idealist anlayıştan — mutlak Güzel, mutlak Idea — uzaklaştırır.

D — Olayların özü yalnızca bireysel görünüşlerinde değil, aynı zamanda toplumsal görünüşlerinde de yakalanabilir. Sanatçı, nesne olarak, karakteri değil toplumsal koşulları, genel olarak insanı değil belli tarihsel koşul ve yerde-

ki insanı alacaktır. Kısacası sanatçı, halka değgin ve halk için hakikati açıklamak görevindedir.» (4)

Gerçekçiliği bir artistik kategori olarak tanımlamanın sonuçlarını ise şöyle sıralamaktadır Morawski:

A — Gerçeklik normatif bir kategori değildir; başka bir deyişle, değerli yapıtların — ya da en değerli yapıtların — bu kategorinin gerektirdiği koşullara cevap veren eserler olduğu, yalnızca bunlar olduğu anlamına gelmez. Normatif bir kategori olamaz, çünkü yaratış olgusunun bütün dallarını kucaklayamaz. Figüratif öğelerin rastlantısal ve ikinci derecede olduğu müzik, mimarî ve uygulamalı sanatlar düşünülürse, gerçekçilik, tam bir kategori meydana getirmez. Başka estetik değerler içerir bu sanatlar.

B — Kategori olarak gerçekçilik, hiç bir özel biçimsel karakteristik içermez. Yalnızca, doğanın betimlenmesi ve temsil edilen olayın özünün yakalanması işlevlerini ön koşul olarak gerektirir. Öyleyse, ilke olarak, bir sanat, 1) hiç bir şeyi temsil etmiyorsa, 2) olayın yalnızca yüzeysel görünüşünü temsil ediyorsa, 3) doğa-üstü ya da doğa-dışı bir karakterin «ontolojisini» veriyorsa, gerçekçi değildir. Simgelerin ya da fantastik öğelerin gerçekçi bir yapıtta yeri olmayacağını söylemek değildir bu; bunlar temsil edilen olayın özünün gizlendiği bireysel bileşenler ya da biçim ve üslup özellikleri olarak kullanılmış olabilir. (fiziksel nesneler, bireyci ve psikolojik anlamda insan, toplumsal pratikte tanınan insanî varlıklar).

C — Gerçekçilik, çağın nesnel gerçekçiliğinin çeşitli verilerine olduğu kadar tarihsel çağa da bağlıdır. Yani karmaşık bir kategoridir gerçekçilik.

Bu sınırlar içinde, gerçekçiliğin tüm biçimlerini değil, belli bir dönemde var olan gerçekçiliğin biçimlerini kapsayacak bir değerler sıralaması kurulabilir. Örneğin, psikolojik, toplumsal ve tarihsel olayların, aynı zamanda betim-

(4) a.g.y.

lenen maddi dünyanın özüne inen yapıt, temel estetik koşulları da gerçekleştirmişse, yüksek düzeyde bir yapıt sayılabilir. Böyle bir yapıtın gerçekçiliği daha zengin, daha tam olacaktır.

Gerçekçiliğin sınırları ne kadar geniş tutulmağa çalışılırsa çalışılsın, yine de birtakım sorunların ortada kaldığı, yeni açıklama biçimlerinin bulunması gerektiği görülmektedir. Belki de belli bir dönemin gerçekçiliğinin sınırlı bir biçimde anlaşılmasını, başka çağlarda gerçekçiliğin başka adlar altında — örneğin eleştirel gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik — incelenebileceği görüşünü yeğleyenler bunu düşünmektedirler.

Soru 91 : Gerçekçilik, belli bir yöntem, özel bir artistik yönseme midir?

Gerçekçiliği, XIX. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkmış bir sanat akımı olarak alıp bu dar sınırlar içinde tutmağa çalışmanın, onu basit bir taklitçiliği öngören bir üslup olarak görmek gibi bir tehlikesi de vardır. Nitekim bugün «modern» sanat diye adlandırılan bir sanatın yandaşları, gerçekçiliği gözden düşürmek için onun geçmiş günlere ait bir kavram, modası geçmiş bir üslup olduğunu ileri sürmektedirler. Bizim burada inceleyeceğimiz görüşler, daha çok, gerçekçiliği, bütün çağlara ve bütün ülkelere özgü bir genel tutum olarak kabul etmenin, sanat yapıtlarını değerlendirmede ortaya çıkaracağı güçlükleri, karmaşıklığı; sanatlarda, bilimlerdekine benzer bir yetkinliği, bir olgunlaşmayı akla getireceğinden dolayı dar bir «gerçekçilik» kavramı içinde sıkışıp kalmamak için onu belli bir yöntem, bir üslup olarak kabul edenlerin görüşleri olacaktır. Nitekim, bundan önceki soruda Morawski'nin de, sonunda «tarihsel döneme ve bu dönemin nesnel gerçekliğinin farklı

verilerine bağlı» bir gerçekçilik anlayışına gelmiş olması, iki görüşün buluşma noktası olarak görülebilir.

Ernst Fischer, «gerçekliği sadece bizim duyarlığımızın dışında kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgemekle» yukarda sözünü ettiğimiz dar gerçekçilik kavramına götüreceğini, bununsa **madde**'den başka bir şey olamayacağını söylüyor. «Oysa gerçeklik insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar... Gerçekliğin bütünü, özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır: Yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır.»

Oysa, «gerçekçiliği bir yöntem değil de bir tutum —sanatta gerçekliğin betimlenmesi— olarak tanımlarsak, göreceğiz ki (taşizm gibi birtakım soyut sanatların dışında) bütün sanat gerçekçi sanattır.

«Bu yüzden sanatta gerçekçilik kavramını belli bir yöntem olarak sınırlamamız çok daha yararlı olur. Ama bu tanımı nitel bir değerlendirmeye döndürmekten de her zaman sakınmalıyız. Gerçekçi roman ve gerçekçi oyun belli bir toplumsal gelişmeyi yansıtır. Bu sanat anlayışı aşama sırasına dayanan 'kapalı' bir toplumun değil, açık bir burjuva toplumunun sanat anlayışıdır. Bilim geliştikçe daha yüksek bir yetkinlik derecesine ulaşır. Ama sanatta aynı şey olmaz. Sanatta öz zenginleşir, görüş açısı genişler, ama ne Stendhal ile Tolstoy, Homeros'tan daha yetkindir, ne de Géricault ile Constable, Giotto ile El Greco'dan... Dar anlamıyle gerçekçilik, var olan tek anlatım biçimi değil, sadece anlatım biçimlerinden biridir.» (1)

Marx'ın, Yunan sanatının bizi hâlâ büyülemesinin nedenlerini genel bir sanat tanımına giderek açıklamak yolundan kaçındığını, bunu insanlığın çocukluk çağında ve toplumsal bakımdan az gelişmiş bir durumda ve bir daha

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 113-114

geri dönmeyecek koşullarda doğmuş olmasına bağladığını belirten Carlo Salinari, gerçekçiliğin sanatta evrensel bir kategori olamayacağını söyler ve onun tarihsel koşullarını şöyle koyar:

«... Temel marksçı yazarlar, buraya dek söylenilenlerden anlaşılacağı üzere, gerçekçiliği (şu yöntem olarak tanınan gerçekçiliği) sanatın genel bir özelliği olarak değil de, bir eğilim, bir şiir anlayışı (poetika) ve daha özel olarak, kapitalist toplumun (hiç olmazsa onlara çağdaş bir dönemde) çelişkilerini betimlemeğe en uygun bir şiir anlayışı olarak kabul ederler. Nitekim gerçekçî sanat, bir sınıfın egemenliğini kurup gerçeği kendine göre yargılamağa başladığı, toplumsal ilişkileri kavrama ve bireysel davranışları değerlendirme tavrını resmî (evrensel ve ölmez) kıldığı zaman, bu resmîlik perdesini yıkan, gerçeğin egemen sınıfça düzenlenmiş sahte ve yoz betimlemesini somut durumun veriyleriyle karşılaştırarak, sözde evrensel değerlerin geçersizliğini ortaya koyan, yani gerçeği en sahici yüzüyle ortaya çıkaran ve gerçeğin bütün yanlarını, bütün çelişilerin saptayan bir sanattır.» (2).

Lukacs ise, «her türlü edebiyatın belli ölçüde bir gerçekliği içermesi» zorunluluğundan, «gerçekçiliğin öbür üsluplar arasında bir üslup» olmadığından söz eder ve bütün üslupları gerçekçiliğe bağlar; «XIX. yüzyılın büyük gerçekçi anlatı sanatını, bir model ve yeni romanın ulaştığı bir doruk olarak» görür (3).

Gerçekçiliği genel bir tutum olarak değil bir anlatım biçimi olarak almanın doğal sonucu, çağlara göre değişen bu biçimleri yeni yeni adlar altında ve kendilerine özgü koşullar içinde incelemektir. Nitekim Fischer de gerçekçilik akımında, Eleştirel Gerçekçilik adı altında tüm burjuva edebiyatı ve sanatını, Toplumcu Gerçekçilik ya da toplum-

(2) Carlo Salinari, Marksçı Sanat ve Eleştiri, Forum, sayı 369
(3) Bkz. Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı

cu sanat adı altında da «emekçi sınıfının tarihsel görüş açısını benimseyen» sanatı toplamaktadır.

Lukacs'da, Yenilikçi Akım, Eleştirel Gerçekçilik, Toplumcu Gerçekçilik gibi ayırımlara rastlarız. XIX. yüzyılın büyük gerçekçi anlatı sanatından sonra gelen edebiyatı modelden bir sapma, bir gerileme edebiyatı olarak görür Lukacs.

Gerçekçiliğin türlerini ayrı sorularda göreceğiz.

Soru 92 : Eleştirel Gerçekçilik nedir?

Bugün bir terim olarak benimsenmiş olan **Eleştirel Gerçekçilik,** toplumcu bir perspektife sahip olmayan burjuva sanat ve edebiyatına verilen bir addır. Fischer, bu kavramı daha da genişleterek «bütün büyük burjuva sanat ve edebiyatı»na yayar. Eleştirel gerçekçiliğin yani bütün büyük burjuva sanat ve edebiyatının, bulunduğu çevrenin toplumsal gerçekliğinin bir eleştirisini de birlikte getirdiğini söyler ve bu tip gerçekçiliğin kökenlerini romantizme kadar götürür: eleştirel gerçekçiliğin ilk özelliği, böylece, toplumsal düzenle, toplumdaki egemen güçlerle uyuşamayışı olmaktadır.

«Kimsesiz 'ben'in Romantik başkaldırışından, burjuva değerlerine karşı soyluların ve halkın tepkilerinin garip karışımından **eleştirel gerçekçilik** ortaya çıktı. Burjuva topluma romantikçe karşı çıkış, zamanla, karşı çıkan 'ben'-in niteliğini yitirmeden, o toplumun bir eleştirisine dönüştü. Romantizmle gerçekçilik doğrudan doğruya biribirine aykırı olan görüşler değildir; Romantizm daha çok eleştirel gerçekçlliğin ilk evrelerinden biridir. Tutum tümüyle değişmemiş, sadece yöntem daha soğukkanlı, daha nesnel, daha uzaktan bakan bir yöntem olmuştur.» (1)

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekllliği, s. 110

Eleştirel gerçekçiliğin kapsamı içinde Byron, Stendhal ve Balzac'ta görülen bir tutum olan, Fielding'in gelişen burjuva sınıfına soyluca bir aşağılamayla bakışından, Stendhal ve Flaubert gibi devrim sonrası toplumu kökten suçlamaya, Dickens'in, Ibsen'in, Tolstoy'un dönüşümcü umutlarına ve tasarılarına kadar değişik birçok görüşlerin bulunduğunu söyleyen Fischer, «bütün bu görüşlerde toplumun o günkü durumuna karşı eleştirel bir tutum vardır, ama bu tutum ya aşağılayıcı, ya alaycı, ya dönüşümcü, ya da nihilist olarak belirir» der. «Eleştirel gerçekçi yazarların en belirgin yanları, **burjuva toplumuna karşı** bireysel, Romantik bir tutumları oluşudur» diye ekler. «Bu romantik öğeyi yalnız Stendhal ile Balzac'da değil, Dickens'de, Flaubert'de, Tolstoy'da, Dostoyevski'de, Ibsen'de, Strindberg'de, Gerhard Hauptmann'da da kolayca görebiliriz.» (2)

Eleştirel gerçekçiliğin karşısına çıkarılan toplumcu gerçekçiliğin eleştirel gerçekçilikten farkını, onun, «toplumculuğu kurma mücadelesi» demek olan somut bir toplumcu perspektife dayanmakta ve bu perspektifi toplumculuğu kurma yolunda çalışan güçleri **içerden** betimlemekte bulan Luk cs (3), eleştirel gerçekçiliğin toplumculuğu benimsese bile, «toplumculuğu betimlemeğe kalksa bile, bu betimlemenin ister istemez **dışardan yapılmış bir betimleme**» olaacağını söyler. Bununla birlikte, eleştirel gerçekçilikle toplumcu gerçekçilik arasında, «siyaset ve sanat alanındaki gerici güçlere karşı giriştikleri savaş» düzeyinde bir bağlaşma da vardır. Hatta, «eleştirel gerçekçilik, yeni toplumda sosyalist olmayanların tepkilerini betimleyebilmesi, bu toplumun değişim gücünü ve bu değişimin doğal bir sonucu olan karmaşıklığı yansıtabilmesi bakımından önemlidir. Eleştirel gerçekçilik böylece günümüzün edebiyatına

(2) a.g.e., s. 114-115

(3) G. Lukacs, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, s. 107

önemli bir katkıda bulunabilir ve gelişmekte olan sosyalizmle olumlu bir **iş birliği kurabilir.»** (4)

Eleştirel Gerçekçilik karşısındaki aynı tavrı, Toplumcu Gerçekçilik teriminin bulucusu olan Maksim Gorki'de de görüyoruz Eleştirel gerçekçi büyük yazarları değerlendirirken «bunların eserleri bizim için iki bakımdan tartışılmaz değerler taşır» diyen Gorki, «bu yapıtların teknik ustalık yönünden örnek yapıtlar olduğunu, bundan başka burjuvazinin gelişimini ve çürüyüşünü gösteren belgeler olduklarını» ekliyor (5).

Görülüyor ki, gerek Fischer'in, gerekse Lukacs'ın eleştirel gerçekçilik konusundaki görüşleri, eleştirel gerçekçiliğin toplumun işleyiş ve gelişiminin gerçek yüzünü kavrayamayışına, tarihin ilerleyişi yönünde sağlam bir perspektife dayanmayışına bağlanmaktadır. Eleştirel gerçekçilik, «çökmekte olan eski düzenle kurulmakta olan yeni düzen arasındaki çelişmeleri çözümler» yalnızca. Örneğin Kafka, insanlığı ezen, yoksullaştıran yabancılaşmayı bütün korkunçluğu ile verdiği halde onun karşısına geçmek, «ona cevap vermek yürekliliğini» Brecht gösterebilmiştir. Bu ise doğrudan doğruya eleştirel gerçekçi sanatçıların içinde yaşadıkları toplumun tarihsel koşullarından ileri gelmektedir. Toplumcu gerçekçilikle aynı malzemeyi kullandığı halde eleştirel gerçekçiliğin ayrı yöntemden yararlanması, gerçekliği bütünüyle ve devinimi içinde yakalamasını, gerçekliğin özüne inmesini önlemektedir. Fakat bu toplumsal koşullar değiştikçe, «sosyalizm geliştikçe, eleştirel gerçekçilik de bağımsız bir edebî üslup olarak ortadan kalkacaktır» diyor Lukacs. «Eleştirel gerçekçi yazarın sosyalist bir toplumda karşılaşacağı güçlüklerin ve sorunların bazılarını belirtmiştik. Göstermiştik ki, eleştirel gerçekçi yaza-

(4) a.g.e., s. 125

(5) B. Moran, Edeblyat Kuramları..., s. 44

rın kavrayamayacağı bir toplum ortaya çıktıkça eleştirel gerçekçiliğin ufku da daralacaktır. Eleştirel gerçekçi yazar gittikçe toplumcu gerçekçiliğe yaklaşan perspektifler kullanmak zorunda kalacaktır. Bu da zamanla eleştirel gerçekçiliğin kuruyup gitmesine yol açacaktır.» (*)

Ancak, toplumcu düzen kurulsa bile yeni insanın, insanlar arası yeni ilişkilerin ortaya çıkışı - eski düzenin insanına hiç benzemeyen bir insan tipi, sömürüye dayanan eski insanî ilişkilere hiç benzemeyen ilişkilerdir bunlar - daha çok uzun bir zaman alacağı için eleştirel gerçekçiliğin bir yöntem olarak hemen ortadan kalkmayacağını, kurumayacağını söyleyebiliriz. Ne var ki eleştirel tavrın, uzlaşmaz çelişkiler temelinde olmayacağını şimdiden söyleyebiliriz. Mayakovski'nin bürokrasiyi yeren oyunları, Zosçenko'nun mizahı, Ehrenburg'un, Bulgakov'un romanları... vb. hep bunu göstermektedir. Yeni insana, tümel insana giden yol, daha uzun bir süre eleştirel gerçekçilikten geçecektir.

Öte yandan, toplumcu düzenin henüz kurulmadığı ülkelerde de sanatçılar gittikçe bilinçleşmekte, toplumcu gerçekçiliğin sınırları genişlemektedir. 1930'ların, toplumcu gerçekçiliğin ancak toplumcu düzende gerçekleşeceği savı geçerliğini yitirmiştir artık. Aragon, Anna Seghers, B. Brecht, Neruda, Nâzım bunun en güçlü örnekleridir.

Soru 93 : Toplumcu Gerçekçilik nedir?

Toplumcu Gerçekçiliğin, 1934 ağustosunda Sovyet Yazarlar Birliği Birinci Kurultayında ortaya atılıp yeni bir gerçekçilik anlayışının parolası olarak kabul edilmiş bir terim olduğunu biliyoruz. Ancak, bu terimin ortaya çıkışını hazırlayan tarihsel koşulları incelemenin, terimin daha iyi

(*) Lukacs, a.g.e., s. 132

anlaşılması yönünden yararlı olacağını düşünüyoruz. Çünkü terimin kendisi, daha önce yaratılmış sanat yapıtlarından çıkmış, onların yorumuna ve ortak yanlarına dayanan bir kuramı, bir üslubu değil, politik güçlerin tüm sanatçı yaratışa uygulamak istediği bir sanat politikasını yansıtıyordu başlangıçta. Bu isteğin kökleri, Lenin'in 1905'te yazdığı «Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı» adlı yazıya dayanarak sanatı kontrol altına almak isteyen tutucu görüşte olduğu kadar rus edebiyatının geleneğinde de aranmalıdır.

Dünya edebiyatında, rus edebiyatı kadar politikanın içinde, onunla kucak kucağa bir edebiyat düşünülemez (¹). Çarlık rejiminin toplumsal düşünce ve eylemlere uyguladığı amansız baskı, politik mücadelenin alanını alabildiğine kısıtlar, edebiyatı politik düşüncelerin tartışıldığı bir alan durumuna getirirken bir yandan politikacıları sanat ve edebiyatta kuramsal tartışmalara sürüklemiş, öte yandan sanatçıları politikanın ortasına itmiştir.

Bielinski, Çernişevski, Dobrolyubov'un estetik görüşleri, kuramları, eleştirileri «sanatı, gerçeklik karşısında aşağı bir derecede» görecek kadar politikaya bağlıdır.

Plehanov'un, marksçı estetiğe katkısı o kadar büyük olan bu filozofun «edebî yargılarındaki bazı yanılgılarının siyasal yanılgılarına bağlanacağı» bilinen bir gerçektir.

Lenin'in 1890'lardan 1920'lere kadar rus edebiyatının sorunları üzerine yazdıkları, sanat sorunlarına duyduğu yakınlıktan daha çok, devrimci eylem içinde sanatın görevi konusundaki düşüncelerini yansıtır. Ekim Devriminin önemli kişileri içinde sanat ve edebiyat kuramları üzerinde kafa yormamış az kimse vardır: Troçki, Lunaçarski, Buharin...vb.

Modern rus edebiyatının başlangıcı sayılan Puşkin'den, rus edebiyatı ile sovyet edebiyatı arasında köprü görevini görmüş olan Gorki'ye kadar dünya ölçüsünde birçok büyük şairin, romancının, hikâyecinin yapıtları devirlerindeki toplumsal mücadeleden derin şekilde etkilenmiş, buna kar-

şılık o mücadele içinde doğrudan etkin bir işlev görmüştür. Çarlık rejiminin baskısı ve özgürlüksüzlük ortamı, rus edebiyatını besleyen bir kaynak olmuştur denilebilir.

1917'den 1934'e, Sovyet Yazarlar Birliğinin kuruluşuna kadar olan dönem, yeni toplum düzeninde sanat ve edebiyatın alacağı yeni şekil, sanatta özgürlük ya da bağımlılık, sanatın yeni düzenin kuruluşuna katkısı ... vb. sorunların özgürlük ortamı içinde tartışılmasıyle geçen bir dönemdir. Geride kalmış olan uzun baskı yıllarının yaşantısı, sanatçıların yaratma özgürlüğünü, özgürce anlatım hakkını titiz bir dikkatle korumağa götürür yöneticileri. Eski edebiyatı tümüyle bir kenara atıp yeni proleter bir edebiyat yaratmak gibi köktenci bir parolayla ortaya çıkan yazarlar, karşılarında, klasik edebiyatın en iyi örneklerinin saklanması ve yeni toplumcu edebiyatın bu miras üzerinde kurulması gerektiğini savunan Partiyi bulurlar. Ilk Eğitim Bakanı Lunaçarski, devrimci hükümetin, bireysel yaratma hakkını saklı tutması gerektiğini ilân eder. Bu ortam içinde Proletkült, Serapion Kardeşler, Biçimciler gibi birçok bağımsız yazar birlikleri çıkar ortaya ve edebiyat üzerinde hiç bir şekilde hükümet kontrolünü kabul etmediklerini açıklarlar.

1920'de Proletkült'ün Kurultayında kabul edilen, Lenin'in dikte ettirdiği bir karar tasarısıyla, proleter edebiyatının hükümet ya da Parti kontrolünden uzak, özgürce gelişmesi düşüncesinden vazgeçilir. Buna rağmen Parti içinde, sanatçı yaratışın «tam bir özerkliğe» sahip olmasını savunanlar vardır. Troçki, görüşlerini **Edebiyat ve Devrim** adlı kitabında belirtir. 1925 Temmuzunda yayınlanan bir Merkez Komitesi kararı, yöneticilerin, Parti'nin edebiyata biçim verme gibi bir niyetleri olmadığını, çeşitli gruplar arasındaki rekabetin, hiç bir gruba ayrıcalıklı davranılmadan desteklenmesi gerektiği görüşünde olduklarını kanıtlar.

Ancak, Stalin'in partinin yönetimini kesin olarak ele

geçirmesinden sonra, sanat ve edebiyat faaliyetlerinin kontrol edilmesi görüşü güçlenmeğe başlar. Merkez Komitesinin çağrısı üzerine 1928'de bütün grupların katıldığı bir konferans düzenlenir; edebiyatın, tiyatronun, sinemanın propaganda ve kışkırtma (agitation) görevlerinin tartışıldığı bu konferansta, Birinci Beş Yıllık Plan süresince bütün sanatçıların, yayınevlerinin, plan hedeflerini gözönüne alan çalışmalarda bulunması, kültürü ve sanatları tüm halka yayması kararı alınır. Ayrıca, Parti, 1925 tarihli kararı terkederek, en güçlü grup olan RAPP'ı (Rus Proleter Yazarlar Birliği) desteklemeğe başlar. RAPP, parti desteğiyle birçok edebiyat dergisi ve yayınevi üzerinde kontrol kurar, kendisine uymak istemeyen yazarları disipline sokmak amacıyle yapıtlarının yayımlanmasını önler, hatta «halk düşmanı» ilân eder onları. Örgütün içindeki yazarlarla, öteki grupların bu diktatörce eylemlerle açık mücadelesi sonucunda RAPP içinde, yazarlara ne yazacaklarını, nasıl çalışacaklarını dikte etmekten çok toplumsal gerekliliğin bilincine ulaşmalarında yardım etmenin daha doğru olacağı; bir yazar için önemli olan şeyin yukardan dikte edilmiş temalar değil, doğru bir dünya görüşü olduğu kanısı önem kazanır. Edebiyat, «yaşayan insanın» gerçekçi ve psikolojik portresini çizecek, Sovyet yaşamını bütün iyi ve noksan yanlarıyle birlikte ortaya serecektir. 1932 yılında bir Merkez Komitesi kararıyla RAPP dağıtılır ve bütün grupların bir tek Sovyet Yazarlar Birliği'nde toplanması önerilir. Bütün grupların kendi kendilerini dağıtmalarından sonra 1934'te kurulur Birlik. RAPP'ın tüm sanatçılar üzerinde kurduğu baskıyı ortadan kaldırdığı için sanat dünyasına özgürlüğün yeniden gelişi olarak alkışlanır bu karar. Aslında Parti'nin, bütün sanat faaliyetlerinin kontrolünü ele geçirişinin ilk adımıdır bu. RAPP'ın proleter edebiyat görüşünden vazgeçilir, çünkü sosyalizme doğru ilerlerken Sovyetler Birliğinde bütün edebiyatın, özünde sosyalist olması zaten

gerekmektedir. Proleter olmayan yazarlar, yol-arkadaşı yazarlar Yazarlar Birliğine katılmağa çağrılır.

Toplumcu Gerçekçilik terimi, Sovyet Yazarlar Birliğinin Birinci Kurultayında (1934) görüşülerek kabul edilir. Terimin tanımının Maksim Gorki tarafından kaleme alındığı söylenmesine karşın, Aragon da içinde birçok yazar tanımın doğuşunda Stalin'in payının büyük olduğunu ileri sürmektedir.

Kurultay, Gorki'yle Zdanov'un etkisinde yapılır. Gorki, marksçı estetiğin ana temalarından birini: edebî faaliyete düşen, doğanın insanoğlunun karşısına çıkardığı güçlüklerle mücadelesine katkıda bulunmak için genel faaliyete katılma zorunluluğu temasını işler. «Toplumcu gerçekçiliğin, insanın doğa güçleri üzerinde zaferi için, sağlıklı ve uzun bir yaşam sürmesi için, bir tek aile halinde birleşmiş bir insanlığın, ihtiyaçlarının devamlı artışıyla uygunluk içinde düzenlemek istediği görkemli yaşam yeri olan bu yeryüzünde yaşayabilmek mutluluğu için, insanın en değerli bireysel güçlerinin devamlı gelişimi için çalışan bir eylem ve yaratışın doğrulanması demek olduğunu» söyleyen Gorki, toplumcu gerçekçiliği «dünyayı değiştiren ve yeniden kuran insanların gerçekçiliği» olarak tanımlar.

Buna karşılık Zdanov, Stalin'in temelde politik eklerinin yorumcusu ve dile getiricisi olur. Ilerde Sovyetler Birliğinde kültürel yaşamı yönetmeğe çağrıldığında kabaca kabule zorlayacağı düşünceleri açıklar. Ona göre, «ruhların mühendisi olmak, gerçek yaşamda ayakları yere basar olmak» demektir. Oysa bu yaşam, sınıf mücadelesi çevresinde, sosyalizmin sınıfsız toplumu kurma mücadelesi çevresinde dönmektedir. «Evet» der Zdanov, «edebiyatımız amaçlı bir edebiyattır ve biz öğünürüz bununla, çünkü amacımız, emekçileri ve tüm insanları kapitalist köleliğin boyunduruğundan kurtarmaktır.» (1)

(1) H. Arvon, L'Esthétique Marxiste, s. 80-81

Sovyet Yazarlar Birliğinin Birinci Kurultayı sonunda kabul edilen tüzükle, Toplumcu Gerçekçiliğin tanımı şöyle yapılır:

«Sovyet edebiyatının ve eleştirmesinin temel yöntemi olan Toplumcu Gerçekçilik, sanatçıdan, gerçekliğin, devrimci gelişimi içinde doğru, tarihsel bakımdan somut bir betimlemesini vermesini ister. Bundan başka, gerçekliğin bu artistik betimlemesinin hakiki ve tarihsel bakımdan somut özelliği, kütlelerin toplumculuk ruhu içinde ideolojik olarak değiştirilmesi ve eğitimi görevi ile birleşmiş olmalıdır.» (²)

Toplumcu sanat alanında, yalnızca Sovyetler Birliğinde değil, tüm dünyada Zdanov'un yirmi yıl sürecek diktatörlüğü başlamaktadır.

Soru 94 : Zdanov'un sanat ve edebiyat görüşüne karşı çıkışlar nelerdir?

«..... yazılı sanat eserinin edebiyat kuramından sonra geldiğini, yani bir başka deyimle, ille de yazar (yani romancı, şair, kısacası yaratıcı) olması gerekmeyen bilim adamlarının ilkin eserin kuramsal verilerini saptaması ve sonra yazarın bunlara uyması gerektiğini düşünebiliyorlar. Buna göre, edebî eser kuramcıların kendilerini uyduracağı bir olgu değil, tersine, bu alanda, olgular yani eserler onların kuramlarına boyun eğecek» diyor Aragon Prag Söylevi'inde (¹).

1954 tarihli, Sovyet Yazarlar Birliğinin II. Kurultayına kadar durum genellikle budur sanat alanında. Hem yalnız

(²) Tanım, Aragon'un **Le Neveu de M. Duval** adlı yapıtından alınmıştır, EFR, 1953 s. 193

(¹) Aragon, Çağımızın Sanatı, s. 7, Gerçek Yayınları 1966, çev. B. Onaran

Sovyetler Birliğinde değil, halk demokrasilerinde değil, kapitalist ülkelerdeki bazı toplumcu yazarlar arasında da, kişiye tapma politikasının sonucu olarak, toplumcu gerçekçilik kuramının yanlış yorumunun zorunlu kıldığı kalıplaşma izleri görülür.

Puşkin'in, Lermontov'un, Gogol'ün, Dostoyevski'nin, Tolstoy'un, Gorki'nin ve daha nicelerinin mirasçısı Sovyet romanı, şiiri, Zdanov'un sert yönetimindeki katı, dogmatik sanat politikasının kaçınılmaz sonucu olarak soluklaşır, tekdüzeleşir, umulanın tersine etkileme gücünü yitirir. Yaratıcı güçlerin bu tekdüzeleşmesine karşı, «Sanat, bürolarda oluşan sanat anlayışlarını sanat yapıtlarına aktarmaya uygun bir alan değildir. Ölçü üzerine, yapılsa yapılsa çizme yapılır,» der Brecht. Kültür yaşamının planlaştırılması ve yazarların «ruh mühendisleri»ne dönüştürülmesi konusunda ise «Bir tavuk çiftliği kurar gibi şiirsel üretimi ayarlamak, marksçı-leninci partinin görevi değildir. Yoksa şiirler, bir yumurtanın ötekine benzeyişi gibi birbirinin aynı olur çıkar» diye yazar (2).

Geçmişin sanat mirasını yadsıyan, sanat yapıtlarında «yönsemenin gizli olması gerektiği» görüşünü hiçe sayan ve bu tür yapıtları «sanat için sanat yapmakla» suçlayan, bir üst yapı ürünü olarak sanatın kısmî özerkliğini, öznel karakterini kabul etmeyen, dolayısıyle hem marksçı felsefeye, hem de marksçı estetiğe aykırı olan Zdanovcu dogmatik görüşün yirmi yıllık kesin egemenliğinin sonuçları neler olmuştur?

Bu görüşle uzlaşmayan, ya da belli kalıplara uygun eğitici yapıtlar vermedikleri için **sanat ve kültür yöneticileri**nin hoşuna gitmeyen gerçek yetenekler susturulmuştur ya da kendiliklerinden susmuştur. Claude Roy:

«Mösyö Seguin'in keçilerden yana şansı yoktu: kurt

(2) B. Brecht, Arvon'un adı geçen yapıtındaki alıntı, s. 103

hepsini yiyordu. S. S. C. B.'nin de şairlerden yana şansı yok: ama bu kez kurt değil, kendisi yiyor onları» ([3]) derken bu acı gerçeği dile getiriyordu. Çok yüksek yöneticilerin kişisel yakınlıkları ve yardımları ile yayımlanma şansına kavuşmuş **bazı** gerçek sanat yapıtları ve onların yaratıcıları bu gerçeği değiştirmez.

Büyük çoğunluğu ile yeteneksiz ya da her duruma uyma yeteneği çok yüksek kişilerden oluşan bir memur sanatçı türü gelişmiştir: «Ellerini hiç bir şeye bulaştırmadıkları için kusurlarını göremediğiniz ilkesiz insanlar, her çeşit eyyamcılar, meslek heveslileri, ayağa düşürücüler, demagoglar» diyor Aragon ve gerçekçiliğin düşmanı sayıyor onları ([1]). Bu kimselerin yaptığı kilometrelerce tabloyu, «ele güne gösterilmesi olanaksız» diye niteliyor. Ehrenburg **Buzların Çözülüşü** adlı romanında bu tip sanatçıları anlatır. Nâzım, **Ivan Ivanoviç Var mıydı, Yok muydu?** adlı oyununda bu tip sanatçıları alaya alır.

«Olumlu tip», «devrimci romantizm» gibi, sağlam bir sanat kuramından çok sanatın propaganda niteliğine dayalı boş ve uydurma kavramlarla büyük bir okuyucu kütlesi ve nice genç sanatçı yanıltılmış, yolundan saptırılmıştır.

Sonunda, 1951'de yayımlanan «Sanat ve Bilim Konusunda» adlı kitabında, sovyet edebiyatını «bütün ülkelerin ve bütün halkların edebiyatlarının en genci, fikirce en zengini, en ilerici ve devrimcisi» olarak niteleyecek kadar şovenist bir anlayışa gelmiş dayanmıştır Zdanov.

Toplumcu sanat ağacını yirmi yıl tuzlu suyla sulamış olan bu yanlış ve doğmatik sanat anlayışına karşı zamanında birçok karşıkoymalar olmuşsa da etkisiz kalmıştır bunlar. Ehrenburg, anılarında, bu umutsuz direnmelerin, karşıkomaların çeşitli örneklerini verir. Bugün Zdanovcu görüş diye adlandırılan bu katı anlayışın yavaş yavaş göz-

([3]) C. Roy, Rusya ve Şairleri, Yeni Dergi, sayı 23, 1966

([1]) Aragon, a.g.e., s. 13

den düşmesi ve etkisini yitirmesi; dolayısıyle toplumcu gerçekçilik anlayışının daha sağlıklı bir yoruma ulaşmağa başlaması, 1956'dan, XX. Kurultaydan sonra olmuştur. Ancak, genç kuşak sanatçılarının çabalarına karşın, sovyet sanatının yirmi yılda aldığı yaraları tam olarak sardığı, bürokratça sanat görüşünün gerek sözüm-ona sanatçılar, gerekse yöneticiler arasında tam olarak silindiği söylenemez bugün.

Toplumcu gerçekçilik kuramının, sanatçı yaratışa sınırlar getirmediği, tersine yeni tarihsel ve toplumsal koşullar altında sanatçı yaratışı, insanlığın yüzlerce yıllık birikimine sahip çıkarak daha da zenginleşmeye, çeşitlenmeye götüreceği; «toplumcu sanatçının, emekçi sınıfın tarihsel görüş açısını benimsediğini, ama bunun, sanatçının işinde, emekçi sınıfını temsil eden her partinin ya da kişinin alacağı kararı ya da davranışı doğru bulmakla görevli olduğu anlamına gelmeyeceği» (Fischer) bugün daha iyi anlaşılmağa başlanmıştır.

Şimdi bu yeni toplumcu gerçekçilik anlayışını görelim.

Soru 95 : Toplumcu Gerçekçilik teriminin bugün kazandığı anlam nedir?

«Yeni bir sanatın, öğretilerle değil yapıtlarla doğabileceğini» söylemiştik. Gerçekten de, ilk önce Sovyetler Birliği'nde ortaya atılan bu terimin bir anlam yükü kazanabilmesi, bir yaratı yöntemi olarak gücünü kanıtlayabilmesi için birtakım acı yaşantıların geçirilmesi, değerli ya da değersiz, sıradan ya da büyük birçok yapıtın verilmesi, yanlışlıkların saptanması, doğruların her gün yeniden irdelenmesi gerekmiştir. Bugün toplumcu gerçekçiliğin, ister bir yaratı yöntemi olarak isterse bir tutum olarak geçerlik ka-

zanması bütün bu yaşantıların ışığında mümkün olabilmiştir. Örneğin, toplumcu gerçekçiliğin Sovyetler Birliğinde ortaya atıldığı için yalnızca oraya ya da yalnızca toplumcu düzene geçmiş ülkelerde geçerli bir yöntem olmadığı açıkça anlaşılmıştır bugün. Aragon, «1933-34 yılında yazdığım **Cloches de Bâles**'den La Semaine Sainte'e kadar bütün romanlarım, sosyalist gerçekçilik diye adlandırılmış olan metodun ürünleridir» (1) demektedir.

Fischer ise toplumcu gerçekçiliğin bir yöntem değil bir tutum olduğunu söyleyerek **toplumcu sanat** terimini öneriyor:

«Toplumcu gerçekçiliğin bir yöntem, bir anlatım olarak tanımlanması karşısında, hemen şu soru geliyor akla: kimin anlatımı, kimin yöntemi? Gorki'nin mi, Brecht'in mi? Mayakovski'nin mi, Eluard'ın mı? Makarenko'nun mu, Aragon'un mu? Şolohof'un mu, O'Casey'nin mi? Bu yazarların yöntemleri olabildiğince birbirinden ayrı, ama temelde ortak bir tutumları var. Bu yeni toplumcu tutum, hepsinin emekçi sınıfın tarihsel görüşünü ve bütün çelişmeleriyle toplumcu düzeni ilke olarak benimsemelerinin sonucudur.» (2)

Yine, toplumcu gerçekçiliğin bir yaratış ekolü olmadığını, gerçekçiliğin artık «burjuva» ya da «sosyalist» biçimlerle tanınmadığını, onun çok geniş bir yol, «kıyısız» bir akış olduğunu söyleyen André Gisselbrecht, «sosyalist gerçekçilik sanat yapıtlarındaki diyalektik maddeciliktir, çağımızın estetiğidir» diyor.

Stefan Morawski, «kimilerinin, toplumcu gerçekçiliğin çağımızın tek otantik gerçekliği olmasını isteyen kurama sımsıkı bağlanmak hatasını; kimilerininse, gerçekçiliği estetik kategori olarak kabul edip, 'bir rejime bağlı bir olgu'

(1) Aragon, Gerçek Dünya I, Önsöz, çev. S. Hilâv
(2) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 118

olarak aldıkları toplumcu gerçekçilikten dönmek, vazgeçmek hatasını işlediklerini söyleyerek bu zıtlığın temelindeki nedenlerin politik nedenler olduğunu» ekliyor ([3]).

Görülüyor ki, çağımızın ünlü toplumcu sanatçıları, eleştirmenleri, estetikçileri toplumcu gerçekçiliği, her sanatçıya, her sanat yapıtına uygulanabilecek bir kalıp, bağnazlıkla bağlı kalınacak bir yöntem, toplumcu sanata yöneltilecek bir emirler topluluğu olarak kabul etmemekte; üstelik «birtakım sanat yöntemlerine, bunlar ne olursa olsun, bağnazlıkla bağlı kalmanın, binlerce yıllık insanî gelişimin sonucundan bir bileşime varma ve yeni biçimlerde yeni özleri ele alma işiyle bağdaşamayacağını» ([4]) söylemektedir.

Sanatta biçime önem vermemenin, eski biçimlere bağlı kalmanın asıl biçimcilik olacağını söyleyen Brecht de; yeni gerçekleri açıklayabilmek için yeni anlatım yolları gerektiğini söyleyen Fischer de; toplumcu gerçekçiliğin, çeşitli sanat ekollerinin, hatta birbirine zıt ekollerin bir bireşimi olduğunu söyleyen Gisselbrecht de aynı gerçeği dile getirmektedirler.

Toplumcu gerçekçiliğin bugün kazandığı o geniş anlam nedir öyleyse?

Toplumcu gerçekçilik, önce eleştirel gerçekçiliğe bir antitez olarak çıkarılmış, artık içinde yaşadıkları toplumsal düzenle çatışma halinde olmadan yapıt verme durumunda olan sanatçıların -yalnızca onların- bir yaratma yöntemi olarak gösterilmek istenmiş; ancak «içinde yaşanılan toplum» düşüncesinin yerini kısa zamanda «toplumcu perspektif» ya da «emekçi sınıfın tarihsel görüşü» kavramları alarak, kapsamda bir genişlik, çağdaş bilimsel bir anlam kazanarak tüm dünya sanat ve edebiyatına yayılmıştır.

«Toplumcu sanatçı, emekçi sınıfın tarihsel görüş açı-

([3]) S. Morawski, Réalisme comme Catégorie Artistique

([4]) E. Fischer, a.g.e., s. 123

sını benimser. Ama **bu, sanatçının işinde, emekçi** sınıfını temsil eden her partinin ya da kişinin alacağı kararı ya da davranışı doğru bulmakla görevli olduğu anlamına gelmez. Sanatçı, emekçi sınıfında, kapitalizmi yenecek, sınıfsız bir toplumu geliştirecek, insan kişiliğini özgürlüğe kavuşturacak her türlü üretim güçlerini geliştirecek, tek değilse bile, başlıca güç kaynağını görür. Başka bir deyişle, toplumcu sanatçı büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik kurar; öbür yandan, az çok önemi olan burjuva sanatçılar ve yazarlar, üstün burjuva sınıfı ile olan bağlarını ister istemez koparırlar. Toplumcu sanatçı insanın gelişme yeteneğinin sınırsız olduğuna, bir 'cennet düzeni'nin gerçekleşeceğine inanmaksızın, çatışmaların verimli diyalektiğinin sona ermesini istemeksizin inanır; toplumcu sanatın işi 'yarın'ın 'bugün'den doğmasını bütün sorunlarıyla ele almaktır.» (5)

Marksçı estetiğe uygun toplumcu gerçekçilik, «... akademik ve duruk olmayan, evrim yapabilecek nitelikte, yeni olgularla ilgilenen ve ta ne zamandan beri kabuğu soyulmuş, parlatılmış ve hazmedilmiş olgularla yetinmeyen, ilerlerken, alışılmışın dışında kalan gerçeklikleri inceleyebilmek üzere değişen, güçlükleri ortak bir payda altında toplamayan, olayları yerleşik düzen içine oturtmak üzere değil, tersine, olaya öncülük etmek üzere ortaya çıkan bir gerçekçilik, yüreğimize su serpmeyen, tersine, bizi uyandıran ve kimi zaman sırf bu yüzden, insanı tedirgin eden bir gerçekçilik»tir (6). Çağımızın gerçekçiliğidir bu. Çağımız gerçeğinin sanatlarda dile gelişidir.

(5) a.g.e., s. 121

(6) Aragon, Prag Söylevi, Çağımızın Sanatı, s. 15

Soru 96 : Sanat yapıtlarında üslup nedir?

Sanat yapıtlarında üslubu, «düşünce ya da duyguları anlatım tarzı; bir dönemin, bir sanat türünün ya da bir sanatçının anlatış tarzı» olarak tanımlarız genellikle. Ne var ki, açıklanması, tanımı kadar kolay değildir. Sanatçının dönemi ve ülkesinin toplumsal ve tarihsel koşullariyle ilişkileri, kişisel yeteneği ve dünya görüşü, sanat akımlarının birbirine etkileri gibi çeşitli ölçütlerin bir arada değerlendirilmesi gereken karmaşık bir sorundur üslup sorunu.

Bir dönemin, bir dönem içinde belli bir sanat akımının üslubunu ya da o sanat akımı içinde belli bir sanatçının üslubunu anlamak için o dönemin, o sanat akımının ya da o sanatçının çeşitli yapıtlarını inceleyip aradaki benzerlikleri ya da ayrılıkları saptamak yetmez. Bu ayrılıkların ve benzerliklerin sanat tarihi bakımından anlamını, toplumsal koşullarla ilişkisini saptamak da gerekir. Bu bize, üslubun rastlantısal, keyfî ya da toplumsal yaşamdan bağımsız bir şey olmadığını gösterir. Örneğin, İzlenimcilik akımının doğaya açılma, atölyenin penceresinden gelen ışıkla yetinmeyip gün ışığına çıkma eğilimi hiç bir zaman tek tek sanatçıların isteğine bağlı bir şey olarak düşünülemez. Ya da destan türünün belli bir toplum biçimi içinde geçerli olup, bu toplum biçimi değiştiğinde kullanılmaz oluşu, sanatçıların özgür istemine değil, yeni toplum biçiminin gereklerinin destan üslubuyle dile getirilemeyişine bağlanabilir. Roman türünün eski çağlarda değil de burjuva sınıfıyla birlikte ortaya çıkışı da aynı şeyi gösterir. Aynı zamanda, toplumsal koşulların çok karmaşık olduğu, tekdüze olmadığı da düşünülürse, belli bir dönemde belli bir yerde yaşayan sanatçıları da tek üsluba bağlamanın yanlışlığı daha iyi anlaşılır.

M.Ş. Ipşiroğlu ve S. Eyüboğlu, **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu** adlı değerli incelemelerinde üslubu tarihsel

dönemlere, ulusal ve ülkesel özelliklere, yerel özelliklere, en sonunda bireysel özelliklere bağlı olarak gözden geçirirlerken şu sonuçlara ulaşmaktadırlar:

Bir Rönesans ustası olan Tiziano ile bir Barok ustası olan Frans Hals'ın; Giorgione ile Velasquez'in resimlerinin karşılaştırılması, XVI. yüzyılda yaşamış olan Tiziano ile Giorgione, XVII. yüzyılda yaşamış olan Frans Hals ile Velasquez arasında benzerlikler göstermekte; XVI. yüzyıl ile XVII. yüzyıl sanatlarında, biri varlığın değişmeyen yapısını belirtmek isteyen bir düzen iradesi, şekil ve çizgi ressamlığı; ötekiyse, dünyayı geniş bir akış, her şeyi saran bir ritim içinde yaşatmak isteyen bir ifadecilik, bir ışık-gölge ressamlığı gibi iki ayrı üslup ortaya çıkmaktadır.

Öte yandan her ikisi de dünyaya «Rönesans gözü ve görüşüyle bakmış olan» iki Rönesans ustası Leonardo da Vinci ve Dürer'de, biri «güzellik duygusuna dayanan bir İtalyan şekilciliğine», öteki, «sahihlik, doğruluk kaygısına dayanan bir Alman ifadeciliği» temelinde ayrılıklar görülmektedir. Leonardo'da bireysel ve arızî özelliklerin törpülenmesine, biçimin elden geldiğince bu özelliklerden sıyrılması çabasına karşılık, Dürer'de daha çok bu özelliklerin üzerinde durulduğu, insandan insana değişen özelliklerin öne çıkarıldığı görülür.

Aynı ulusun ressamları arasında da (örneğin bir Tiziano ile Rafaello arasında) birtakım yerel özelliklerle birbirinden ayrılmalar görülür. «Floransa atölyelerinin şekil ve çizgi ustalıklarından, Venedik okulunun renk duygusundaki inceliklerinden, Roma okulunun anıtçılığından ya da düzen merakından söz edilir ve İtalyan sanatçıları sanat çevrelerine göre gruplandırılırlar.»

«... Fakat dönem üslubu, sanatçının gözüne takıp dünyaya baktığı bir gözlük değildir. Aynı zamanda, aynı sanat çevresi içinde yetişen sanatçılar, birbirine ne kadar benzeseler, aralarında yine bir fark vardır, ama bu fark ar-

tık bir kişilik, karakter ve yaradılış farkıdır.» Örneğin, XV. yüzyıl sonunda yaşamış iki Floransa'lı olan Lorenzo di Credi ile Botticelli arasında da ayrılıklar görülür. Botticelli, Lorenzo kadar doğaya bağlı değildir, elinin altında her şey bir nakış değeri kazanıverir. Buna karşılık Lorenzo'nun resimlerinde şekil daha sağlam oturur, Botticelli'deki uzamaya karşılık her şey yayılıyormuş duygusunu verir. Botticelli'nin çizgisinde gözü büyüleyen o çekici güçten, o dinamizmden Lorenzo'da eser yoktur.» ([1])

Değişen toplumsal gerçekliklerin yeni anlatım biçimlerini zorunlu kılması gerçeğinden kalkarak üslup sorununu bir «biçim» sorunu olarak düşünebilir miyiz?

Lukacs şöyle karşılık veriyor bu soruya:

«Belli bir sanat eserinin üslubunu belirleyen nedir? Amaç biçimi nasıl belirler? (Bizi burada ilgilendiren elbette eserde gerçekleşen amaçtır; bunun, yazarın bilinçli amacıyla örtüşmesi gerekmez) Bizi ilgilendiren, biçimsel anlamda 'teknikler' arasındaki ayrımlar değildir. Bizim için önemli olan, yazarın eserinin temelinde yatan dünya görüşü, ideoloji ya da **weltanschauung**'dur. Yazarın 'amacını' belirleyen ve belli bir yazının üslubunun temelindeki oluşturucu ilke de yazarın bu dünya görüşünü gerçekleştirme çabasından başka bir şey değildir. Bu açıdan bakıldığında, üslup biçimsel bir nitelik olmaktan çıkar. Daha çok özün bir parçası, belirli bir özün belirli bir biçimi olur.» ([2])

Ancak «bu belirli öz» çok karmaşık toplum yapısı içinde türdeş birşey olmadığı için, belli bir toplumsal yapının belirleyeceği üslup da mekanik bir biçimde oluşan, o toplumsal özün ortadan kalkmasıyle değişen bir olgu olamaz. Kişiliklerin, üslupların, sanat akımlarının çatışmasının da

([1]) Avrupa Resminde Gerçek Duygusu s. 10-16
([2]) G. Lukacs, Çağdaş Gerçekçilik ..... s. 21

ürünüdür, bir bakıma üslup dediğimiz şey. Ayrıca toplumun türdeş olmayan, karmaşık yapısını da yansıtır.

Özlerini yitirdikleri halde yaşamalarını sürdüren biçimler gibi eski üslupların da yenilerle yanyana yaşamaları, birbirlerini etkilemeleri, zamanla değişikliğe uğramaları bu yüzdendir. Böyle de olsa, değişik, hatta birbirine zıt sanat akımlarının, üslupların bir arada yaşaması, yine toplumsal özün karmaşıklığı temelinde çözülecek bir olgudur.

«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... Bir üslup çözümlemesi, sanatta üslubu belirleyen etkenin öz, yani eninde sonunda toplumsal öğe olduğunu görmedikçe, ne kadar keskin olursa olsun, en ince sorunları ve ayrıntıları anlamakta ne kadar ustalık gösterirse göstersin yanılmaya yargılıdır.» ([3]).

Soru 97 : Sanatta «Tipik» sorunu nedir?

Sanatta **tipik** sorunu genellikle gerçekçiliğe bağlı bir sorundur. Doğalcılığın, yaşamı en küçük, en önemsiz ayrıntılarını bile gözden kaçırmaksızın verme çabasına karşılık gerçekçilik, ayrıntılar içinde bilinçli bir seçme yapmak ve olguların özünü genel içinde yakaladığı bu tikel ve bireysel durumlar ya da kişilerle vermek gibi bir sorunla karşı karşıyadır.

Engels, 1888'de, **City Girls** adlı romanı konusunda Margaret Harkness'e yazdığı mektupta: «Bence gerçekçi-

([3]) E. Fischer, Sanatın....., s. 163-164

lik, ayrıntıların gerçekçiliğinden başka, tipik durumlarda tipik kişilerin gerçeğe uygun şekilde gösterilmesi demektir» (1) diyerek tipik sorununa yeni bir bakış açısı getirmiştir. Gerçekçi yazar, çağının gerçekliğini bir kez yakaladıktan sonra, bu gerçekliği, kendi yönsemesine aykırı sonuçlara da çıksa, gizlemeden, bütün tarihsel boyutları ile verecektir. Engels, burada, «politik tutum bakımından kralcı» olduğu halde, gittikçe güçlenmekte olan burjuva sınıfı karşısında «kibar toplumu», soyluların «onulmaz çürümesini» acımasızca anlatan Balzac'ın gerçekçi edebiyatın en büyük örneklerinden birini verdiğini söyleyerek şöyle bitirir yazısını:

«Balzac'ın böylece kendi sınıf duygudaşlıklarını ve önyargılarını çiğnemek zorunda kalması, sevgili soylularının çöküşünün gerekliliğini **görmesi** ve onları bundan daha iyisini hak etmeyen kimseler olarak anlatması; geleceğin gerçek insanlarını **görmesi** — o zaman için yalnız onlar vardı — gerçekçiliğin en büyük zaferidir, ve koca Balzac'ın en büyük özelliği budur bence.» (2)

«Devrimci romantizm» ve «olumlu tip» gibi, toplumcu gerçekçiliğin yanlış anlaşıldığı dönemlere özgü savlara yıllarca önce verilmiş bir cevaptır bu sözler. Ama biz, tipik olanın nasıl seçileceğini, nasıl verileceğini görelim önce.

Stefan Morawski, XIX. yüzyılın artistik bir kategori olarak gerçekçiliğe bağladığı bu «tipik» sorununun, Baumgarten'den Hegel'e kadar klasik Alman estetiğindeki «genel içindeki tikel» sorununa; hatta Rönesansın sanat kuramlarınca geliştirilen Aristoteles geleneğine kadar dayandırılabileceğini söyler. Sanatçı, gördüğü her şeyi birbiri üzerine yığarak değil, ayrıntılar arasında bir seçme yaparak geneli verecektir. Ne var ki, «Aristoteles'i yorumlayan neoklasiklerin genel insan tabiatını yansıtan kişileri» bugünkü

(1) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 47-48

(2) a.g.e., s. 49-50

tipik anlayışımızla uyuşmaz. «Neo-klasikler değişmez insan tabiatının var olduğuna inanıyor ve sanat eserinde bireysel, yöresel özelliklerin yeri olmadığı fikrini savunuyorlardı.» (3)

Buna karşılık, sanatta «tipik», «tipoloji» sorununa belli ve geçerli çözümler getirmiş olan Lukacs şöyle yazıyor:

«... Marx ve Engels'e göre, tip, eski tragedyanın soyut tipi anlamına gelmez; ne de ideal olmaya eğilimli bellisizliğiyle Schiller'in kahramanıdır. Ve aynı biçimde, Zola ve onu izleyenlerin edebiyatları ve edebiyat kuramlarının yarattığı 'ortalama' değildir. Tipi niteleyen şey, gerçek edebiyatın kendisiyle hayatı yansıttığı dinamik birliğin en belirgin çizgilerinin, bu tip içerisinde canlı ve çelişkili bir birlik olarak birleşmesi ve örülmesidir. Başka bir deyimle, bir çağın toplumsal, ahlâksal ve psikolojik bütün çelişkileridir. Oysa 'ortalama'nın verilişinde, bir çağın en önemli sorunlarının yansıması olan bu çelişkiler, ister istemez, orta bir insanın iç ve dış yaşantısında, gücünü yitirmiş ve yumuşamış bir biçimde görünürler ve böylece temel niteliklerini yitirmiş olurlar.» (4).

O halde «tipik», ortalama demek de değildir. Olguların özü, onların tek tek görünüşlerinde değil, toplumsal içerikleriyle toplumsal görünüşlerinde yakalanacağı için her tarihsel dönemin toplumsal görünüşünü yakalamak ve ortaya çıkan «yeni tipik durumlarda yeni tipik kahramanlar» bulmak bir zorunluk olacaktır sanatçı için.

Tipik, «ortalama» demek olmadığı gibi, ne kadar belirgin olursa olsun, biricik bireysel karakter de değildir, bazılarınca anlaşıldığı gibi. «Sormamız gereken soru, 'X gerçeklikte var mıdır?' değil, 'X gerçekliğin tümünü temsil eder mi?' olmalıdır.» (Lukacs) İnsanî ve toplumsal bakım-

(3) B. Moran, Edebiyat Kuramları..., s. 43

(4) G. Lukacs, Marks ve Engels'in Estetik Yazıları IV, Forum Der. 1969, sayı 356

lardan, tarihsel bir dönemi açıklayıcı belirli noktaları kendisinde toplayan ve geleceğe açılan yolları sezdiren olaylar ya da kahramanlardır tipik saymamız gereken:

«Bir hikâye kahramanı ancak öz benliği toplumdaki nesnel güçlerce belirlendiği zaman teknik anlamda tipik bir kahramandır. Vautrin ya da Julien Sorel, bir anlamda tuhaf olsalar bile, davranışlarıyle **tipik** kişilerdir: belli bir tarihsel dönemin belirleyici etkenleri onların kişiliklerinde yoğun olarak görülebilir. Ne var ki, her ikisi de tipik olmakla birlikte, hiç bir zaman kabaca 'açıklayıcı' kişiler değildir. Bu kişilerdeki bireysel özelliklerle tipik yanları birbirine bağlayan diyalektik bir ilişki vardır.» (5)

Tipik kavramını böylece keyfilikten kurtarıp, gerçekçi olmanın kaçınılmaz bir zorunluluğu olarak almak; tipik kahramanı «eşsiz», «herkese örnek» olabilecek bir kişi olarak düşünmemek, bizi bir zamanların «olumlu tip» kavramından kurtaracaktır. Amerikan sinemasının zorla kabul ettirmeğe çalıştığı «mutlu-son» ne derece yapma ise, yaratılma nedenini sanata ve edebiyata her şeyden önce öğreticilik, kışkırtıcılık görevi yükleme isteğinden alan «olumlu kahraman» da o derece yapmadır, zorlamadır. Romanda, hikâyede olumlu kahramanlar aramak, romanın, hikâyenin yansıtmak istediği gerçekliği tanımayı değil, kafamızdaki bir gerçekliğin romanlardaki kahramanlarca olumlanmasını peşinen istemek demektir. Bunun gerçeklikle, gerçek tarihsel durumla, yaşamla ilgisi olmadığı söylenince de ileri sürülen «devrimci romantizm» terimi aynı «olumlu kahraman» tipini bu kez olaylar düzeyine kaydırmak, tarihsel durumları istediğimiz yönde çarpıtmak, değiştirmek çabasından başka bir şey değildir.

(5) G. Lukacs, Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, s. 141 - 142

Soru 98 : Şiirin temel özellikleri nelerdir?

İnsan, mağarasının duvarlarına, hem dostu ve dünya arkadaşı hem de yaşam kaynağı, besini olan av hayvanlarının benzerini çizdiğinde nasıl resim sanatını başlatmış olduysa, nesneleri ve olayları yansıtan «bildirişme ve anlatım aracı» olan dili yarattığında da şiir sanatını başlatmış oldu.

«Şiir, insan aklının estetik faaliyetlerinin ilklerinden biridir» diyor Caudwell. Hegel, aklın gerçek sanatı, tüm sanatların en zengini sayar şiiri. Birçok filozof ve estetikçi için şiir, gerçek sanattır, tüm sanatların özelliklerini içinde taşıyan bir yaratıcılık biçimidir. Dizelerin, uyakların, bilinen şiir biçimlerinin sınırlarını aşarak tüm sanatlarda bulunması gereken «şiir öğesi»nden söz ederiz. «Şiirsel anlatım» deyimi, tıpkı şiirin yapısında olduğu gibi, taklite, benzetmeye, yansıtmaya gitmeden anlatılan şeyin kaynağına, en sade, en basit şekliyle özüne ulaşmayı amaçlar.

Bu nedenlerle, içinde her sanatın kendinden bir şeyler bulabileceği şiirin temel özelliklerini incelemek, tüm sanatların yapılarına değgin ipuçları verecektir bize.

Şiir üzerine, estetik tarihinin belki de en uzun ve en özgün incelemesini **(Yanılsama ve Gerçeklik, Şiirin Kaynakları üzerine Bir İnceleme)** yazmış olan Christopher Caudwell'ın şiirin temel özellikleri konusundaki düşüncelerini özetleyecek olursak:

a) Şiir ritimlidir

Dillerin doğal ritminden ayrı ve ondan üstün olan şiirsel ritim, şiirin içinde doğduğu toplumsal çevrenin izidir; daha kolay bir ortak bildiri yolu sağlamakta, dolayısıyle şiirin kolektif yapısını güçlendirmektedir. Ritim, şiir için temeldir ve «ritim uyuşturucudur, aşırı duygululuk yaratır»

ya da «vezin kalıpları toplumsal normları ifade eder» gibi basit formüllerle bir yana itilemez.

b) **Şiirin başka dile çevrilmesi zordur**

Şiir çevirileri, şiirin aslında uyandırdığı kendine özgü coşkunun pek azını aktarabilir. Ölçü yeniden yaratılabilir, «duygu» denen şey eksiksiz çevrilebilir. Ama o çok özel şiirsel coşku kaybolur. Şiirde kullanılan sözcüklerin aralarındaki oyunların özel bir karakteristiğidir bu. Başarılı şiir çevirileri, yeniden yaratmalardır. Yeniden yaratılan şiirsel coşkunun ise şiirin aslının uyandırdığı coşkuya benzerlik taşıdığı durumlar pek enderdir.

c) **Şiir usa aykırıdır**

Şiir, tutarsız ya da anlamsız demek değildir bu. Şiir, dilbilgisi kurallarına (genel olarak) uyar ve genellikle bir şey açıklayabilir, yani söylediği şeyler aynı dilde ya da başka dillerde farklı düzyazı biçimleri halinde söylenebilir. Ancak Spinoza'nın felsefesi, bir izleyicisi tarafından açıklandığında yine aynı felsefe olarak kalırken, ya da Tolstoy'un bir romanı başka bir dile çevrildiğinde yine Tolstoy'un romanı olarak kalırken bir şiirin açıklanması, aslının aynı ifadelerle de yapılmış olsa, artık aynı şiir değildir — belki şiir bile değildir. «Ussal» sözcüğüyle insanların çevrelerinde görür görmez kabul ettikleri düzenlere uygunluğu kastediyoruz. Bu anlamda bilimsel kanıtlar ussaldır, şiir değildir. Shelley'in, «Şiir, aklın etkin gücüne bağlı olmayan bir şeydir» derken söylemek istediği de buydu.

d) **Şiir sözcüklerle kurulur**

Şiirin bu özelliği daha önceki bir temel özellikten, «şiirin başka dile çevrilemezliğinden» doğar. Çünkü şiir yalnızca fikirlerle, yani dinleyicide «**yalnızca** fikirler uyandırma amacıyle» yazılmış olsaydı, bir başka dilde kafada aynı

fikirleri uyandıran sözcüklerin seçilmesiyle çevrilebilir olurdu. Böyle olmadığına göre, sözcük, uyandırdığı fikirden ayrı birtakım öğeleri de taşımalıdır içinde sözcük olarak. Dolayısıyle, nesnel olarak sözcük demek olan ses-simgesinin ya da kara kara işaretlerin kendi içlerinde özel bir büyü taşıdıklarını söylemeksizin şiir, romandan ayrı bir tarzda sözcüklerle yazılır, diyebiliriz. Gerçekten de sözcük, fikirden başka, çeviriyle dile getirilemeyen özellikte duygusal bir «coşku» yaratır.

e) **Şiir simgesel değildir**

Başlangıçta, alışılan ideal şiir kavramına: şiirin simgesel olduğu kavramına aykırı bir şey gibi görünür bu sav. Ama madem ki şiir usa aykırıdır dedik, bunun hemen ardından, zorunlu olarak onun simgesel olmayışı gelir.

Sözcükler simgeseldir derken onların kendi başlarına bir şey olmadıklarını, aslında onlarla değil onların gösterdiği şeylerle ilgili olduğumuzu kastederiz. Yani şiirde bizim için önemli olan, simgeler değil, simgelerin anlattığı şeylerdir. Oysa bir matematikçi için 8+9=17 cümlesi, simgelerin gerisindeki şeyleri düşünmeksizin bile, anlamlı bir cümledir. Ama bütün sözcükleri kaldırsaydık da, sözlükteki her sözcüğe bir numara verip Hamlet'in bir konuşmasını bu numaralarla yazsaydık, konuşmanın şiirsel içeriğini bu numaralarla anlayamazdık. O içeriğe ulaşmak için numaraları aklımızdan yine asıl sözcüklere çevirmek zorunda kalırdık.

f) **Şiir somuttur**

Somutluk, simgeselliğin otomatik olarak ters anlamı değildir. Simgesel bir dil, özel karşısında geneli yadsıyarak somuta daha çok yaklaşabilir. Ama simgesel bir dil somutlaştıkça ağırlaşır, hantallaşır.

O halde kavramlar, sözcükler geneli kapsamağa doğ-

ru gittikçe soyutlaşır, özele yaklaştıkça somutlaşırlar. Matematikle şiir karşılaştırıldığında, matematik yalnızca sınıflandırmalarla, yani sınıflarla uğraştığı halde şiirin vatanı öznel tavırlardır. Yani bilinç alanı, gerçek nesnelerle, onlar karşısındaki öznel tavırlardan ibarettir.

Örneğin :

Sevgilim kırmızı, kırmızı bir güle benzer

dizesindeki cümle simgesel olsaydı, yani soyut olsaydı, belli bir şaire, belli bir sevgiliye ve belli bir ruh haline, bir zamana, bir şiire özgü değil oldukça genel bir ifade olsaydı, nerde «sevgilim» sözcüğünü duysak onun kırmızı bir gül olduğu akla gelecekti. Oysa şiir somut olduğu için, bir başka şairin kalkıp,

Sevgilim beyaz, beyaz bir güldür

demeye hakkı olacaktır.

Ama bu, şiirin, ayaklarını yerden keseceği, giderek kendi çok öznel iç dünyasına kapanacağı anlamına da gelmez. Hangi fantastik dünyada olursa olsun, onun yaşantıları hep aynı «Ben»in başından geçer; romanlar da aynı uygunluğu göstermelidir. «Ben» (karakter) ne olursa olsun, sahneler hep aynı insan toplumunun gerçek, somut dünyasında uzanır; bu coşkusal «ben»in yapısı ya da gerçek dünya estetik yargıyı belirler. Bu ego, içinde belli bir sanat mantığı bulunan «dünya görüşüdür» gerçekte.

g) **Şiir yoğun etkilenmelerle tanımlanır**

Bunlar şiire özgü etkilenmelerdir, yani **estetik** etkilenmelerdir. Estetik olmayan etkiler bireyseldir, ortak değil; toplumsal yaşantılara değil, özel yaşantılara bağlıdır. Örneğin, gazetelerdeki acıklı ölüm ilânları şiir biçiminde de yazılsalar, ilgili kişiler için güçlü etkilenmeler yarattığı halde şiir değildir, çünkü bu etkiler estetik etkiler değildir.

Bu ölümle ilgili olmayan kimseler için aynı etkileri taşımayacaktır sözcükler. Coşku toplumsal bir biçim içinde gerçekleştirilemeyen ya da gerçekleşememiş bir özel kişisel yaşantıdan geliyorsa şiirin bu coşkusal anlam yüküyle yüklü olması yetmez. Coşku, bir araya gelmiş insanların yaşantısından çıkmış olmalıdır; böylece şiirsel «Ben»in neden ibaret olduğunu görürüz. Matematikteki sonsuz, ne derece bir kişinin algı dünyasının sonsuzu ise, bu «ben» de uygar bir toplumda o derece bir tek bireydir. Matematikteki sonsuz, maddi dünyanın: bütün insanların algı dünyalarınca ortak dünyanın sonsuzudur. Şiirdeki «ben» ise bir arada yaşayan bütün insanların coşkusal dünyalarınca ortak bir «Ben»dir (1).

Soru 99 : Kapitalist toplumda sanatın yeri nedir?

«Burjuvazi, tarihte son derece devrimci bir rol oynamıştır» diye yazıyor Marx.

«Burjuvazi, egemen olduğu her yerde, bütün feodal, ataerkil, idilik ilişkilere son vermiştir. İnsanı 'doğal büyüklerı'ne bağlayan karmakarışık derebeylik bağlarını parçalamış, insanla insan arasında yalnız kişisel çıkardan, duygusuz 'nakit ödeme'den başka hiç bir bağ bırakmamıştır. Dinî coşkunluğun, şövalye duygusallığının, uydurma duyguculuğun en yüksek heyecanlarını, bencil hesapların buz gibi soğuk suyunda boğmuştur. Kişisel değeri değişim (mübadele) değerine çevirmiş, yok edilemeyecek sayısız fermanlı özgürlüğün yerine şu biricik, vicdan dışı özgürlüğü koymuştur — Serbest Ticaret. Tek kelimeyle, dinî ve politik aldatmacalarla örtülen sömürü yerine yalın, utançsız, dolaysız, hayvanca sömürüyü getirmiştir.» (1)

(1) C. Caudwell, Yanılsama ve Gerçeklik, s. 123-135

(1) Marx-Engels, Sanat ve Edebiyat, s. 43-44

Burjuva sınıfının, kapitalist düzenin üretim ilişkilerinde gerçekleştirdiği en büyük devrimlerden biri emekçiyi emeğini **özgürce** satan bir kişi durumuna getirmiş olmasıdır. **Kişisel özgürlük,** burjuva sınıfının soylu sınıfa karşı verdiği mücadelede ilk ve önemli sloganlardan biri olmuştur. Ne var ki, bu özgürlük burjuva sınıfının anlayışıyle sınırlı bir özgürlüktür: emeğini istediği gibi kullanma özgürlüğü. İnsanın kişisel yeteneklerini özgürce geliştirme isteği, burjuvazinin bu sınırlı özgürlük anlayışıyla çatışmağa başladığında, burjuvazinin hiç de başlangıçta olduğu gibi soyut bir kişisel özgürlük peşinde olmadığı, özgürlük anlayışının, gerçekleştirdiği ekonomik devrimle koşullu olduğu açıkça görülmüş, burjuva sınıfı özgürlük düşmanı bir sınıf oluvermiştir.

Sanatçının, kapitalist dönemde burjuva sınıfıyle ilişkileri de aynı yolu izlemiştir. Sanatını yerine getirmek için saraylara, soylu sınıfa dayanmak zorunluluğundan kurtulan sanatçı da «özgür» bir insan oldu. Artık bir meta durumuna gelmiş olan yapıtıyle ortada kalmış, seslendiği kişileri ya da grubu tanımayan özgür bir insan. Yaşamını sürdürebilmesi için yaratı gücünü, emeğini piyasaya sürmek zorunluluğunda olan; okuyucusunu, dinleyicisini, seyircisini, alıcısını bulmak zorunluluğunda olan bir emekçiydi sanatçı artık.

Her şeyi meta'ya çeviren, her uğraşı ve çabayı getirdiği parayla ya da yararla ölçen kapitalizm, başlangıçta sanatların gelişimini kolaylaştıracak, ona olanaklar sağlayacak gibi görünmüyordu. Aç-gözlülüğü, hesaplılığı, tüccarlığı sanata düşman bir görünüm kazandırıyordu burjuva sınıfına. Gençlik yıllarında, burjuvazinin bu görünümüne bakıp, «modern çağda sanatin yozlaşmasının kaçınılmaz bir şey olduğunu» söyleyen Hegel'in felsefesine dönen Marx, «Bencil çıkarların kör kavgası üzerine kurulmuş bir toplumun, gelişmesi doğrudan doğruya mekanik bir is-

tekler baskısına bağlı olan toplumun — Schiller'in deyimiyle 'bu gereklilik dünyasının' — gerçek sanatsal üretkenliği besleyecek toprak olamayacağını» düşünür (²).

Özellikle, kapitalizmin ilkel birikim döneminde burjuva sınıfı için sanat, hiç bir yararı olmayan boş bir uğraştı. İnsan emeğini daha yoğun bir üretim için, sanayi için planlamak işiyle uğraşan burjuvazi için sanatçı, eski dönemden kalma alışkanlıklarını sürdürmek isteyen bir aylaktı. Sanat yapıtları, ancak süslemeye, vakti hoşça geçirmeye yaradığı ölçüde değerliydi.

Öte yandan sanatçının dar bir çevre, belli sayıda kültürlü bir sanat alıcısı grubu yerine daha geniş bir kütleye seslenmek durumunda kalışı onun görüş ufkunu genişletmiş, daha büyük kütleyle özdeşleşmek zorunda bırakmıştır onu. Yeni yaşam tarzı yeni anlatım yolları bulmağa, eski dar kalıplardan kurtulmağa götürmüştür. Basım makinesinin bulunmasıyle kitabın daha geniş tabakalara yayılma olanağının ortaya çıkması, ticaretin gelişmesiyle sanat yapıtlarının dağılım çevresinin genişlemesi, okuma yazma bilenlerin sayısının her gün biraz daha artmasıyla okuyucu çevresinin genişlemesi, hep kapitalist dönemin sanatların gelişimine kendiliğinden getirdiği olanaklardır. «Böylece, kapitalizm, gerçekte sanata yabancı olmakla birlikte, sanatın gelişmesine ve çok yanlı, zengin anlatımlı, özgün yapıtların yaratılmasına yardım etti.» (Fischer)

Bir yandan da, kendi özgürlük anlayışı çoğunluğun özgürlük özlemiyle çatışana kadar, 1789 Devriminde ve daha önceleri başarıyle kullandığı burjuva-emekçi sınıfları bağdaşıklığı sürdüğü sürece burjuva sınıfı yıldızı parlayan, yükseliş durumunda bir sınıf görünümündeydi. Toplumun tarihsel gelişimiyle çelişmeyen ilerici bir sınıf görünümünü verdiği sürece kendi sanatçılarını ortaya çıkarmaması ola-

(²) M. Lifschitz, Marx'ın Sanat Felsefesi, s. 15

naksızdı. Bu dönem, «doruğuna Fransız Devriminde varan demokratik-burjuva anlayışı ile geldi. Burada da sanatçı onurlu öznelliği için çağının düşüncelerini dile getiriyordu. Çünkü bu çağın bayrağı, gelişen burjuva sınıfının öğreti programı olan özgürlük, eşitlik, kardeşlik duygusu ile insanlık ülküsünün sözcülüğünü etmek ve kendi ülkesini bütün insanlıkla birleştirmek istemek, özgür insanın öznelliğinden başka bir şey değildir.» (3)

Ancak bu dönem çok sürmemiş, kapitalist düzenin çelişkileri belirdiği; özgürlük dediği şeyin bir başka çeşit kölelik, bir yabancılaşma olduğu; kapitalizm, tarihî gelişmeye, insanın bütün yeteneklerini geliştirerek tümel insana doğru gidişine köstek olmağa başladığının anlaşıldığı ölçüde kendi yanını tutacak sanatçılar da gittikçe azalmağa başlamıştır. «Burjuva düzeninin parlak yaratıcılık dönemi artık sona ermişti. Böylece sanat da, sanatçı da insanın tam yabancılaşması, insan ilişkilerinin tümüyle maddileşmesi, işbölümü, parçalanma, katı bir uzmanlaşma, toplumsal bağların gölgelenmesi, bireyin artan bir yalnızlığa itilmesi ve yadsınması demek olan tam gelişmiş bir kapitalist düzene girmiş oldu.» (4)

Görevi, ileriye doğru gelişiminde insanın önüne ışık tutmak, onun dünyayı ve insanî ilişkileri daha çıplak gözle görmesine ve yeni bir dünya yaratmasına yardım etmek olan sanatın böyle, «insan insanın kurdudur» diyen insana karşı bir düzeni tutmasına olanak yoktu. Bunun doğal bir sonucu olarak ileri kapitalist düzen, gerçek sanatın ve sanatçının desteğini yitirmiştir. Bugün, burjuva değerlerini savunarak, benimseyerek sanat yapılamayacağı; gerçek sanat yapıtlarının hemen tümünün, bu değerleri yadsıyan, yabancılaşmayı bütün açıklığıyle ortaya seren, onun aşılmasını öneren yapıtlar olduğu ortadadır. Kapitalizmin en

(3) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 53
(4) a.g.e., s. 53

güçlü olduğu, bilinçlenmenin en çok önlenebildiği ve sanatın bilerek biçimciliğe itildiği ülkelerde bile sanat bu düzenin savunuculuğunu yüklenmemekte, en azından bir kurtuluş yolu arayışı içinde bulunmaktadır. Son kuşak Amerikan şiiri, romanı, çürüyen bir düzeni bütün çirkinliğiyle ortaya sermeğe yönelik, egemen güçleri alaya alan, yerden yere vuran sanatsal çabalardır. Kapitalist düzen, bir yandan, yarattığı, uygun olmayan toplumsal ve insanî koşullarla sanatların gelişmesini önlerken, öte yandan çelişkileri keskinleştirmekle gerçek sanatçıların ve sanat yapıtlarının yaratılışını hızlandırmakta, onlara uygun bir ortam hazırlamaktadır.

Soru 100 : Burjuva Sanat deyiminden ne anlaşılmalıdır?

«Burjuva şiiri», «burjuva resmi», «burjuva sineması», genellikle «burjuva sanatı» deyimi çoğu kez yanlış anlamda, sanat kültüründen yoksun bırakılmış çoğunluğun anlayamadığı, ya da yeni yeni anlatım yolları deneyen öncü sanatı kötülemek, aşağılamak amacıyle kullanıldığı için bu deyim üzerinde önemle durmak istiyoruz. Çoğunlukla politik amaçlarla yapılan bu suçlamalar bir yandan gerçek sanat çabalarının ve gerçek sanatçıların önünü tıkayarak ucuz sanat gösterilerine yolu açtığı için, öte yandan sanattan beklenen bilinçlendirme işini önleyerek asıl kapitalist düzenin işine yaradığı için sorun daha da önem kazanmaktadır.

Öncelikle, hiç bir şey söylemeyen, oyalamadan başka bir şey olmayan, alıcısına boşa zaman harcatmaktan başka bir şey yapmayan sanatla, yeni gerçekleri, insanlar arası yeni ilişkileri anlatmak için yeni anlatım yolları arayan gerçek sanatı birbirinden ayırmak gerekir. İyi sanat-

la kötü sanatı bu bilinçsizce birbirine karıştırma olayına bir örnek verelim: 1930'larda Orozco, Sequieros... gibi Meksikalı toplumcu ressamlar, sanatı giyim modası gibi yöneten Paris sanat tüccarları çevresiyle alay etmek için, bir eşeğin kuyruğuna bağladıkları fırçayı çeşitli boyalara batırarak, eşeğin gerisine koydukları bir tuvali kuyruğun sallanmasıyle boyarlar ve çerçeveletip Paris'e gönderirler. Sanatı, resmi, modada yarattığı çalkalanma ile ve bunun sonucunda getireceği parayla ölçen bu tüccar çevre alt-üst olur. Sequieros'un, Orozco'nun alayları yerini bulur; ne var ki, o günden sonra her no-figürativ resim, her yeni deneme aynı damgayı yemek tehlikesindedir artık: eşek kuyruğuyla mı yapılmış bu? Bu suçlamanın yakın zamanlara kadar geçerli olması, sanat değerlendirmelerinde bugün bile ne kadar hafif davranıldığını gösterir.

Yeni bir sanat akımı anlamsızdan, köktenci bir yadsımadan yola çıkabilir: Dadaizm, Gerçeküstücülük, vb. sanat akımları gibi. Ancak bu onların yadsıdıkları şeyin kapitalist toplumun kalıplaşmış değerleri, yutturulmak istenen uyutucu, boş yargılar olduğu gerçeğini değiştirmez. Yadsıma'dan, anlamsızdan yola çıkarak dünyamızın gerçeklerinin daha derinden kavranmasını sağlayacak anlatım yolları bulmaksa amaç, alışkanlıkların rahatlığından kaçmaksa, yapılan işin burjuva yutturmacasıyle hiç bir ilişiği yoktur. Aragon, Eluard gibi birçok şair için Gerçeküstücülük, şiirlerini yenilemek, şiirlerine yeni bir can katmak için bir araç olmuştur örneğin.

Önce, inanılanın tersine, rahata, kolaya kaçan bir sanattır burjuva sanat. Kapitalist düzenin tek ve değişmez bir düzen olduğunun kafalara iyice yerleşmesini amaç edindiği için, bunun daha geniş yığınlarca anlaşılmasını istediği için yeniliklerle, öncü denemelerle uğraşmağa çalışmaz. Eski biçimler, eski kalıplar içinde direnerek, şabloncu kolaylığıyle bir avutma, bir uyutma aracı durumuna getirir sana-

tı. Hepsi de mutlu sonla biten, hafif, eğlendirici, gözü sulu seri-yapım Hollywood filmlerini anımsayalım. Bunların edebiyattaki karşılığı yaldızlı ciltli harcıalem romanları anımsayalım.

«... Kapitalist düzen sanatı afyon olarak çoğaltmanın kazanç olanaklarını hemen sezdi. Bu afyon-sanatın üreticileri, yoğaltıcıların çoğunun ilkel içgüdüleri hoşnut edilmesi gereken mağara insanları oldukları varsayımına dayanarak işe girişiyorlardı. Bu varsayımla o ilkel içgüdüleri kışkırtıp onları ayakta tutmaktan ve heyecanlandırmaktan da geri kalmıyorlardı. Düşlerdeki imge bir ticaret metaı oluyor, yoksul kız milyonerle evleniyor, pısırık delikanlı, bileğinin gücüyle kendisine düşman, çapraşık bir dünyanın bütün engellerini ve güçlerini alt ediyordu. Peri masallarının mantığı çağdaşlaştırılıyor ve yığınlar için çoğaltılıyordu. Bütün bunlar da sanatçıların ve yazarların aşınmış kalıplara karşı savaştığı, yeni gerçekleri açıklama yolları bulabilmek için deneylere giriştiği bir zamanda yapılıyordu.» (1)

Gerçeklerden kaçar ya da onları ters göstermeğe çalışır burjuva sanat. Derindeki nedenlerle değil yüzeydeki sonuçlarla ilgilenir ve bunları ya kaderle, ya rastlantısal nedenlerle ya da şans veya şanssızlıklarla yorumlar. Bizde örneği çok bulunan ucuz piyasa romanlarında, düşmüş kadınlar hep «kader kurbanı»dırlar, hep şanssızdırlar, o acıklı yaşamlarının nedeni bir düğünde, bir eğlentide rastladıkları o «yakışıklı, çapkın delikanlı»dır. Bir ona rastlamamış olsalardı... Plak sanayiinin büyük bir özenle ve dikkatle desteklediği, yönettiği piyasa şarkılarını, dolmuş şarkılarını; film sanayiinin en küçük köylere kadar götürdüğü piyasa filmlerini anımsayın. Hepsinde suçlanan, insana düşman bir düzen değil, «kader»dir, tek tek insanlardır, rastlantılardır. Böylelikle temeldeki nedenler gizlen-

(1) E. Fischer, Sanatın Gerekliliği, s. 224

miş olmakla kalmaz, yaşam, geçmiş zamanlara bir özlem olur; geçmişin geri getirilmesi, yani bu düzenin geriye doğru düzeltilmesi amaç haline dönüşür. Bu romanların, filmlerin, şarkıların sanat değeri taşımadığı söylenecektir, kötü sanat olduğu söylenecektir. Bencil çıkarların kör kavgası üzerine kurulmuş bir toplumun... sanatsal üretkenliği besleyecek toprak olamayacağını daha önce söylemiştik zaten. Dolayısıyle, burjuva sanat derken, kötü sanatı anlamalıyız.

Sanatın etkileme ve bilinçlendirme gücünü çok iyi bilen kapitalist düzen, seri yapım yoluyle bundan faydalanma yollarını da bilir. Bu yolla sanat: müziğiyle, posta kartı resimleriyle, resimli romanlarıyle, sinema ve televizyon filmleriyle insanların kafasını hiç yormadan, uğraştırmadan eğlendirmenin, uyutmanın aracı olur. Ya da insanlardaki «heyecan isteğini alabildiğine sömürerek kanlı, vahşi, insan dışı bir öze» bürünür bu tür sanat. Gerçek sanat yapıtlarından, bilinçleşmeden kaçıştır bu. Gerçek yaratıcılığın bile bile öldürülmesidir.

Hem yalnızca parayı, tüketim toplumu isteklerini değil, aynı zamanda belli bir toplumsal bilincin oluşturulmasını amaç almış bir sanat politikasıdır bu. Bugün büyük çoğunluğuyle sesten, müzik bilgisinden, yaratma yeteneğinden, en önemlisi toplumsal bilinçten yoksun bir yığın delikanlının her gün beşi unutulup onu bestelenen şarkılarına kapılarını ardına kadar açan plak sanayiinin gerçek sanatçı Ruhi Su'yu görmezlikten gelmesi başka türlü nasıl açıklanabilir yoksa?

Bugün hem kapitalist toplumun dünya görüşünü, değer yargılarını, insan anlayışını savunup hem gerçek sanat yapılamayacağı; kapitalizmin düzen olarak yaratıcı niteliğini yitirdiği; bütün dünyada soy sanat yapıtlarının bu düzenin karşısında, en azından onu eleştirir olduğu düşünülürse, neyin burjuva sanatı olduğunu, neyin olmadığını ayırdetmek daha kolaylaşmış olur.

KAYNAKLAR

Alain, **Edebiyat Üstüne,** Dönem Yayınevi, 1965, çev. Asım Bezirci

Aragon, **Çağımızın Sanatı,** Gerçek Yayınevi, 1966, çev. Bertan Onaran

Aragon, **Gerçek Dünya I,** Kök Yayınlar 1968, çev. Selâhattin Hilav

Aragon, **Le Neveu de M. Duval,** Les Éditeur Français Réunis, 1953

Aristoteles, **Poetika,** Remzi Kitabevi, 1963, çev. İsmail Tunalı

Arvon, Henri, **L'Esthétique Marxiste,** Presses Universitaires de France, 1970

Brecht, Bertolt, **Epik Tiyatro Üzerine,** De Yayınevi, 1964, çev. Kâmuran Şipal

Brecht, Bertolt, **Tiyatro İçin Küçük Araç,** Çan Yayınları 1962, çev. Teoman Aktürel

Billiet, Joseph, **Sosyal Oluşum ve Sanat,** Kovan Yayınevi, 1966, çev. Mehmet Doğan

Binyon, Laurence, **The Spirit of Man Aslan Art,** Dover Publlcations, Inc. N. Y.

Breton, André, **Manifestes du Surréalisme,** idées/galimard, 1972

Caudwell, Christopher, **Illusion and Reallty, (Yanılsama ve Gerçeklik)** International Publishers. N. Y. 1963

Coombes, H., **Literature and Criticism,** Penguin Books, 1972

Engels, Friedrich, **Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni,** Sol Yayınları, 1967, çev. Kenan Somer

Fischer, Ernst, **Sanatın Gerekliliği,** De Yayınevi 1968, çev. Cevat Çapan

Freud-Jung-Adler, **Psikanaliz Açısından Edebiyat,** Ataç Kitabevi, çev. S. Hilav

Freville, Jean, **Sosyalist Gözle Toplum ve Sanat,** May Yayınları, 1968 çev. Asım Bezirci

Garaudy, Roger, **Gerçekçilik Açısından Kafka,** Hür Yayınevi 1965, çev. Mehmet Doğan

Garaudy, Roger, **Gerçekçilik Açısından Picasso,** Hür Yayınevi 1966, çev. Mehmet Doğan

Garaudy, Roger, **Gerçekçilik Açısından Saint-John Perse.** Uğrak 1967, çev. Mehmet Doğan

Garaudy, Roger, **Kafka ve Doktor Pangloss,** Yeni Dergi 1968, sayı 44, çev. Kundeyt Şurdum

Gramsci, Antonio, **Aydınlar ve Toplum,** Çan Yayınları, 1967, çev, V. Günyol - F. Edgü - B. Onaran

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, **Esthétique, Textes Cholsis,** Presses Universitaires de France, 1959

Huisma, Denis, **L'Esthétique,** Presses Universitaires de France, 1971

Hilav, Selâhattin, **100 Soruda Felsefe El Kitabı,** Gerçek Yayınevi 1970

Hilav-Ertem-Kutlar, **Gerçeküstücülük,** De Yayınevi, 1962

İpşiroğlu, M. Ş. - Eyüboğlu, S., **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu,** İst. Üni. Ed. Fak. Ya.

Lukacs, György, **La Théorie du Roman,** Edition Gonthier, 1963

Lukacs, György, **Studies in European Realism,** Grosset and Dunlap, N. Y. 1964

Lukacs, György, **Thomas Mann,** François Maspero, 1966

Lukacs, György, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı,** Payel Yayınevi 1969, çev. C. Çapan

Lukacs, György, **Marks ve Engels'in Estetik Yazıları I, II, II, IV,** Forum sayı 354-375, çev. B. Cömert

Lefevbre, Henri, **Contribution a L'Esthétique,** Editions Sociales, 1953

Lenin, V. İ., **Seçme Yazılar,** Gerçek Yayınevi 1966, çev. Attila Tokatlı

Lenin, V. İ., **Sanat ve Edebiyat,** Payel Yayınevi, 1968, çev. Şerif Hulusi

Lenin, V. İ., **Materyalizm ve Ampiriokritisizm,** Sosyal Yayınlar, 1968, çev. K. Sahir Sel

Lifschitz. Mikhail, **Marx'ın Sanat Felsefesi,** Ararat Yayınevi 1968, çev. M. Belge

Lowry, Bates, **Sanatı Görmek,** T. İş Bankası Kültür Yayınları 1972, çev. Necla Yurtsever - Zahir Güvemli

Maritain, Jacques, **Creative Intuition in Art and Poetry,** Noonday Press, 1955

Margolies, David, **The Function of Literature,** Lawrence and Wishart, 1969

Marx-Engels, **Sanat ve Edebiyat,** De Yayınevi, 1971, çev. Murat Belge

Marx, Karl, **Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı,** Öncü Kitabevi, 1970 çev. Orhan Suda

Marx. Karl. **Alman İdeolojisi,** Sosyal Yayınlar 1968, çev. S. Hilav

Meilakh, Boris, **Lénine et Les Proplèmes de la Littérature Russe,** Edition Sociales

Moran, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,** İ.Ü.E.F., 1972

Mornet, Daniel, **Histoire de la Littérature et de la Pensée Françaises,** Bibliothèque Larousse

Müller, Joseph Emil, **Modern Sanat,** Remzi Kitabevi, 1972, çev, Mehmet Toprak

Ongun, Cemil Sena, **Estetik, Sanat ve Güzeltiğin Felsefesi,** Remzi kitabevi, 1972

Örnek, Sedat Veyis, **İlkellerde Din, Büyü, Sanat, Efsane,** Gerçek Yayınevi 1971

Platon, **Devlet,** Remzi Kitabevi, çev. S. Eyüboğlu - M. A. Cimcoz

Plehanov, G. V., **Sanat ve Sosyalizm,** Sosyal Yayınlar, 1962, çev. Selim Mimoğlu

Read, Herbert, **Sanatın Anlamı,** T. İş Bankası Kültür Yayınları, 1974, çev. Güner İnal - Nuşin Asgari

Richards, I. A., **Principles of Literary Criticism,** Routledge and Kegan Paul LTD, London, 1952

Richardson, Robert, **Literature and Film,** Indiana University Press, 1969

Schiller, Johann Christoph Friedrich von, **İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup,** Milli Eğitim Bak. Yayınları, 1965, çev. Melâhat Özgü

Salinari, Carlo, **Marksçı Sanat ve Eleştiri,** Forum Dergisi, sayı 369, çev. B. Cömert

Stolnitz, Jerome, **Aesthetics and Philosophy of Art Criticism,** Houghton Mifflin, Boston, 1960

Stael, Mme de, **Edebiyata Dair,** M. E. Bakanlığı Yayınları, 1967, çev. Safiye ve Vahdi Atay

Souriau, Etienne, **Clefs pour L'Esthétique,** Editions Seghers, 1970

Thomson, George, **Marksizm ve Şiir,** Uğrak Yayınları, 1966, çev. Cevat Çapan

Teysséedre, B. **L'Esthétique de Hegel,** Presses Universitaires de France, 1958

Tolstoy, Leo, **What is Art and Essays on Art,** Oxford University Press, 1962

Triolet, Elsa, **L'Ecrivain et le Livre,** Editions Sociales, 1948

Triolet, Elsa, **Maiakovski,** Les Editeurs Français Réunis, 1967

Trotsky, Leon, **Literature and Revolution,** The University of Michigan Press, 1966

Wilson, Edmund, **The Triple Thinkers,** Penguin Books, 1962

Yetkin, Suut Kemal, **Estetik,** Remzi Kitabevi, 1947
Yetkin, Suut Kemal, **Estetik Doktrinler,** Bilgi Yayınevi, 1972

Zweig, Stefan, **Freud ve Öğretisi,** Remzi Kitabevi, 1969, çev, Emin Türk Eliçin

Philosophies of Art and Beauty, Selected Readings in Aesthetics, The Modern Library, New York, 1964
Romanenko Victor, **The Beauty of Nature,** Problems of Moderns Aesthetics, Collection of Articles, Moscow, 1969
Astakhov, Ivan, **The Relationship Between an Object and Aesthetic Feeling,** Problems of Moderns Aesthetics
Lifschitz, Mikhail, **L'Esthétique Historique de Marx et d'Engels,** Esthétique, Recherches Internationales, Paris 1963, sayı 38
Gisselbrecht, A. **Tâches et Réalisations de la Recherche Marxiste en Esthétique,** Recherches International, sayı 38
Aragon **Le Discour de Prag,** Recherches International, sayı 38
Morawski Stefan, **Le Réallsme comme Catégorie Artistique,** Recherches Internationales, sayı 38
Bréazu Marcel, **Objectivité de la Valeur Artistique,** Recherches Internationales, sayı 38
Banfi, Antonio, **Leçons d'Esthétique,** Recherches Internationales, sayı 38
Bush, Alan-Russel, Tom, **Ce Q'Exprime La Musique,** Recherches Internationales, sayı 38
Esthétlque et Marxisme, 10/18, Union Générale d'Editions, 1974, Paris

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ 5

I. BÖLÜM

ESTETİK NEDİR?

Soru 1 : Estetik sözcüğünün kaynağı, çeşitli kullanılışları nelerdir? 7
Soru 2 : Her zaman ve her yer için geçerli bir estetik kavramından söz edilebilir mi 10
Soru 3 : Estetik, Güzel'in bilimi midir? 12
Soru 4 : Estetik, beğeni yargılarının incelenmesi midir? . . . 14
Soru 5 : Estetik, sanatların bilimi midir? 17
Soru 6 : Güzellik kavramı nedir, nasıl anlaşılmalıdır? 20
Soru 7 : Altın kesim (sayı) nedir? 24
Soru 8 : Sanat ile Güzellik arasında nasıl bir ilişki vardır? . . 25
Soru 9 : Estetik güzellik, doğasal güzellik sorunu nedir . . . 27
Soru 10 : Estetik duygu ve gelişimi? 30
Soru 11 : Estetik duygu sanat eserlerinde nasıl yansır? . . . 33
Soru 12 : Estetik değerin oluşumu? 36
Soru 13 : Estetik değerin nesnelliği, öznelliği? 39
Soru 14 : Sanat yapıtlarındaki estetik güzellik insanı nasıl etkiler? 43
Soru 15 : Estetik yaşantı nedir? 46
Soru 16 : Estetik duygu, güzellik duygusu baştan beri insanda var olan bir şey midir? 50
Soru 17 : Estetikte yöntem sorunu nedir? 54
Soru 18 : Estetikte felsefî yöntem nedir? 56
Soru 19 : Toplumbilimsel estetik nedir? 58
Soru 20 : Ruhbilimsel estetik nedir 60
Soru 21 : Karşılaştırmalı estetik nedir? 63

II. BÖLÜM

ESTETİK KURAMLARI

		Sayfa
Soru 22 :	Platon'cu estetik üzerine bilgi verir misiniz? . . .	65
Soru 23 :	Aristoteles'in Poetika'sı üzerine bilgi verir misiniz? . .	67
Soru 24 :	Mimesis terimi neyi anlatır?	70
Soru 25 :	Arıtma (katharsis) terimi neyi anlatır?	73
Soru 26 :	Plotinos'un estetik anlayışı nasıldır?	75
Soru 27 :	Pagan çağı estetiğinin genel özellikleri nelerdir? . .	77
Soru 28 :	Hıristiyan estetiğinin temel özellikleri nelerdir, başlıca düşünürleri kimlerdir?	80
Soru 29 :	Rönesans estetiğinin genel çizgileri nelerdir? . . .	82
Soru 30 :	Doğu estetiği üzerine neler biliyoruz?	86
Soru 31 :	Baumgarten'in estetik görüşleri nelerdir?	89
Soru 32 :	Aydınlanma çağı düşünürlerinin estetik görüşleri nelerdir?	92
Soru 33 :	Kant'ın estetik görüşleri nelerdir?	94
Soru 34 :	Hegel'in estetik görüşleri nelerdir?	97
Soru 35 :	Hegel'in estetik görüşlerinin değerli yanları nelerdir?	100
Soru 36 :	Hegel'in estetiğine yöneltilen belli başlı eleştiriler nelerdir?	101
Soru 37 :	Hegel sanatları nasıl sınıflandırır?	103
Soru 38 :	Marx ve Engels'in sanat üzerine düşüncelerinin marksçı bir estetiğin kuruluşu yönünden önemi nedir? . . .	105
Soru 39 :	Marx'ın Hegel estetiği ile ilişkileri başlangıçta nasıldı?	108
Soru 40 :	Hegel estetiğinin marksçı eleştirisinin ana çizgileri nelerdir?	110
Soru 41 :	Bugün marksçı estetiğin temel sorunları nelerdir? . .	113
Soru 42 :	Marksçı estetiğin ana çizgilerini nasıl saptayabiliriz?	117
Soru 43 :	XIX. Yüzyıl Rus estetikçileri Bielinski, Çernişevski ve Dobrolyubov'un estetik görüşleri nelerdir?	121
Soru 44 :	Plehanov'un estetik ve sanat sorunları üzerine düşünceleri nelerdir?	126
Soru 45 :	Plehanov'un sanat ve edebiyat konusundaki görüşlerine yöneltilen eleştiriler nelerdir?	131
Soru 46 :	Benedetto Croce'nin estetik görüşleri nelerdir? . . .	134
Soru 47 :	Çağdaş estetik çalışmalar hakkında bilgi verir misiniz?	138

III. BÖLÜM

GENEL SANAT SORUNLARI

		Sayfa
Soru 48 :	Sanat nedir?	142
Soru 49 :	Sanatın kökeni nerededir?	147
Soru 50 :	Sanatın işlevi nedir?	150
Soru 51 :	Sanat İle bireyleşme arasında nasıl bir ilişki vardır?	153
Soru 52 :	Sanatçı yaratışın öznelliği deyince ne anlarız?	157
Soru 53 :	Sanatçı yaratıştaki özgürlük sorunu nedir, nasıl anlaşılmalıdır?	161
Soru 54 :	İnsanı sanatçı yaratışa İten nedir?	166
Soru 55 :	Sanatçı yaratış doğa'nın takliti midir?	169
Soru 56 :	Sanatlarda Yansıtma kuramı nedir?	173
Soru 57 :	Yansıtma kuramının çeşitli yorumlanışına örnek verir misiniz?	177
Soru 58 :	Sanatlarda yaratı teknikleriyle toplumsal teknikler arasındaki ilişkiler nelerdir?	181
Soru 59 :	Sanatın yararlılıkla ilişkileri nelerdir?	184
Soru 60 :	Sanat ile bilgi arasında ne gibi bir ilişki vardır?	187
Soru 61 :	Sanat ile hakikat arasında nasıl bir ilişki vardır?	191
Soru 62 :	Sanat İle Büyü ve Din arasındaki ilişkiler nelerdir?	195
Soru 63 :	Sanatın Yabancılaşma ile ilişkileri nelerdir?	198
Soru 64 :	Alt yapı - Üst yapı illşkisi ve sanat?	202
Soru 65 :	«Sanat emekten doğduysa nasıl oldu da bağımsız bir varlığa sahip oldu?»	206
Soru 66 :	Tarihsel karakterine rağmen sanatı ebedi bir değer yapan şey nedir?	209
Soru 67 :	Toplumsal gelişim en sonunda sanatı gereksiz mi kılacaktır?	214
Soru 68 :	Sanat yapıtlarının yorumu zaman içinde değişebilir mi?	218
Soru 69 :	Sanatlarda bir organizasyondan söz edilebilir mi?	220
Soru 70 :	Öz ve Biçim sorunu yalnızca sanatlara ilişkin bir sorun mudur?	225
Soru 71 :	idealist düşünceye göre öz ve biçim sorunu nasıl ele alınmaktadır?	226
Soru 72 :	Maddeci düşünceye göre öz ve biçim sorunu nasıl ele alınmalıdır?	228

Sayfa

Soru 73 : Sanatlarda öz ve biçim sorunu nasıl ele alınmalıdır? 232
Soru 74 : Sanat yapıtlarında öz deyince ne anlarız? 235
Soru 75 : Sanat yapıtlarının yaratılışında biçimin önemi nedir? 237
Soru 76 : Müzikte öz ve biçim sorunu nasıl ele alınır? . . . 241
Soru 77 : Anlatımcılık kuramı nedir? 244
Soru 78 : Tolstoy'un «İletim kuramı» ve Anlatımcılık içindeki yeri nedir? 247
Soru 79 : Anlatımcılık kuramının resim sanatındaki görünümü nedir, temsilcileri kimlerdir? 249
Soru 80 : Biçimcilik kuramı nedir? 252
Soru 81 : Biçimcilik kuramının eleştirisi nasıl yapılmalıdır? . . 256
Soru 82 : Biçimcilik kuramının görsel sanatlar dışındaki sanatlar karşısında durumu nedir? 260
Soru 83 : Müzikte biçimcilik sorunu nasıl açıklanabilir? . . . 263
Soru 84 : «Sanat, Sanat İçindir» kuramı nedir? 265
Soru 85 : Romantizm akımı nedir? 269
Soru 86 : Doğalcılık akımı nedir? 272
Soru 87 : İzlenimcilik nedir? 276
Soru 88 : Gerçeklik sanat yapıtlarında nasıl yansır? 280
Soru 89 : Sanatlarda gerçekçilik kavramı üzerine çeşitli görüşlerden bazıları nelerdir? 283
Soru 90 : Gerçekçilik genel bir tutum, artistik bir kategori midir? 285
Soru 91 : Gerçekçilik belli bir yöntem, özel bir artistik yönseme midir? 289
Soru 92 : Eleştirel Gerçekçilik nedir? 292
Soru 93 : Toplumcu Gerçekçilik nedir? 295
Soru 94 : Zdanov'un sanat ve edebiyat görüşüne karşı çıkışlar nelerdir? 300
Soru 95 : Toplumcu Gerçekçilik terimînin bugün kazandığı anlam nedir? 303
Soru 96 : Sanat yapıtlarında üslup nedir? 307
Soru 97 : Sanatta tipik sorunu nedir? 310
Soru 98 : Şiirin genel özellikleri nelerdir? 314
Soru 99 : Kapitalist toplumda sanatın yeri nedir? 318
Soru 100 : Burjuva sanat deyiminden ne anlaşılmalıdır? . . . 322
KAYNAKLAR 326



1. EKONOMİ EL KİTABI
   (Türkiye Ekonomisinden Örneklerle)
   Prof. Sadun Aren - Beşinci baskı. 15 lira
2. ATATÜRK'ÜN TEMEL GÖRÜŞLERİ
   Fethi Naci - Üçüncü baskı. 10 lira
3. TÜRKİYE'DE GERİCİ AKIMLAR
   Doç. Dr. Çetin Özek - Tükendi
4. TÜRKİYE'DE İŞÇİ HAREKETLERİ
   Kemal Sülker - İkinci baskı. 15 lira
5. TÜRKİYE'DE TOPRAK MESELESİ
   Prof. Dr. Suat Aksoy - Tükendi
6. MİTOLOGYA
   Behçet Necatigil - İkinci baskı. 10 lira
7. TÜRK EDEBİYATI
   Rauf Mutluay - Üçüncü baskı. 15 lira
8. TÜRKİYE'NİN DIŞ POLİTİKA TARİHİ
   Prof. Dr. Edip Çelik - Tükendi
9. GELİR DAĞILIMI
   (Kapitalist Sistemde, Türkiye'de, Sosyalist Sistemde)
   Dr. Korkut Boratav - Gözden geçirilmiş ikinci baskı. 15 lira
10. TÜRKİYE İKTİSAT TARİHİ I
    Prof. Niyazi Berkes - Genişletilmiş 2. baskı. 12.5 lira
11. TÜRKİYE İKTİSAT TARİHİ II
    Prof. Niyazi Berkes - Tükendi
12. ANAYASANIN ANLAMI
    Prof. Dr. Mümtaz Soysal - Yeniden yazılmış 2. baskı. 30 lira
13. TÜRK HALK EDEBİYATI
    Prof. Pertev Naili Boratav - İkinci baskı. 15 lira
14. TASAVVUF
    Abdülbâki Gölpınarlı - Tükendi
15. TÜRKİYE'DE MEZHEPLER VE TARİKATLER
    Abdülbâki Gölpınarlı - Tükendi
16. SOSYALİST DEVLET
    Dr. Kurthan Fişek - Tükendi
17. TÜRKİYE'DE YABANCI SERMAYE
    Prof. Dr. Kenan Bulutoğlu - Tükendi
18. FRANSIZ İHTİLÂLİ
    Doç. Dr. Murat Sarıca - Tükendi
19. EKİM İHTİLÂLİ
    Kenan Somer - Tükendi

20. FELSEFE EL KİTABI
Selâhattin Hilâv - Tükendi
21. XIX. YÜZYIL TÜRK EDEBİYATI
(Tanzimat ve Servetifünun)
Rauf Mutluay - 10 lira
22. TÜRKİYE SANATI TARİHİ
Prof. Doğan Kuban - İkinci baskı. 20 lira
23. ORTAK PAZAR VE TÜRKİYE
Prof. Dr. Gülten Kazgan - Tükendi
24. TÜRK TİYATROSU TARİHİ
Metin And - 15 lira
25. İLKELLERDE DİN. BÜYÜ, SANAT, EFSANE
Doç. Dr. Sedat Veyis Örnek - 12.5 lira
26. PLANLAMA, KALKINMA VE TÜRKİYE
Yalçın Küçük - Tükendi
27. TÜRKİYE'DE DİN VE SİYASET
Dr. Ahmet Yücekök - 10 lira
28. KURTULUŞ SAVAŞIMIZIN TARİHİ
Em. Tümgeneral Celâl Erikan - 15 lira
29. EDEBİYAT BİLGİLERİ
Rauf Mutluay - Tükendi
30. TÜRKİYE'DE ŞEHİRLEŞME, KONUT VE GECEKONDU
Prof. Dr. Ruşen Keleş - 12.5 lira
31. SİNEMA SANATI
Nijat Özön - 12.5 lira
32. TÜRKİYE'DE KAPİTALİZMİN GELİŞMESİ
Özlem Özgür - Tükendi
33. İSLÂM TARİHİ
Prof. Dr. Neşet Çağatay - 25 lira
34. SOSYOLOJİ EL KİTABI
Doğan Ergun - İkinci baskı. 20 lira
35. İKTİSADİ DOKTRİNLER TARİHİ
Doç. Dr. Mehmet Selik - İkinci baskı. 25 lira
36. TÜRK BASIN TARİHİ
Hıfzı Topuz - 20 lira
37. BİLİM FELSEFESİ
Doç. Dr. Cemal Yıldırım - 20 lira
38. ÇAĞDAŞ TÜRK EDEBİYATI
Rauf Mutluay - 30 lira
39. SİYASİ DÜŞÜNCE TARİHİ
Doç. Dr. Murat Sarıca - 20 lira
40. TÜRK FOLKLORU
Prof. Pertev Naili Boratav - 25 lira
41. TÜRKİYE'DE DEVLETÇİLİK
Doç. Dr. Korkut Boratav - 25 lira
42. TÜRK FELSEFESİNİN BOYUTLARI
Prof. Dr. Nermi Uygur - 15 lira
43. BİLİM TARİHİ
Prof. Dr. Cemal Yıldırım - 20 lira
44. ESTETİK
Mehmet H. Doğan - 25 lira